

ri-
to,
di
bi,
so
co,
ato
ste
ico
er-
ia-
vi-
rse
co-
ue
del
in-
on
to

UN ASPETTO DELLA TRADUZIONE:
IL DOPPIAGGIO CINEMATOGRAFICO

ATTI DEL VENTINOVESIMO CONVEGNO
SUI PROBLEMI DELLA TRADUZIONE
LETTERARIA E SCIENTIFICA



*La tavola rotonda "Un aspetto della traduzione: il doppiaggio cinematografico".
Da sinistra: Luciano De Giusti, Gian Piero Brunetta, Isabella Malaguti,
Sergio Raffaelli, Luciano De Ambrosi*

GIAN PIERO BRUNETTA

INTRODUZIONE

In modo sempre più massiccio – come in una variante del *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo – le masse di maestranze, tecnici, artisti e artigiani, musicisti, operatori e scenografi, sceneggiatori e costumisti, fotografi di scena e montatori, che hanno avuto un ruolo creativo determinante nella realizzazione di un film... e che molto a lungo sono state ignorate dalla storiografia e critica cinematografica, stanno godendo da qualche anno di una visibilità fino a ieri impensabile. Ed anche di un'attenzione crescente, nonché di un giusto riconoscimento del loro ruolo e di un risarcimento delle loro competenze e dei valori aggiunti rispetto all'autorialità del regista, per troppo tempo unico oggetto di studio per la critica e gli storici.

Anche se negli ultimi tempi l'attenzione nei confronti dei doppiatori e del doppiaggio ha prodotto contributi di notevole interesse (naturalmente si deve sempre riconoscere ai lavori di Sergio Raffaelli un ruolo seminale e di intelligente apertura e indicazione delle strade da percorrere, ma vorrei qui ricordare anche delle brillanti osservazioni di Orio Caldiron degli anni '80 a cui non è stato poi dato un seguito più sistematico), bisogna dire che, anche grazie agli atti di questo convegno, si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un territorio in pratica ancora del tutto inesplorato.

Personalmente – e lo dico con un po' di senso di colpa – riconosco che il territorio del doppiaggio mi ha sempre attirato e che fin dai primi anni '70, quando ho cominciato a lavorare in modo sistematico sugli anni '30 e sulla lingua del fascismo, avevo previsto di effettuare dei prelievi e delle perlustrazioni sul doppiaggio, sulle censure linguistiche e sulle deformazioni di alcuni film di grande diffusione. Mi ricordo di aver promesso a Gianfranco Folena, dopo alcuni scambi di idee con lui e dopo aver raccolto alcuni elementi per un seminario sulla lingua del cinema del fascismo, di approfon-

dire l'argomento del doppiaggio per una delle sedute del Circolo, a cui per anni sono stato chiamato e sollecitato a partecipare attivamente. Poi le difficoltà nel procurarsi le copie in pellicola, la mancanza delle videocassette e altri interessi sopravvenuti hanno sempre più allontanato questo progetto.

In effetti, fin dall'indomani dell'invenzione del sonoro, l'industria del doppiaggio si sviluppa in maniera originale in Italia col sostegno dello Stato e oltre a coinvolgere centinaia di persone riesce a creare rapidamente un modello di riferimento dell'italiano parlato, una lingua standard più efficace di quella messa in circolazione dai pochi film nazionali, fortemente ibridati di forme dialettali e di sicuro con una minore circolazione. Fino almeno all'avvento dell'era televisiva il doppiaggio giocherà un ruolo importante di elemento di connessione e di superamento delle diverse barriere dialettali. Ma sul terreno del doppiaggio non si gioca una sola partita. Il doppiaggio è anche un campo di battaglia, un territorio di distorsione e falsificazione del linguaggio originale. Il problema della traduzione per molti aspetti forse non è il problema più importante.

I contributi offerti da questo convegno permettono di osservare, forti di una nuova consapevolezza e di una maggiore maturazione degli studi sia cinematografici che linguistici, la ricchezza, l'ampiezza e la fecondità del campo e di ripensare a nuove possibili spedizioni pluridisciplinari. Rese oggi assai più facili e redditizie grazie all'accessibilità delle fonti nei nuovi supporti in cassetta o DVD e alla rapidità della loro consultazione e comparazione.

Gli atti di questo convegno si possono considerare come un piccolo nuovo passo per un futuro grande e avventuroso viaggio negli spazi sonori del cinema.

Alla tavola rotonda ha partecipato anche Luciano De Ambrosi, che ha contribuito ai lavori portando la sua personale esperienza di doppiatore

SERGIO RAFFAELLI

L'ITALIANO DEI FILM DOPPIATI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

in massima parte dialettofoni, hanno ricevuto in continuazione per decenni, attraverso le familiari voci di un ristretto manipolo di attori specializzati, esempi didatticamente efficaci di pronuncia uniforme, di correttezza grammaticale, di proprietà lessicale e fraseologica. Tuttavia, un crescente allentamento del rispetto della norma, dopo gli anni '60, ha favorito un certo afflusso nell'italiano corrente di prestiti, soprattutto dall'inglese: forme integrali, tipo *okay*, ma specialmente calchi, come *non c'è problema* (*no problem*, "va bene"), *prego* (*please*, "per favore") e tanti altri. Il doppiato inoltre ha svolto, soprattutto verso la metà del secolo, una sorta di magistero linguistico per i realizzatori italiani "impegnati". Carenti, dopo il 1945, di soluzioni linguistiche adatte ai loro messaggi ancora inconsueti, in tempo di predominante evasione, essi presero a modello quelle pellicole doppiate di ispirazione civile, che, nonostante prudenti attenuazioni degli adattatori, proponevano, in forma sia pure frammentaria e sbiadita, il linguaggio del disagio sociale, del dibattito politico, della protesta. Allora fu senza dubbio importante il ricordo formativo di qualche classico degli anni '30, come *L'uomo di Aran* (*Man of Aran*, 1934) di Robert Flaherty, nonché lo stimolo più recente di opere come, nel 1948, *I migliori anni della nostra vita* (*The best years of our lives*, 1946) di William Wyler, oppure, nel 1952, *L'asso nella manica* (*The big carnival*, 1951) di Billy Wilder, o ancora, nel 1952, *Furore* (*The grapes of wrath*, 1940) di John Ford. Le radici del parlato filmico di Pietro Germi, ad esempio, e di altri suoi coetanei, trassero iniziale alimento anche da lì¹.

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

IL DOPPIAGGIO COME TRADUZIONE TOTALE

Nell'etimo di "doppiare" (doppione, doppiezza) è insito il significato di inganno, simulazione, doppio senso. C'è però anche il senso dell'artificio retorico (raddoppiamento) e dell'ambiguità. Sono tutti significati appropriati a definire ciò che si intende oggi con "doppiaggio" in riferimento al cinema. Il doppiaggio è un trucco, una convenzione, un'arte d'intarsio che si propone di sostituire a voci e parole pronunciate in un certo modo e in una data lingua, altre voci in un'altra lingua, tentando al tempo stesso di mantenere l'illusione di un tutt'uno organico, aggiungendo cioè illusione all'illusione congenita del cinema. È il cinema infatti a costituirsi sulla finzione, ad imporre le sue necessità. "Le colpe del doppiaggio – osserva Comuzio – non sono tanto dei singoli responsabili quanto del sistema: Visconti adopera l'americano Farley Granger per fare il tenente austriaco di *Senso*, la tedesca Maria Schell per un personaggio 'livornese' in *Le notti bianche*, il francese Alain Delon e la greca Katina Paxinou per interpretare gli immigrati lucani di *Rocco e i suoi fratelli*, l'americano Burt Lancaster per il siciliano 'gattopardo', l'inglese Dirk Bogarde per il musicista tedesco di *Morte a Venezia*, e così via"¹.

L'uso di doppiare in modo sistematico i film prima di immetterli nel circuito distributivo nazionale è una peculiarità tutta italiana, una consuetudine che risale alla nascita del cinema sonoro stesso e che distingue il nostro paese dalla maggior parte degli Stati Europei e dagli Stati Uniti, dove i film importati circolano con colonna sonora originaria e con sottotitoli o dove vige il regime di doppia offerta (lo stesso film in versione originale con sottotitoli e doppiata). Hitchcock diceva: "Se si crea il proprio film correttamente, lasciando largo spazio alle emozioni, il pubblico giapponese deve reagire negli

¹ E. COMUZIO, *Voce/volto. Problemi della vocalità nel doppiaggio cinematografico*, "Il Verri", 1-2, 1983.

stessi momenti del pubblico indiano”. Ecco: il doppiaggio deve risolvere esattamente il problema della possibilità universale di comprensione del linguaggio cinematografico dopo l'avvento del sonoro, con l'introduzione del quale (*The Jazz Singer*, 1927) viene bruscamente meno il mito di un esperanto mimico capace di essere capito dagli spettatori di tutto il mondo. La nascita e la vittoria del “parlato”, infatti, inaugurano una nuova era, in cui la diffusione che sta avendo il cinema come grande spettacolo di massa acquista nuovo spessore. Sono proprio i principi di facile condivisione e divulgazione, e l'idea di aumentare la fruibilità di un film anche facendolo parlare nella lingua del paese in cui verrà visto, ad essere alla base dell'invenzione dell'austriaco Jacob Karol: uno speciale procedimento detto *dubbing*, secondo cui attori diversi da quelli che hanno partecipato all'edizione originale del film prestano a costoro la voce nell'idioma proprio di ciascun paese.

A tal fine, l'adattamento dei dialoghi ha la funzione di “riscrivere” l'opera originale, ovvero di restituire un immaginario “gergale” di una lingua straniera – di per sé un corpo in continua evoluzione – e di rendere disponibile un ordine di idee che tocca le strutture profonde del linguaggio prima e dell'idioma cinematografico poi. Il dialoghista non deve tradurre, ma forzare il patrimonio linguistico di un paese in un ordine di idee diverso, deve importare lo spirito linguistico di un intero retaggio culturale. Per questo, doppiando un film in una nuova lingua si tradisce inevitabilmente l'intento dell'opera originaria, in quanto la nuova lingua è inserita in un contesto socioculturale diverso, che informa diverse percezioni-interpretazioni della realtà. In altre parole, il doppiaggio cinematografico è una scommessa che si regge su una contraddizione: adattare ciò che è peculiare di una cultura, e proprio perché rappresenta quella cultura, ai gusti e alle inclinazioni di una cultura diversa. Il cinema oltretutto, riproducendo a diversi gradi la totalità dei codici che costituiscono i sistemi culturali – linguistico, gestuale, rituale –, quando è esportato viene a trovarsi in una situazione più vulnerabile che potrebbe limitarne le potenzialità.

La definizione del linguista francese Cary di doppiaggio come “traduzione totale”² sottolinea che il problema della traduzione nel

² Cit. in G. MOUNIN, *La traduzione per il cinema*, in ID., *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.

cinema non riguarda tanto la catena delle parole quanto il tessuto dialettico che le unisce, quell'amalgama di elementi, parole appunto, immagini, suoni e linguaggio scritto che, disposti in un certo ordine dal narratore, sono portatori di istanze sociolinguistiche e socioculturali. La traduzione filmica, in quest'ottica, è un sistema extracinematografico che interviene dall'esterno andando a modificare la stabilità e funzionalità strutturale del film. Per poter intervenire deve necessariamente analizzare la struttura del linguaggio filmico nell'ambito dei suoi parametri di riferimento (particolarmente importanti quelli culturali), in modo da turbare il meno possibile l'equilibrio narrativo e stilistico voluto e costruito dall'autore. Non è infatti solo sul piano delle aree espressive che il cinema è eterogeneo: lo è anche a causa del rapporto di scambio e influenza reciproca che sempre si instaura tra il sistema filmico e tutti quegli elementi esterni presenti nel contesto storico-sociale e nel sistema politico-economico di riferimento. In questa prospettiva, affrontare il problema della traduzione per il cinema significa mettere costantemente in relazione la lista dei dialoghi con il significato veicolato dalle immagini e dalla colonna sonora. Significa altresì studiare i rapporti esistenti tra le varie componenti del linguaggio cinematografico ed extracinematografico per fare in modo che il pubblico che segue la versione doppiata, inserito in un contesto culturale diverso, nel quale la componente linguistica è solo una delle diversità, possa usufruire di un prodotto filmico correttamente trasformato e trasmesso.

Il meccanismo della ricodificazione filmica inizia con il titolo del film che, inteso come sequenza di segni che circolano nel mondo della pubblicità e della promozione antecedente l'uscita della pellicola sugli schermi, costituisce un luogo del tutto privilegiato nella catena discorsiva del film stesso. Il rapporto tra traduzione e adattamento, infatti, si presenta per diversi paesi sin dalla scelta del titolo. E se a ciò si associa un confronto tra *trailers*, locandine e recensioni, risulta evidente come tale traduzione contenga anche una non trascurabile valenza pubblicitaria, destinata a realizzarsi attraverso un riassetto che, situando il film entro un diverso mercato culturale, ne ridefinisce l'immagine e la collocazione neutralizzando e potenziando, a vantaggio o a scapito di altre, questa o quella possibile lettura. Basti pensare alla gratuita eroticizzazione a fini commerciali subita da numerosi titoli. Emblematico è il caso di *Persona* di Bergman,

che in Brasile diventa *Quando as mulheres pecam* (“Quando le donne peccano”). In questo caso la ricca risonanza dell’unica parola costituente il titolo originale – a un tempo psicoanalitica, teatrale e filosofica – cede il posto al sessismo di un titolo la cui lascivia può portare gli spettatori locali ad aspettarsi erroneamente un film sulla scia della tradizione del *pornochanchadas* brasiliano. La stessa cosa è avvenuta con numerosi altri film: alcune soluzioni emblematiche sono il *Domicile conjugal* di Truffaut, che in italiano diventa *Non drammatizziamo... è solo una questione di corna*; il film di Vicente Aranda *Fanny Pelopaja* – dove *pelopaja* significa “capelli giallo paglierino” – reso con *Passione violenta*; il *Entre tinieblas* di Almodovar – letteralmente *Fra le tenebre* – che si trasforma nell’evocativo *L’indiscreto fascino del peccato*. In effetti, dal momento che i titoli pongono degli enigmi e indirizzano il pubblico verso una lettura preferita, cambiare il titolo significa, più o meno sottilmente, modificare tale lettura. Lo *shock* della rivelazione al culmine emotivo di *Psycho*, per fare solo un esempio, è severamente compromesso quando il film è intitolato, come in Portogallo, *O homem que era mãe* (“L’uomo che era sua madre”); o ancora, quando *Vertigo* viene cambiato in *La donna che visse due volte*.

Ma i titoli non sono le uniche tracce grafiche ad essere presenti in un film; vi sono anche le didascalie, i sottotitoli, i titoli di testa e di coda, e in particolare le scritte che appartengono alla realtà e che il film riproduce fotografandole. Quando le scritte appartengono al piano della storia, ovvero sono interne alla scena (cartelloni pubblicitari, targhe automobilistiche, cartelli stradali, insegne di negozi, scritte sui muri), solitamente la maggior parte di esse non necessita di traduzione ma viene lasciata scorrere come parte della scena e dell’atmosfera del paese “straniero” in cui il film ha luogo. Tuttavia, ci sono talvolta testi scritti che detengono un ruolo chiave e che vengono inquadrati da vicino perché il pubblico possa leggerli (una lettera, piuttosto che una pagina di diario). Scegliere quali scritte devono essere tradotte e quali no e come tradurle – con una voce fuori campo, sottotitoli o una scritta in sovrimpressione –, non è tuttavia così scontato. Ciò, infatti, comporta pur sempre un’aggiunta al film. Nel caso di un giallo, ad esempio, questa aggiunta, sotto forma di traduzione di una scritta in sovrimpressione, può contribuire a portare maggiore attenzione su un particolare, cosa che potrebbe rive-

larsi non desiderabile o addirittura controproducente ai fini della strategia narrativa. Al contrario, può avvenire che la traduzione si riveli indispensabile per una completa trasmissione dei valori culturali del testo di partenza. Uno spettatore di lingua non francese, ad esempio, non è in grado di percepire il gioco tra testo e immagine generato dal materiale scritto che pervade *Deux ou trois choses que je sais d'elle* di Jean-Luc Godard, un film che può essere a ragione considerato un avallo del *dictum* di Barthes che “siamo ancora, più che mai, una civilizzazione della scrittura”.

Ma veniamo a quello che per il doppiaggio è il vincolo più prettamente tecnico e al tempo stesso più pervasivo, ovvero la sincronizzazione con l'immagine. Il sincronismo riguarda la dimensione del tempo (etimologicamente significa “tempo-insieme”) e deve essere attentamente perseguito per una questione di credibilità dei nuovi dialoghi. Esso infatti ci permette di verificare, osservando le labbra di chi parla, soprattutto quando inquadrato in primo piano e in piena luce, se l'articolazione delle parole udite (vocali e consonanti) combacia con i movimenti labiali e se vi è corrispondenza, sempre a livello visivo e acustico, tra l'inizio e la fine delle frasi, quindi se viene rispettata l'isocronia dei silenzi e dei momenti parlati, tenendo conto del fatto che i ritmi dell'enunciazione variano da lingua a lingua. Se tale sincronismo dovesse venire disatteso, nello spettatore potrebbe verificarsi un distacco anormale tra il pensiero visivo e quello uditivo, e l'estrema difficoltà che si ha ad accettare una percezione distorta genererebbe l'effetto di non credibilità delle azioni degli attanti, fino a far perdere credibilità al film. Pasolini ha riassunto in una immagine assai suggestiva gli effetti in tal senso negativi del doppiaggio: “Delle volte sembra incredibile la distanza che divide lo scoppio del tuono dalla luce del lampo [...] i film specialmente in Italia per via del doppiaggio sono sempre parlati male: e il tuono è una specie di rigurgito o di sbadiglio che zoppica dietro al lampo”. In effetti, l'isocronia delle articolazioni visibili delle labbra non è sufficiente per avere un buon doppiaggio. Tanto più che i movimenti della bocca che non corrispondono a un'articolazione linguistica, come le smorfie, i grugniti, i movimenti pre- o post-articolatori, più o meno mimici, sono più numerosi di quanto non si pensi. Una delle particolarità della scrittura dei dialoghi per il cinema consiste proprio nella ricerca e riproduzione delle caratteristi-

che del parlato. Le persone fanno delle pause, raccolgono i pensieri, ricominciano, si schiariscono la voce, cambiano sintassi. Questi anacoluti sono esattamente quello che rende un dialogo parlato credibile, animato, autentico e umano. Woody Allen, ad esempio, è un inveterato delle false partenze e degli schiarimenti di voce. Balbetta apposta proprio nel mezzo di una frase per fingere insicurezza, cosa che si rivela spesso essere un tipo di comportamento linguistico ironico, associato a una osservazione verbale particolarmente arguta o spiritosa. Non solo quindi il doppiatore dovrà riprodurre questa abitudine, ma anche l'adattatore dovrà comporre periodi che la permettano. È infatti necessario ottenere un'isocronia articolatoria globale, linguistica e non, tra le espressioni mimiche, i gesti e il testo tradotto. Se ad esempio un attore inglese sottolinea la sua battuta "I don't like that" arricciando il naso sulla sillaba "don't", l'attore francese che dice "Je n'aime pas ça" lo farà spontaneamente su "ça", ovvero all'altro capo della battuta. Analogamente, in tedesco il verbo della subordinata o la negazione, che spesso recano la carica espressiva più forte e saranno quindi sottolineati dal gesto, sono relegati alla fine di una battuta, mentre nella versione italiana vengono riportati accanto al soggetto. Per ovviare a questo problema un piccolo trucco consiste nell'inserire una breve frase retorica, o qualcosa del genere, alla fine della frase italiana così che la gestualità dell'attore sia in qualche modo giustificata. In generale, in tutti i casi di forte discronia fra i ritmi parlari, oppure quando un'idea nella lingua originale è espressa con più parole rispetto alla versione doppiata, si può ricorrere a tutte quelle interiezioni come "bé", "sì", "ma", "bene", che assumono la funzione di riempitivi. Sono spesso associati alle cosiddette pause piene ("ee", "ehm", "mm"), al prolungamento della vocale precedente (in inglese *drawling*) e ad indicatori di correzione ("cioè" che segue una parola interrotta). Al vincolo tecnico della sincronizzazione, in particolare nel caso di film doppiati dall'angloamericano, è poi riconducibile tutta una serie di stilemi, espressioni, formule chiaramente identificabili che riflettono direttamente il processo traduttivo, lo stabilirsi di equivalenze tra lingua e lingua e la riproduzione passiva di certi modi e andamenti dell'originale. Per fare qualche esempio, si può citare il "già" assertivo del parlato (regionale o elevato, ma certamente non panitaliano) che, per la sua sovrapposibilità articolatoria al "yeah"

inglese, lo traduce frequentemente dando vita a un uso spesso poco naturale. Abbiamo poi “sicuro” (“sure”) invece di “certo” o “senz’altro”, “l’hai detto” (“you said it”) con il significato di “proprio così”, “vuoi?” dalla *tag question* “will/would you”, utilizzata in inglese per attenuare una richiesta all’imperativo, “amico” (“man”) con funzione di vocativo e così via – gli esempi sono numerosissimi.

Un ulteriore vincolo a cui il processo del doppiaggio deve sottostare consiste nel rispetto di tutto quel corollario di caratteristiche che ha a che fare con l’articolazione orale, con l’uso concreto che si fa della voce nel modulare l’intonazione, l’intensità, la velocità di pronuncia – cioè nello sfruttare i cosiddetti elementi prosodici del discorso. Possiamo facilmente riconoscere se una voce è melodiosa o gutturale, giovanile o flebile, roca o melliflua, così come possiamo anche discernere un accento dialettale. Risulta forse essere più sottile da comprendere ciò che il parlante fa con la propria voce per veicolare all’ascoltatore informazioni che vanno oltre il contenuto semantico delle frasi. L’intonazione, ad esempio, uno degli elementi di manipolazione prosodica, ricopre un ruolo enorme nella comunicazione, dando spesso vita persino a significati diametralmente opposti a quelli denotativi. L’ironia, il sarcasmo, le allusioni si sviluppano spesso a partire dall’intonazione e sono spesso più efficacemente comunicati attraverso questo mezzo. Anche l’intonazione, quindi, insieme ai refusi fonetici, al volume, al tono ecc., deve essere “tradotta”, in quanto il modo in cui diciamo qualcosa può arricchire, impoverire o addirittura capovolgere il contenuto semantico di una frase. Nella pratica del doppiaggio, ad esempio, i litigi e le dispute verbali tra attori di un film inglese vengono di solito alzati di volume di qualche *decibel* durante il messaggio sonoro italiano dal momento che un identico livello di volume non comporterebbe per l’audience italiana la stessa intensità di rabbia.

Oltre alle costrizioni poste dal sincronismo cosiddetto fonetico, altrettanto importante per un doppiaggio convincente è il sincronismo che riguarda l’armonia tra il timbro, la pausazione e lo stile del discorso del doppiatore, da un lato, e la gestualità fisica e il linguaggio del corpo dell’attore sullo schermo, dall’altro. Il “matrimonio di convenienza” che unisce una voce che si esprime in una data lingua e rappresenta la corrispondente cultura, a un parlante e a un’immagine che provengono da un’altra, dà spesso origine a una

sorta di battaglia tra codici linguistici e culturali. Ogni lingua, infatti, porta con sé un corollario di caratteristiche che hanno a che fare con l'articolazione orale, l'espressione del viso e il linguaggio del corpo; addirittura alcune locuzioni sono regolarmente accompagnate, spesso inconsapevolmente, da gesti codificati e movimenti automatici. Inoltre, le norme dell'espressività fisica variano notevolmente da cultura a cultura, tanto che nell'immaginario comune esistono dei veri e propri stereotipi comportamentali. È proprio questo il motivo per cui il rapporto voce-gesto diventa inestricabile: il gesto è complementare al linguaggio ed è linguaggio esso stesso; non si può parlare in una lingua e gestire in un'altra. Sovrapporre una lingua, con il suo sistema peculiare di unire suoni e gesti, a un comportamento visibile associato a un'altra significa generare una specie di violenza e di dislocazione culturale. Relativamente leggera quando le lingue e le culture sono simili, la dislocazione diventa maggiore quando esse sono distanti, sfociando in un conflitto tra repertori culturali differenti. Stocham e Stam³ riportano l'esempio della televisione brasiliana che, come in molti paesi del Terzo mondo, ha un palinsesto basato su una forte programmazione di film e serie televisive americane, nelle quali le *star made in USA* parlano un fluente portoghese doppiato. La sovrapposizione tra il parlato di *Kojak*, *Colombo* e *Starsky & Hutch* con i suoni del portoghese brasiliano dà luogo a qualcosa di mostruoso, a una collisione tra i codici culturali associati al Brasile – forte affettività, tendenza all'iperbole, vivido accompagnamento gestuale alle parole – e quelli associati al filone poliziesco all'inglese – attenuazione dell'emotività, gestualità controllata, un contegno freddo, duro, inflessibile.

Ciò acquista rilievo se si pensa che talvolta il rapporto voce-gesto e l'espressione corporea cambiano drammaticamente per certi gesti più o meno simbolici. Si pensi al fatto che in alcuni Paesi Arabi o in Grecia si muove il capo in senso verticale per dire "no". O ancora, picchiare un dito sulla tempia, che negli Stati Uniti indica che qualcuno ha usato il cervello e ha agito intelligentemente, in Germania, ma anche in Italia, di solito significa che una persona è

³ E. STOCHAM - R. STAM, *The Cinema After Babel: Language, Difference, Power*, "Screen", 3/4, 1985, pp. 35-58.

priva di raziocinio, si comporta dissennatamente: due significati perfettamente opposti. In Italia, per contare con le dita si inizia dal pollice; in America, dal dito indice. Così, quando un americano vuole indicare "due", l'italiano vede "tre". Similmente, il movimento della mano che per un italiano o uno spagnolo costituisce un cenno per chiamare qualcuno lontano e fare in modo che si avvicini, ha, per un inglese, lo scopo opposto: quello di scacciare, di mandare via. E in Giappone un'alzata di spalle, un sorriso, una pacca sulla spalla possono assumere significati non verbali totalmente divergenti dalle connotazioni comuni nei paesi occidentali. Ciò è rappresentativo del fatto che l'abitudine, sia essa idiosincratICA o culturalmente radicata, di accompagnare l'elemento verbale con qualche tipo di espressione corporea, deve essere tenuta costantemente presente ai fini di una completa e corretta trasposizione culturale, sia in sede di traduzione filmica che di doppiaggio vero e proprio.

Il problema extratestuale dell'aderenza obbligatoria all'elemento non-verbale costituito dall'immagine diventa particolarmente spinoso nel caso della traduzione di giochi di parole – che già di per sé sono di difficile resa, in quanto si basano spesso su elementi polisemici o riferimenti culturali –, riferiti o strettamente interrelati al codice visivo. I traduttori di testi letterari possono spiegare l'umorismo all'interno del testo stesso usando parentesi, virgolette o anche niente; possono usare le note a piè di pagina per spiegare su cosa si basa il gioco di parole; possono tradurre la funzione del gioco verbale all'interno del testo o trovarne un altro che si adatti alla funzione dell'originale. Nei testi letterari la "narrazione" visiva non determina la scelta. Nei testi filmici, al contrario, essa interagisce costantemente con quella verbale, tant'è che a proposito del doppiaggio di battute di spirito Varela ha coniato l'espressione "the visual joke", "il gioco di parole che si vede"⁴. Nell'impossibilità della nota del traduttore anche per il doppiaggio si deve quindi forzatamente ripiegare sulla riscrittura di nuovi dialoghi, che mantengano però un'equivalenza dinamica con l'originale, che facciano cioè scaturire il riso. Al riguardo, in una famosa scena di *Horse Feathers*, un film dei fratelli

⁴ F. CHAUME-VARELA, *Textual Constraints and the Translator's Creativity in Dubbing*, in *Translator's Strategies and Creativity*, Amsterdam, John Benjamins, 1998, p. 20.

Marx la cui comicità oltre ad essere fortemente legata alla costruzione dell'umorismo su basi verbali – omofonie, assonanze, fraintendimenti linguistici – è spesso legata all'azione, a ciò che si vede, a un certo punto Groucho Marx, intento a firmare un contratto, chiede: "Give me the seal!" e cioè "Datemi un timbro, un sigillo". Ma siccome "seal" in inglese può indicare sia il sigillo che l'animale foca, il solerte Harpo gli mette sul tavolo proprio una foca. Il dialoghista italiano allora, nella fattispecie Sergio Jacquier, dovendo risolvere la battuta se ne è uscito con un geniale "Focalizziamo, focalizziamo!". Questo è solo un aneddoto, ma al tempo stesso uno degli innumerevoli esempi del fatto che nel processo di adattamento le operazioni di equivalenza sono fortemente condizionate dai molti vincoli che il canale visivo comporta e che la complicazione rispetto ad altre forme di traduzione si origina dalla contraddizione tra il bisogno di mantenere il contesto culturale invariato e la pratica di sostituire il linguaggio che lo codifica. L'adattatore infatti deve sempre fare i conti con attori, luoghi, gesti fissi, attorno ai quali costruire il nuovo testo, che nel film rimane comunque solo un tassello descritto e circoscritto dagli altri tasselli.

In generale, qualsiasi discorso sul film e il suo doppiaggio non può prescindere dalla relazione che il suono stabilisce con le immagini, poiché non si vede la stessa cosa se anche la si sente, così come non si sente la stessa cosa se anche la si vede. La dicotomia che informa la messa in scena di *La mariée était en noir* di François Truffaut è al riguardo emblematica. Se si guardano le immagini, si vede una donna che va da un posto all'altro, incontra degli uomini e li uccide (l'azione è dunque drammatica come quella di un poliziesco). Se si ascolta il sonoro, si sentono conversazioni sull'amore, sul modo in cui gli uomini guardano le donne e non si parla mai di delitti. Probabilmente se la colonna sonora fosse trasmessa per radio gli ascoltatori non potrebbero mai immaginare gli omicidi. Da questo emerge tutto il potere del linguaggio di orientare la percezione, dare forma al modo in cui interpretiamo un'immagine e persino strutturarne la formazione. La stessa lingua ci suggerisce delle metafore che hanno a che fare con la concettualizzazione dello spazio (avere potere significa essere "nelle alte sfere", al top) e con la spazializzazione delle emozioni (sentirsi triste vuol dire essere "a terra", mentre essere "su" equivale a dire essere felice). Gli spettatori colgono e comprendono

le metafore visive solo se esistono espressioni metaforiche corrispondenti nella loro lingua; se ciò non accade la metafora non viene recepita. A volte l'interazione tra il nesso verbale-visivo diventa strettissima e influisce soprattutto sui movimenti di macchina. Il punto di vista assunto dalla telecamera, infatti, può tradurre letteralmente locuzioni specifiche come "guardare in alto" o "ispezionare", così che l'impatto visivo scaturisce dalla fedeltà alle rispettive figure retorico-linguistiche. Hitchcock, ad esempio, è un maestro nello sfruttare il nesso verbale-visivo, dando luogo a suggestive soluzioni filmiche. Al riguardo, la sequenza iniziale di *Strangers on a train* è orchestrata attorno alla traduzione visiva delle espressioni di incrocio e doppio gioco: incrocio di binari ferroviari, gambe incrociate, racchette da tennis incrociate, doppio di tennis, scotch doppio, montaggio alternato come doppio, dissolvenze incrociate.

Tuttavia, ad avere la facoltà di strutturare la messa in scena visiva condizionando la scelta dei piani, i movimenti di macchina e il montaggio è soprattutto la parola proveniente dai personaggi sulla scena, la parola dei dialoghi, che concentra la maggior parte dei discorsi e delle informazioni che riguardano lo svolgimento della storia. Innanzitutto il suono al cinema favorisce quasi sempre la voce, la evidenza, la separa dagli altri suoni. Si tratta naturalmente della voce portatrice di parole, supporto all'espressione verbale, la cui registrazione deve garantire proprio l'intelligibilità delle parole pronunciate. Il suono al cinema, come afferma Michel Chion⁵, il teorico che più di ogni altro se ne è occupato, è "vococentrico", incentrato sulla voce, ed essa a sua volta è quasi sempre verbocentrica. Il vococentrismo è cioè la capacità della voce di stabilire attorno a sé – nella vita quotidiana come al cinema – una scala di valori, cosicché la nostra attenzione viene attratta innanzitutto da quel doppio di noi stessi che è la voce di un'altra persona (così come il volto umano non è un'immagine come le altre). In generale, è proprio analizzando la parola dei dialoghi nell'economia della pellicola che il traduttore ha la possibilità di capire quali sono i momenti più adatti per inserire una determinata battuta – se prima o dopo rispetto all'originale –,

⁵ M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1990.

esimersi dalla fedele rispondenza al sincronismo o risolvere il conubio parola-messaggio iconico.

Un ruolo diverso e particolare spetta invece alla parola del narratore, sia esso un personaggio diegetico, e cioè appartenente al piano della storia, o un narratore extradiegetico, la cui funzione è quella di rivolgersi direttamente allo spettatore. Tale parola, caratterizzando lo sguardo del narratore sul mondo e sulle cose, si presta meno alla manipolazione e dovrebbe rimanere il più possibile invariata per perseguire un criterio di coerenza con l'originale. Per lo stesso principio, quella che Chion chiama la "parola-emanazione", posta ai margini dell'azione e non necessariamente comprensibile nella sua integrità in quanto interrotta dall'autore o disturbata da suoni e rumori – la parola del cinema diretto anni '70 o le "parole-rumore" di Eric Rohmer –, deve essere lasciata intatta, cioè mantenuta così come si presenta nella colonna sonora originale per non incorrere in alterazioni dell'intento autoriale.

Alcuni film, necessariamente isolati, hanno cercato di relativizzare la parola utilizzando una lingua straniera oppure mescolando diversi idiomi. In molte scene di *La morte a Venezia* Visconti si serve del quadro della storia – un Lido internazionale per ricchi stranieri – per mescolare le lingue e intrecciare così ungherese, francese, inglese, italiano. Va da sé che questo procedimento, che si ritrova peraltro anche in Fellini, in più di una scena dei suoi film, fa parte dell'universo poetico dell'autore. L'espedito del poliglottismo, infatti, preclude in parte al pubblico la comprensione del dialogo per spostare volutamente l'accento sulla materialità del linguaggio, sulla voce in quanto suono piuttosto che come veicolo di senso. Svuotata la parola di tutto quanto concerne i contenuti semantici, ciò che resta è la sua "qualità d'immagine", ciò che spesso, proprio con il doppiaggio, è destinato a perdersi.

Le voci, infatti, sono irriducibilmente personali come le impronte digitali: ciascuna voce imprime all'enunciazione una speciale risonanza e colore, e la sua "qualità" concorre in maniera assai netta, accanto alla fisionomia, a definire lo statuto di un personaggio. Dato che al cinema cambiando suono cambia anche l'immagine, col doppiaggio, che è una traduzione da una *phoné* in un'altra, non si tratta propriamente di dire le stesse cose in un'altra lingua. La sinestesia di tutti gli apporti è il grande sogno del cinema da quando è nato, ma – in

una pratica fatta di tante collaborazioni artistiche e tecniche – quella di attingere l'unicità dell'opera d'arte resterà sempre un'utopia. Posto che l'intero edificio del cinema è costruito sull'illusione del vedere e del sentire, questa inattuabilità ontologica si palesa particolarmente nell'associazione tra immagine e suono doppiato. Perciò, pur nell'inevitabile artificiosità della pratica, un adattamento che sia aderente e coerente all'opera di partenza non può realizzarsi se non attraverso un consapevole riassetto dell'intero sistema, in modo tale che la lingua e la scrittura vengano trasformate secondo il disegno preciso del film, tenendo conto del problema delle equivalenze culturali e di relazione. Il parallelismo di immagini e suoni, infatti, non è mai omogeneo, ma presenta una serie di punti critici in corrispondenza dei quali la prossimità tra testo e immagine è sensibilmente più rigida – come nella corrispondenza tra idiomatismi e codice gestuale o tra idiomatismi e metonimie di immagine – sino ad allargarsi a tutti quei problemi sociolinguistici di traduzione delle varietà sociali e geografiche della lingua (intonazioni regionali, dialetti, forestierismi ecc.). I malintesi piccoli e grandi che punteggiano la storia del doppiaggio trascendono così il registro episodico e aneddotico che apparentemente li caratterizza come esempi di infedeltà e diventano specchio di un problema di ben più ampia portata, che si allarga a comprendere i tradimenti e le falsificazioni che il prodotto da doppiare deve inevitabilmente subire.

LUCIANO DE GIUSTI
LA VOCE IN ESILIO:
POSIZIONI IN LUNGA CONTESA

All'indomani dell'invenzione del sonoro si pose subito nel mondo del cinema, in particolare nell'ambito della produzione e distribuzione del prodotto filmico, il problema del superamento delle barriere linguistiche legate alle culture nazionali. La questione si manifestò in maniera assai pregnante per un mezzo che fin dalle sue origini, in quanto fondato sulle immagini, si era venuto proponendo come una forma di comunicazione pressoché universale o perlomeno capace di parlare a larghi strati di popolazione del pianeta in virtù di un certo tasso di transnazionalità del linguaggio iconico. Nel cinema delle origini si trattava tutt'al più di valicare le differenze linguistiche attraverso la traduzione della parola scritta, costituita da didascalie, cartelli, intertitoli. Quando la parola orale fece il suo ingresso nel linguaggio del cinema aggiungendosi come altro "codice" ai molti che già lo componevano, nell'evoluzione di questo linguaggio si compiva, in piccolo, il percorso inverso a quello del passaggio dall'oralità alla grafia che ha dato luogo alla lunga riflessione filosofica sulla contrapposizione tra voce e scrittura. Ma, al di là della dimensione teoretica, la necessità pratica di distribuire il prodotto filmico su vasta scala, più ampia dei confini linguistici nazionali, pose il problema della sua traduzione. Oltre all'opzione delle versioni multiple degli stessi film girati in lingue diverse che trovò diffusione nei primi anni del sonoro, quella del doppiaggio si impose come la soluzione più efficace in molti paesi, tra i quali il nostro, dove questa pratica ha raggiunto nel tempo alti livelli di professionalità capaci di una pregevole resa comunicativa.

1. *La traduzione: solo un aspetto del doppiaggio*

Il termine "doppiaggio" reca con sé, evocandolo, il grande tema del doppio che attraversa molta letteratura e tanto cinema. Questo senso secondo, quasi una risonanza che accompagna la parola, ap-

pare quanto mai pertinente per la complessa operazione che il vocabolo designa. La sua complessità non si evince dalla definizione spesso semplice che ne danno i dizionari; non la fanno intravedere talvolta neppure quelli specialistici di cinema. Con una permutazione dei termini in gioco nel titolo del convegno occorre precisare, infatti, che la traduzione linguistica è solo un aspetto del doppiaggio. Essa non è che il momento preliminare di un'operazione stratificata che, passando attraverso le fasi di adattamento, prevede la sostituzione di una voce originale con un'altra, applicata allo stesso volto: operazione con ogni evidenza gravida di conseguenze.

All'atto già di per sé problematico di ogni traduzione – per i molti effetti collaterali che si producono passando da una lingua all'altra – si aggiunge la particolarità della traduzione per il doppiaggio: per trasportare il senso delle parole, cercandone l'equivalenza nei suoni di un'altra lingua, in questa funzione specifica essa deve tener conto che si esercita sulla parola orale, la parola detta e udita, il cui senso non è portato da un significante grafico, ma dalla dimensione psicoacustica della materia sonora. È vero che anche la traduzione della parola scritta ha a che fare (e deve ingaggiare la sua lotta) con la voce mentale che risuona in ogni lingua. Ma nella traduzione per il doppiaggio si compie un salto dall'udito mentale all'ascolto fisico. La voce non è puro suono immaginato, come la musica di chi legge mentalmente le note sul pentagramma e la sente risuonare dentro di sé: c'è l'oralità nella pienezza della sua dimensione fisica, vocalità in espansione nello spazio, dimensione sonora che concorre a delineare i confini di tale spazio. Dunque il doppiaggio, agendo su entrambi i lati di quel doppio che è la parola – senso e suono – si presenta come una traduzione al quadrato. La voce, infatti, definibile, come ogni suono, in termini di altezza, intensità e durata (parametri traducibili), è identificata anche da quello intraducibile del timbro, qualità che si sottrae a ogni equivalenza. Poiché dunque il suono della voce in quanto tale non si traduce ma si sostituisce, il doppiaggio si configura come una doppia operazione combinata di traduzione del senso e sostituzione del suono.

2. *“Doppiaggio proibito”*

L'irriducibile singolarità della nostra voce la rende simile alle impronte digitali. Il suo timbro è una soglia invalicabile, un punto di

resistenza assoluta alla traducibilità. È a partire da questo nodo problematico che la questione del doppiaggio si è diramata dal campo tecnico-pratico a quello dell'estetica, generando una lunga teoria di prese di posizione ostili all'operazione, annodate attorno alla rilevanza della voce e raggruppabili sotto la formula del "doppiaggio proibito". Nell'impossibilità di un loro rendiconto esaustivo in questo spazio – da svolgersi magari all'interno di una auspicabile storia del doppiaggio ancora tutta da scrivere – farò riferimento solo ad alcune di queste convinzioni, scegliendole per la loro capacità di fertilizzare il ripensamento sulla base del loro sottofondo (o doppiofondo) teorico: spesso infatti la scelta di campo, pro o contro il doppiaggio, è meno interessante delle motivazioni di pensiero che inducono ad assumerla.

In questa ricognizione si affacciano per prime e si impongono all'attenzione le opinioni espresse dal giovane Michelangelo Antonioni nell'ambito di un'inchiesta sul doppiaggio avviata dalla rivista "Cinema" nel 1940, sia per l'antecedenza della loro collocazione temporale, sia per la sorprendente modernità delle argomentazioni del futuro regista che si ritroveranno nel dibattito il cui sviluppo giunge a lambire i nostri giorni¹. Antonioni cerca di dimostrare l'assurdità del doppiaggio sul piano estetico sostenendo che "la recitazione, mimica e linguaggio, nasce nell'attore da una sola e contemporanea ispirazione". Trascurando ora di far riferimento, come possibile obiezione, alla pratica degli attori che doppiano se stessi – che ha avuto lungo corso in un paese come il nostro, nel quale la presa diretta del suono ha conosciuto un rilancio solo a partire dagli anni Ottanta – l'argomentazione di Antonioni poggia sul principio che nessuno ha il diritto di separare ciò che nasce unito. Inoltre, sul piano pratico, nel rapporto tra labbra e voce, "sconcordanze, magari leggere, non mancheranno mai, troppa essendo la differenza tra i movimenti labiali della nostra lingua nei confronti di certe altre"².

¹ Si vedano le *Interviste sul doppiaggio*, "Segnocinema", 91, maggio/giugno 1998 e M. GUIDORIZZI, *Voci d'autore. Storia e protagonisti del doppiaggio italiano*, Verona, Cierre, 1999.

² M. ANTONIONI, *Vita impossibile di Clark Costa*, "Cinema", 105, 10 novembre 1940, ora in M. GUIDORIZZI, *Voci d'autore...*, cit., p. 28. Antonioni ha successivamente continuato le sue argomentazioni sul tema sempre in "Cinema", 107, 10 dicembre 1940 e tratto le *Conclusioni sul doppiaggio*, inchiesta condotta dalla stessa rivista, nel n. 116 del 1941. Riprenderà l'argomento con un articolo, *Il doppiato*, apparso in "Italia libera" il 19 luglio 1944.

Un pensiero simile si ritrova formulato qualche anno dopo da Béla Balázs, anch'egli convinto – l'espressione è esattamente la stessa – dell'"assurdità" del doppiaggio: "E non soltanto perché nella lingua straniera in cui il film è doppiato occorre far corrispondere il numero delle sillabe a quello della lingua originale: il che rende la traduzione quanto meno ridicola e forzata. Il doppiaggio, qualsiasi doppiaggio, non può non essere falso e artisticamente nullo, se non altro perché ogni lingua possiede certi gesti espressivi e organici che sono caratteristici, appunto, degli uomini che quella lingua parlano. *Non si può parlare in inglese e gestire in italiano*"³. Dunque per Balázs il doppiaggio si presenta come un'operazione impossibile per una doppia faglia: oltre a quella individuale tra labbra e voce, si crea una faglia legata all'antropologia collettiva che turba "l'intima connessione esistente tra la mimica e il linguaggio" come, ad esempio, "il parallelismo esistente fra la micromimica del volto e il movimento delle mani"⁴.

Vien fatto di osservare che, se in linea di principio l'argomentazione di Balázs appare corretta, nondimeno la sua portata ha subito una sensibile restrizione per azione del tempo trascorso. L'ampio mezzo secolo che ci separa dalle sue parole ha visto prodursi nel mondo occidentale, prepotentemente avviato alla planetarizzazione del suo stile di vita, una straordinaria omologazione antropologica di popoli e classi sociali. Tale mutazione riduce la faglia tra gesto e parola, aumentando la traducibilità di quest'ultima.

Il problema resta comunque aperto in tutta la sua estensione nel caso in cui il doppiaggio si eserciti su film appartenenti a culture e dimensioni antropologiche ancora lontane da quella occidentale imperante. Ad esempio, in un film come *Il tempo dei cavalli ubriachi* (2000) di Bahman Gobadi – nato a contatto con la gente vera di un villaggio curdo tra i monti al confine tra Iran e Iraq, tanto che porta nei titoli di testa la scritta "con la vita di" quale indicazione di *cast* – la scelta del doppiaggio, ancorché curato, aggiunge un elemento di estraneità che pregiudica la veridicità della rappresentazione. La lin-

³ B. BALÁZS, *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1952, rist. 1979, p. 79.

⁴ *Ivi*, p. 265.

gua italiana messa forzatamente sulle bocche di quella gente introduce una nota che suona falsa e impedisce di credere fino in fondo a ciò che si vede: si avverte la distanza tra i corpi di quei luoghi (con la loro particolare gestualità) e la voce che sembra provenire da un altro mondo. È uno di quei casi che si possono citare come esemplari a sostegno dell'alternativa al doppiaggio costituita dai sottotitoli; ma è anche uno di quei casi in cui si può saggiare la validità di una delle *Note sul cinematografo* di Robert Bresson: "La mescolanza di vero e di falso produce il falso. Il falso quando è omogeneo può produrre il vero. Nella mescolanza di vero e di falso, il vero fa risaltare il falso, il falso impedisce di credere al vero"⁵. L'affermazione mediana delle tre che costituiscono la nota bressoniana ci dice che il problema posto nel doppiaggio di un film come *Il tempo dei cavalli ubriachi* non si pone per un film a finzione marcata e dichiarata, capace di enunciare la sua verità, di produrre il vero attraverso una coerente rappresentazione tutta ostensibilmente finzionale⁶.

Bresson è una delle voci più nettamente schierate contro la pratica del doppiaggio, considerato una forma di barbarie per varie ragioni. Eccone una, indicata in una delle sue *Note*: "Voci senza realtà, non conformi ai movimenti delle labbra. A contro-ritmo dei polmoni e del cuore. Che 'hanno sbagliato bocca'"⁷. Un tale severissimo giudizio senza appello si allinea a quello di Jean Renoir che considerava il doppiaggio una mostruosità, una sfida sacrilega che, sostituendo la voce di un corpo, lo separa dalla sua anima⁸. Jean-Marie Straub condivide l'opinione di entrambi, perché – sostiene – col cinema si tratta sempre di (sor)prendere la vita: "(Sor)prendere la vita è anche (sor)prendere nell'istante la voce, il rumore... Io appartengo ancora alla vecchia scuola della gente che crede alla sorpresa della vita, al documentario, che crede che si avrebbe torto di negliere

⁵ R. BRESSON, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 29.

⁶ È questo, ad esempio, il caso di un modo di rappresentazione come quello Federico Fellini, fondato sulle funamboliche e visionarie invenzioni dell'autore che, deformando a volte grottescamente il reale, prova a suggerire qualche verità su di esso attraverso la magica strategia della menzogna. E infatti Fellini, come vedremo nel seguito dell'esposizione, era tra i registi che non esitavano a praticare il doppiaggio in funzione creativa nella fase di postsincronizzazione.

⁷ R. BRESSON, *Note sul cinematografo*, cit., p. 53.

⁸ Cfr. M. GUIDORIZZI, *Voci d'autore...*, cit, p. 36.

il sospiro che una ragazza emette suo malgrado in tale circostanza, e che non è riproducibile”⁹.

La radicalità della posizione di Bresson è riconducibile al sistema espressivo del suo “cinematografo”, che prevede anche la disposizione dell’autore ad andare incontro all’inatteso: farsi sorprendere, farsi delle sorprese. In questo sistema, nel quale gli attori sono sostituiti da modelli, quest’ultimi vengono scelti molto spesso per la voce, addirittura al telefono, come è accaduto a Dominique Sanda, interprete di *Une femme douce* (1969). A quel punto la voce col suo inconfondibile e insostituibile timbro impregna il personaggio in maniera determinante nel definirlo. Scrive Bresson sulla scelta di un modello: “La sua voce disegna per me la sua bocca, i suoi occhi, la sua faccia, me ne fa il ritratto completo, esteriore e interiore, meglio che mi fosse di fronte. La migliore decifrazione si ottiene con l’orecchio”¹⁰. E più avanti nelle sue riflessioni aggiunge una convinzione ultimativa, che non lascia scampo: “La voce: anima fatta carne”¹¹.

La voce nasce dal respiro del corpo, è fiato, soffio, flusso. Corporea e incorporea insieme, possiede la speciale prerogativa di essere un punto di equilibrio tra materia e spirito. Come la musica, la materialità del suono è costituita a onde. È un inafferrabile corpo fatto d’aria che si spande nello spazio. Senza cedere alla seduzione irrazionale, da canto delle sirene, e farne un’entità metafisica, è tuttavia comprensibile il fascino intellettuale che l’idea di voce può esercitare, fino al suo costituirsi in archetipo e generare un’ampia letteratura. La rivalutazione della funzione espressiva della voce nel cinema, ad opera soprattutto di Michel Chion¹², giunge come approdo di un percorso che ha alle spalle molta letteratura psicoanalitica, in particolare i testi di Jacques Lacan. In questo clima è sintomatico che Roland Barthes, al quale si deve quell’idea di “grana della voce” così prossima al “senso ottuso” del fotogramma e al *punctum* della fotografia, scelga di chiudere *Il piacere del testo* riferendosi proprio al cinema quale luogo in cui rivive “la scrittura ad alta voce”: una

⁹ *Ivi*, p. 37.

¹⁰ R. BRESSON, *Note sul cinematografo*, cit., p. 20.

¹¹ *Ivi*, p. 63.

¹² Cfr. M. CHION, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche, 1991.

forma di scrittura la cui significanza poggia sulla “grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l’articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio. [...] Basta infatti che il cinema prenda *molto da vicino* il suono della parola (è in fondo la definizione generalizzata della ‘grana’ della scrittura) e faccia sentire nella loro materialità, nella loro sensualità, il respiro, l’increspatura, la polpa delle labbra, tutta la presenza del muso umano [...] perché riesca a trascinare lontanissimo il senso”¹³.

3. *Il doppiaggio come risorsa espressiva*

La risorsa espressiva costituita dal suono della voce che, pronunciando la parola, ne varia e integra il senso anche in eccedenze deraglianti, era ben nota a registi che utilizzavano il doppiaggio in funzione creativa (curiosamente applicando proprio alcuni dei principi compositivi del cinematografo di Bresson). Assumendo il cinema come *ars* combinatoria per eccellenza, Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini non hanno esitato a sfruttare le possibilità combinatorie del doppiaggio in fase di postsincronizzazione dei propri film, applicando alla faccia di un attore un’altra voce.

Per Pasolini questa scelta va ricondotta al suo gusto per il *pastiche* e al principio della contaminazione che governa il suo modo di elaborare i diversi linguaggi espressivi con cui si misura. Fin da *Accattone* (1961) fa doppiare il protagonista, Franco Citti, da Paolo Ferrari, nella convinzione che così il personaggio, senza nulla togliere al realismo, veniva sottratto al restrittivo orizzonte del naturalismo, arricchendolo e rendendolo misterioso. “Il doppiaggio, deformando la voce, alterando le corrispondenze che legano il timbro, le intonazioni, le inflessioni di una voce, a un viso, a un tipo di comportamento, conferisce un sovrappiù di mistero al film. [...] Molto spesso, se si vuole ottenere un rapporto determinato tra suono e immagine, un rapporto di valori preciso, si è costretti a cambiare una voce. Detto questo mi piace elaborare una voce, combinarla con tutti gli altri

¹³ R. BARTHES, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 116.

elementi di una fisionomia, di un comportamento... Amalgamare... Sempre la mia propensione per il *pastiche*, probabilmente! E... il rifiuto del naturale”¹⁴.

Non sono molto dissimili i criteri operativi applicati da Fellini nei suoi film che sono sempre un grande impasto di voci, un turbinio di altezze, timbri, inflessioni, cadenze, dialetti a creare brusii e sussurri, come una vera partitura sonora che ha la stessa rilevanza e potenza visionaria delle immagini. “Io sento il bisogno – dice Fellini – di dare al sonoro la stessa espressività dell’immagine, di creare una sorta di polifonia. È perciò che sono contrario, tanto spesso, a utilizzare dello stesso attore il volto e la voce. L’importante è che il personaggio abbia una voce che lo rende ancora più espressivo. Per me il doppiaggio è indispensabile, è un’operazione musicale con la quale rinforzo il significato delle figure”¹⁵.

Posizioni e convinzioni come quelle di Fellini e Pasolini sul doppiaggio, assunto quale risorsa nella creazione dell’opera originale, possono riversarsi anche sulla copia che lo subisce per ragioni di opportunità comunicativa nella pratica commerciale; e trovano alimento quando si riconosce che il doppiaggio anziché impoverire il film privandolo di qualcosa che appartiene alla sua dimensione originaria, lo arricchisce. Stanley Kubrick, ad esempio, che seguiva da vicino il doppiaggio dei suoi film, riconobbe che *Arancia meccanica* suonava meglio in italiano che in inglese.

Inoltre, fatte pur salve le intangibili ragioni di principio di coloro che si oppongono a questa pratica – da Antonioni a Balász, da Renoir a Bresson, tutti schierati a difesa della vocalità originaria – è certo che un doppiaggio accurato e rispettoso delle dimensioni semantiche del testo di partenza può disinnescare buona parte di quelle obiezioni. Nella consolidata tradizione italiana vi sono molti professionisti di talento che affrontano la sfida del doppiaggio con la consapevolezza di dar vita a nuovo testo che sarà, a suo modo, una “copia originale”. Se, certo, si sono verificati molti scempi, alcuni dei quali sono ben noti e documentati, è anche vero che talune figure profes-

¹⁴ P.P. PASOLINI, *Il sogno di un centauro*, a cura di J. DUFLOT, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. 110-111.

¹⁵ F. FELLINI, *Intervista sul cinema*, a cura di G. GRAZZINI, Bari, Laterza, 1983, pp. 82-83.

sionali, implicate in questa operazione, sono pienamente consapevoli della sua delicatezza e compiono un lavoro raffinato di traduzione e adattamento perché il nuovo testo filmico risultante dica “quasi la stessa cosa” dell’originale. Vi sono direttori del doppiaggio che compiono un’acuta e profonda analisi dei personaggi per attribuire loro certe parole, le più pertinenti al loro carattere, indole, implicita storia anteriore, e per indicare agli attori-doppiatori come usare, impostare, tenere la voce. I direttori del doppiaggio operano, infatti, una seconda regia della parola e della voce. Devono prestare attenzione alla lunghezza delle battute dei dialoghi, al numero di sillabe, al tipo di suoni e perfino, con particolare riguardo, al tipo di consonanti per coordinare il nuovo impasto verbale ai movimenti labiali. Se dotati di sensibilità per il senso del suono – il senso portato dalla “grana della voce”, dal timbro, dalla cadenza, dall’inflessione, dalla prosodia – riescono a calibrare gli aspetti fonici secondo le inquadrature di riferimento e ricreano un certo ritmo dosando accenti tonici, appoggiature, respiri quanto più possibile aderenti all’originale. Quando il doppiaggio viene così condotto è una pratica che riscatta buona parte delle insidie necessariamente implicate nell’operazione.

A conclusione di questo succinto *excursus* sugli opposti schieramenti, ho messo in campo il doveroso elogio di una pratica di doppiaggio che, dando creativamente vita, in taluni casi, a una “originale copia del testo originale”, tende a disinnescare il potenziale di fuoco di cui è capace lo sbarramento degli oppositori. Mi sembra l’opportuno bilanciamento di una contrapposizione nella quale le ragioni degli uni e degli altri, pro o contro il doppiaggio, vanno ricondotte a due ordini valoriali diversi: ovvero necessità pratiche *versus* motivazioni ideali. Da quest’ultimo lato sono schierati coloro che, non senza una punta di idealismo, manifestano il loro rispetto e rispettabile culto della purezza originaria; dall’altro, quelli che, pur ammettendo in cuor loro l’incontrovertibile legittimità delle argomentazioni dei primi, accettano tuttavia di sporcarsi le mani nella contraffazione delle voci, in nome di una non meno nobile ragione pratica. Sicché la contesa pro o contro il doppiaggio non si configura in termini di ragioni e torti: dispiega piuttosto lo scenario di due diversi ordini di ragioni, ciascuno dotato di una sua forza.

FARAH POLATO

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE
DI JEAN-LUC GODARD: DALLA VERSIONE ORIGINALE
ALLA VERSIONE ITALIANA

Jean-Luc Godard rappresenta certamente un caso esemplare nel rinviare a una certa stagione del doppiaggio cinematografico italiano. E tuttavia, forse proprio per la "smodatezza", riscontrabile sia nei modi degli interventi sia nell'accanimento cui sono state sottoposte molte delle sue opere pervenendo alla versione italiana, Godard rimane un riferimento utile, nell'evidenza che gli è propria, in rapporto alle problematiche poste dai suoi film in fase di adattamento e doppiaggio.

Senza alcuna velleità di dar ragione di un processo estremamente complesso, l'analisi qui presentata intende soffermarsi su alcuni aspetti della versione italiana doppiata di *Deux ou trois choses que je sais d'elle* di Jean-Luc Godard (1966), proponendosi di documentare, in parte, le alterazioni subite dalla versione originale, di tentare di esprimere delle considerazioni sullo scarto prodottosi, infine di segnalare una situazione, per taluni aspetti, non ancora "recuperata".

Innanzitutto, alcune indicazioni di carattere operativo e metodologico.

La versione doppiata, disponibile in video, è stata confrontata con la versione originale sottotitolata in italiano trasmessa da Raitre. Sono state inoltre consultate la sceneggiatura pubblicata in "L'Avant-scène du cinéma" (70, 1967) e la traduzione di quest'ultima disponibile in *Cinque film*, a cura di Gianni Rondolino (Torino, Einaudi, 1972). Nel corso dell'analisi indicherò con la sigla *v.o.* il testo della versione originale, confrontato con la sceneggiatura desunta pubblicata in "L'Avant-scène du cinéma", con *v.d.* il testo della versione doppiata, con *v.s.* il testo riportato dalla versione sottotitolata.

Più specificatamente, in questa parziale ricognizione si cercherà di verificare la ricaduta sulla funzione strutturale assunta dalla parola, quale elemento compositivo, nell'economia del testo. Tralascian-

do di entrare nel merito della traduzione¹ e/o della tecnica del doppiaggio – settori su cui non posso vantare competenze –, si accoglierà senz'altro in questa sede quel risultato che non appaia, per così dire, scostarsi in maniera “evidente” dall'originale; in tale prospettiva sia concesso di considerare la traduzione della sceneggiatura sopra menzionata “equivalente” alla traduzione della versione sottotitolata, riservando ad altri di intervenire in materia.

Parimenti, non è nemmeno mia intenzione addentrarmi in valutazioni di carattere estetico, da sempre chiamate in causa in merito alla legittimità del doppiaggio, e che, di per sé, impongono spesso posizioni assolute nelle quali, tuttavia, si registrano acquisizioni e perdite qualsiasi sia la soluzione adottata, variando in relazione alle esigenze del fruitore e al contesto. A riguardo, l'accostamento qui avanzato (versione doppiata / versione sottotitolata) è dato sotto il segno della disponibilità effettiva del materiale e non di una proposta di priorità.

In questa sede basti riconoscere che il panorama italiano rimane sostanzialmente fedele alla circolazione delle opere in versione doppiata e, aggiungo, ciò vale non solo per le pellicole ma anche per il video. Superfluo rilevare l'importanza che il materiale video, quindi il DVD, assumono attualmente, soprattutto quando la versione in pellicola risulta difficilmente (o non più) recuperabile, come nel caso del film preso in esame e di molti altri. A fronte della diffusione dei recenti supporti, non si ceda alla tentazione di archiviare per “obsolescenza” il video, dal momento che non pochi autori e opere rimangono, al presente², esclusi dalla conversione. Se la valutazione delle possibilità di assorbimento del mercato e l'assetto ancora instabile degli standard di registrazione intervengono, comprensibilmente, nelle scelte di investimento, non resta che confermare il sussistere di un problema inerente alla conservazione, trasmissione e circolazio-

¹ In merito alla complessità del processo traduttivo si rinvia a *La questione del doppiaggio*, a cura di E. DI FORTUNATO - M. PAOLINELLI, Roma, Aidac, 1996; e a R. BOCCOLINI - R.M. BOLLETTIERI BOSINELLI - L. GAVOLI, *Il doppiaggio, trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, Biblioteca scuola superiore di lingue moderne per interpreti e traduttori, 1994.

² La rapidità dello sviluppo tecnologico e i cambiamenti che esso comporta – per quanto la medesima accelerazione tecnologica talvolta inibisca l'adeguamento nella pratica diffusa – delineano un presente sempre più “stretto”, su cui risulta particolarmente difficoltoso intervenire. Si rileva come, in occasione della comunicazione svolta al Convegno di Monselice nel 2001, la questione del DVD non si ponesse assolutamente nei termini attuali.

ne delle opere. Inoltre, malgrado la rapida diffusione del DVD permetta potenzialmente al singolo di determinare la modalità della fruizione, non è forse azzardato ritenere che sulle abitudini spettatoriali pesi a tutt'oggi l'“educazione” impartita a riguardo dalla distribuzione cinematografica e televisiva. La questione del doppiaggio, allora, investe, con conseguenze non indifferenti, questo settore, nel quale permane un considerevole ritardo in rapporto all'approccio rigoroso riservato sempre più frequentemente alle pellicole.

I film di Godard si inscrivono in un panorama indiscutibilmente “autoriale”; a maggior ragione, dunque, il rispetto del testo dovrebbe apparire presupposto necessario, pur negli ambiti di quel “patto” con lo spettatore che qualsiasi operazione di doppiaggio, trasposizione, nonché traduzione, inevitabilmente chiama in causa.

Volendo ricorrere a una distinzione utile a fini espositivi, si può affermare che la questione del doppiaggio si inserisce nel più ampio orizzonte della trasposizione, indicando con questo termine l'insieme degli interventi possibili nel corpo del testo filmico, esprimibili non solo nell'ordine della componente verbale e sonora, nella loro reciproca relazione con l'immagine, ma anche, ad esempio, in quanto a durata, successione.

Ancora una volta il rimando a Jean-Luc Godard è d'obbligo. Nel confrontare la versione originale di *Le Mépris* con la versione italiana, *Il Disprezzo*, circolata a lungo decurtata di circa 20 minuti, si possono contare, come è noto, alterazioni nella successione delle sequenze – fra queste, l'inversione attuata nelle sequenze finali del film – e nella fotografia (in fase di stampa), la sostituzione della colonna sonora originale (il jazz di Piccioni invece della composizione per archi di Dellerue) e altre manipolazioni nel complesso della banda-suono a ripristinare il vococentrismo là dove proprio la scomposizione della gerarchia dei suoni assumeva un preciso valore espressivo – considerazioni, queste ultime, opportune per molte delle opere di Godard distribuite in Italia (fra tutte, la versione doppiata di *Masculin/Feminin* o di *Made in USA*).

Se *Le Mépris/Il Disprezzo* viene a tutt'oggi ricordato in qualità di film-manifesto di una certa prassi, *Deux ou trois choses che je sais d'elle* è altrettanto degno di nota per il carattere sistematico rinvenibile nelle alterazioni introdotte.

Verifica degli interventi

Senza prendere in esame i casi meno significativi, peraltro non numerosi, in quanto ascrivibili a una prevedibile pratica censoria, di natura politica, di “buon costume” – ad esempio la soppressione di riferimenti troppo espliciti alla sfera sessuale – o, più genericamente, di “convenienza”³, mi riferirò invece alle modifiche che mi sembrano incidere più profondamente il testo.

Prima di passare all’analisi, alcune parole sul film.

“Come ho già avuto modo di dire – afferma Godard – la storia di Juliette in *2 o 3 cose che so di lei* non sarà raccontata in continuità poiché si tratta di descrivere al contempo lei, Juliette, e gli avvenimenti di cui Juliette è parte integrante. Si tratta di descrivere un ‘insieme’. Questo ‘insieme’ e le sue parti (tra queste parti Juliette è quella a cui abbiamo deciso di interessarci più in dettaglio per suggerire che anche le altre parti esistono in profondità), bisogna descriverli, parlarne, al contempo come degli oggetti e dei soggetti. Il film è un film in quattro movimenti [...]”.

Ispirato a un’inchiesta sulla prostituzione apparsa su “Le Nouvel Observateur”, *Deux ou trois choses que je sais d’elle* affianca alla “vicenda” individuale di Juliette, giovane parigina, madre, moglie, prostituta occasionale, l’idea di prostituzione quale “condizione” congenita alla civiltà dei consumi. Nel film, inoltre, si inseriscono continui riferimenti alle trasformazioni della regione parigina avviate dall’amministrazione e valutazioni sulle stesse, ma anche considerazioni sul ruolo della pubblicità nella civiltà dei consumi, sul linguaggio o, ancora, sulla guerra del Vietnam. “Elle”, dunque – si legge sul manifesto-lancio del film – è tutto questo: oltre a Juliette e alla regione parigina, “Elle” è anche la “crudeltà del neo-capitalismo, la prostituzione, il bagno (*salle de bains*) che il 70% dei francesi non ha, la legge terribile dei grandi stabilimenti, la fisica dell’amore, la vita di oggi, la guerra del Vietnam, la *call-girl* moderna, la morte della bellezza moderna, la circolazione delle idee, la *gestapo* delle strutture...”.

Di dichiarata matrice brechtiana, il film adotta procedure di tipo straniante in cui si allenta, sino a perdersi, l’impianto narrativo convenzionale, in cui la recitazione si muta, letteralmente, in “citazio-

³ In tale direzione, probabilmente, la soppressione del riferimento all’“albergo per ebrei” (schema comparativo, “Hôtel de passe” / “Albergo”).

ne”⁴. Il linguaggio diviene dunque soggetto privilegiato del testo, trovando esplicitazione sia in forma di dichiarazione sia attraverso il darsi stesso del film, nel complesso dei suoi mezzi espressivi. Fra le strategie di straniamento si possono citare:

- il ricorso, divenuto elemento caratterizzante una certa stagione del cinema di Godard, a un dispositivo di alternanza fra autopresentazione, descrizione, analisi, narrazione operate da una voce fuori campo (nell’originale, la voce è di Godard) e dai personaggi/attori, in una dimensione di “sospensione” estranea a un contesto dialogico convenzionale, sorta di ripiegamento e/o di interpellazione (spesso, ma non sempre, gli attori parlano in posizione frontale rispetto alla macchina da presa);
- la contaminazione continua di materiali avvertiti come incongrui: scene di vita quotidiana nelle quali si inseriscono meditazioni sul linguaggio e sulla società, presenza di inserti grafici con valore apparentemente autonomo;
- la sospensione del significato (al contempo modalità compositiva e suo effetto) ottenuta dal carattere frammentario del testo, dalla valenza allusiva delle parole, dall’accostamento dei registri linguistici (dal colloquiale e quotidiano al riflessivo).

Sulla base di quanto indicato, in relazione alla “parola detta”, si possono riconoscere, nella versione originale, almeno tre funzioni oltre a quella dialogica fra i personaggi/attori:

- il cosiddetto “commento”: voce *over* dell’autore che descrive, commenta, riflette; questa voce non si rivolge mai direttamente ai personaggi/attori;
- le “sospensioni”: sorta di monologo in cui i personaggi/attori, spesso in posizione frontale rispetto alla macchina da presa, si presentano, riflettono, commentano, con effetto di netta interruzione del flusso narrativo e di contrasto in rapporto a quanto precede o segue; l’impressione è che i personaggi/attori si stiano confidando, interagiscano con qualcuno (autore? spettatore?) che, però, non compare e la cui persistente assenza è causa di disturbo;
- la “voce-pensiero”: voce dei personaggi/attori a contaminare i dialoghi; ancora una volta l’esito è di incongruenza, accentuata

⁴ “Parler comme des citations de vérité. C’est le père Brecht qui disait ça. Que les acteurs doivent citer”. Presentazione del personaggio/attore Juliette Janson/Marina Vlady all’inizio del film.

sovente da un'apparente estraneità delle affermazioni rispetto alla situazione. Il mantenimento invece di una continuità sul piano espressivo ritarda il riconoscimento di tale slittamento di registro. Si ripropone l'impressione segnalata al punto precedente, rafforzata qui dall'effettiva presenza di una conversazione in atto e, quindi, di possibili interlocutori interni.

A riguardo, gli interventi si volgono in una duplice direttrice, con modalità univoca o in addizione: a) compositiva, passaggio dal "monologo" al dialogo, soppressione di inserti; b) di "adattamento/traduzione", slittamento con effetto di lontananza, più o meno marcata, rispetto all'originale oppure di totale sostituzione.

Si determina pertanto l'alterazione, diversamente invasiva, di ben quattordici sequenze, in cui si registra la conversione sistematica di tutti i monologhi in dialoghi fra l'attore e una voce fuori campo aggiunta. Gli attori/personaggi paiono allora rispondere a questa voce che assume connotazione di personaggio; è altresì ipotizzabile un'operazione volta a sottolineare lo statuto autoriale dell'opera. In altri film di Godard, infatti, una voce così qualificata impone un preciso segno distintivo, evoca una "paternità" (come, d'altro canto, accade per il commento, recitato – si ricordi – dall'autore). Qui, invece, il carattere "disteso", pausato, del monologo lascia spazio a una discontinuità e a una saturazione introdotte dall'alternanza domanda/risposta. Paradossalmente, tanto i silenzi interni ai monologhi quanto altre caratteristiche virtualmente favorevoli al processo di trasposizione (movimenti di labbra non sempre percettibili concedono un sincronismo labiale meno rigoroso; la recitazione, volutamente neutra, riduce i problemi di coerenza espressiva), piuttosto che agire positivamente, agevolano invece lo stravolgimento del testo.

Ecco l'elenco delle sequenze in cui hanno luogo tali alterazioni (per un resoconto dettagliato, si rinvia allo schema comparativo):

- Juliette, presentazione e riflessioni;
- presentazione commesse (molto breve);
- presentazione giovanotto;
- presentazione segretaria ("la donna");
- presentazione giovane donna al bar;
- riflessioni cliente del salone di parrucchiera;
- presentazione Paulette (salone di parrucchiera);
- riflessioni di Marianne;
- riflessioni di Robert.

Sul piano dei significati “immediati”, si riscontra il ripristino di una linearità più convenzionale.

Esempio 1: il sogno di Christophe. Christophe, il figlio di Juliette, sta raccontando alla madre il proprio sogno: due gemelli, trovandosi a dover percorrere uno stretto sentiero di montagna ai bordi di un precipizio, si fondono in una sola persona. Nell’interpretazione del bambino, questa rinvia alla riunificazione del Vietnam del Nord e del Sud. Immediatamente dopo aver concluso il resoconto, il piccolo chiede alla madre che cosa sia il linguaggio.

v.o.: C.: “Maman, qu’est-ce que c’est, le langage?”

v.s.: C.: “Che cos’è il linguaggio?”

v.d.: C.: “Questo è un sogno o un incubo?”

v.o.: J.: “Le langage, c’est la maison dans laquelle l’homme habite”

v.s.: J.: “Il linguaggio è la casa nella quale abita l’uomo”

v.d.: J.: “È un sogno, un bel sogno per quei due bambini”.

Lo scarto introdotto fra il racconto, la domanda finale, la risposta viene dunque riassorbito nell’adattamento, dove la stratificazione dei significati, cui allude, nell’originale, il rinvio al pensiero di Heidegger, viene sacrificata a una coerenza immediata e “unidirezionale”. All’inizio della medesima sequenza troviamo un’ulteriore conferma al principio d’intervento (anche se, forse, meno rilevante nel complesso generale del film).

Esempio 2: il risveglio di Juliette. Primo piano di Juliette, stesa con gli occhi ancora chiusi; Juliette mormora:

v.o.: “Les yeux, c’est le corps... et le bruit, c’est...”

v.s.: “Gli occhi sono il corpo... e il rumore è...”

v.d.: “Il rumore con gli occhi chiusi sembra il mare”

Qui, una frase di senso compiuto sostituisce l’originale di carattere invece frammentario ed evocativo. All’interno di questo procedimento è riscontrabile una certa costante nella sostituzione delle riflessioni sul linguaggio con argomenti vagamente sociologici o politici.

Esempio 3: l’Americano. Albergo di lusso – Juliette, Marianne e l’Americano. Juliette, entrando nella *suite*:

v.o.: J.: “La pensée s’accorde à la réalité, ou elle la met en doute? ...Mettre en doute... mais, où il est, ton type?”

v.s.: J.: “Il pensiero concorda con la realtà o la mette in dubbio? ...Mettere in dubbio...”

v.d.: J.: "È prostituzione in un grande hotel, come in una stanza a ore? Ha lo stesso nome?"

Nella medesima direzione parrebbe collocarsi⁵ l'unica soppressione di un inserto/copertina – *Psychologie de la forme* (di Wolfgang Köhler) – a fronte invece del mantenimento di altri inserti/copertina, quali v.o.: *Dix-huit leçons sur la société industrielle* / v.d.: *18 lezioni sulla società industriale*; v.o.: *Le grand espoir du XX siècle* / v.d.: *La grande speranza del XX secolo* (di Jean Fourastié); v.o.: *Introduction à l'ethnologie* / v.d.: *Introduzione all'etnologia* (di Abram Kardiner e Edward Preble). La sostituzione dell'inserto v.o.: *Elle, la région parisienne* (v.s.: *Lei, la regione parigina*), posto all'inizio del film, dopo le scritte che scandiscono il titolo, con v.d.: *Lei, la civiltà dei consumi*, credo invece possa essere letta piuttosto come un'operazione di esplicitazione, il cui esito comporta, quantomeno, una riduzione rispetto all'originale.

Alla verifica della tipologia degli interventi emerge pertanto una sistematica riduzione proprio della componente del film riconducibile al linguaggio, sia nella modalità della riflessione sia nella modalità di prassi strutturante il testo⁶. Viene così a mancare uno dei nodi centrali della scrittura filmica dell'autore (si pensi al dialogo con il filosofo Brice Parain in *Vivre sa vie*), caratterizzante il complesso della sua produzione. Una logica sostitutiva volta, forse, a gratificare le aspettative di un certo spettatore-tipo del cinema godardiano; a onor del vero, si deve riconoscere che, spesso, tale pratica ha effettivamente conseguito l'obiettivo, confermando le attese di critici e *cinéphiles* italiani e suscitando l'entusiasta adesione alla supposta proposta autoriale⁷...

⁵ Il dubbio è indotto dal fatto che il taglio è in realtà più ampio, interessando anche alcuni scambi di battute, come verificabile nello schema comparativo (sezione "Negozio VOG", in *Appendice* al presente contributo).

⁶ Afferma Alberto Farassino: "Il linguaggio è la casa in cui abita l'uomo non è solo il risultato del sistema ideologico del film, il suo 'contenuto' nella sua fase di elaborazione finale, ma è anche il principio strutturale secondo cui esso è pensato e organizzato" (A. FARASSINO, *Jean-Luc Godard*, Milano, Il Castoro Cinema, 1966, p. 95).

⁷ È il caso della soluzione sopra indicata ("È prostituzione in un grande hotel, come in una stanza a ore? Ha lo stesso nome?") che, in effetti, ha goduto di una certa fortuna all'interno di dato approccio critico – storicamente contestualizzabile – alle opere di Godard. A riguardo, si veda la segnalazione riportata da A. FARASSINO, *Jean-Luc Godard*, cit.

APPENDICE
SCHEMA COMPARATIVO

Di seguito vengono riportate le sequenze che hanno subito modifiche rilevanti nel passaggio dalla versione originale alla versione doppiata. In linea generale, le descrizioni particolareggiate appaiono, in caratteri corsivi, nella colonna riguardante la versione originale, così come indicate in "L'Avant-scène du cinéma". L'inserimento della voce fuori campo è segnalato dal grassetto e dall'indicazione "agg." (aggiunta) entro parentesi tonde.

1. Regione di Parigi, grandi agglomerati di case; giorno assolato. Presentazione di Juliette;
2. Cucina di Juliette. Juliette;
3. Camera dei Janson. Juliette e Christophe: sognare;
4. Negozio, interno giorno. Juliette, commesse;
5. Caffè. La ragazza;
6. Albergo, interno giorno. Juliette e il giovanotto;
7. Esterno giorno. La donna;
8. Negozio di parrucchiera. La cliente;
9. Negozio di parrucchiera. Paulette;
10. Stanza d'albergo. Juliette, Marianne e l'Americano;
11. Grande complesso, esterno giorno. Juliette;
12. Grande complesso, esterno giorno. Bambini;
13. Camera da letto dei bambini. Juliette;
14. Soggiorno di Juliette e di Robert. Robert.

VERSIONE ORIGINALE	VERSIONE DOPPIATA	VERSIONE SOTTOTITOLATA
<p>1. Région parisienne, grands ensembles; jour ensoleillé.</p> <p><i>Bruits sourds divers des chantiers de construction proches. Nouveau plan de Marina-Juliette: plan rapproché presque identique, mais le visage maintenait à gauche de l'écran; à droite, en arrière-plan, un building en construction.</i></p> <p>COMMENTAIRE (suite): Maintenant, elle tourne la tête à droite, mais ça n'a pas d'importance. Elle, c'est Juliette Janson. Elle habite ici. Elle</p>	<p>1. Regione di Parigi; grandi agglomerati di case; giorno assolato.</p> <p>COMMENTO: Ora ha voltato la testa, ma senza una ragione particolare. Lei è Juliette Janson. Abita qui. Indossa un pullover blu notte con due</p>	<p>1. Regione di Parigi; grandi agglomerati di case; giorno assolato.</p> <p>COMMENTO: Adesso gira la testa a destra ma non importa. Lei è Juliette Janson. Vive qui. Indossa un golf blu notte con due righe gialle. È di</p>

APPENDICE
SCHEMA COMPARATIVO

Di seguito vengono riportate le sequenze che hanno subito modifiche rilevanti nel passaggio dalla versione originale alla versione doppiata. In linea generale, le descrizioni particolareggiate appaiono, in caratteri corsivi, nella colonna riguardante la versione originale, così come indicate in “L’Avant-scène du cinéma”. L’inserimento della voce fuori campo è segnalato dal grassetto e dall’indicazione “agg.” (aggiunta) entro parentesi tonde.

1. Regione di Parigi, grandi agglomerati di case; giorno assolato. Presentazione di Juliette;
2. Cucina di Juliette. Juliette;
3. Camera dei Janson. Juliette e Christophe: sognare;
4. Negozio, interno giorno. Juliette, commesse;
5. Caffè. La ragazza;
6. Albergo, interno giorno. Juliette e il giovanotto;
7. Esterno giorno. La donna;
8. Negozio di parrucchiera. La cliente;
9. Negozio di parrucchiera. Paulette;
10. Stanza d'albergo. Juliette, Marianne e l'Americano;
11. Grande complesso, esterno giorno. Juliette;
12. Grande complesso, esterno giorno. Bambini;
13. Camera da letto dei bambini. Juliette;
14. Soggiorno di Juliette e di Robert. Robert.

VERSIONE ORIGINALE	VERSIONE DOPPIATA	VERSIONE SOTTOTITOLATA
<p>1. Région parisienne, grands ensembles; jour ensoleillé.</p> <p><i>Bruits sourds divers des chantiers de construction proches. Nouveau plan de Marina-Juliette: plan rapproché presque identique, mais le visage maintenant à gauche de l'écran; à droite, en arrière-plan, un building en construction.</i></p> <p>COMMENTAIRE (suite): Maintenant, elle tourne la tête à droite, mais ça n'a pas d'importance. Elle, c'est Juliette Janson. Elle habite ici. Elle</p>	<p>1. Regione di Parigi; grandi agglomerati di case; giorno assolato.</p> <p>COMMENTO: Ora ha voltato la testa, ma senza una ragione particolare. Lei è Juliette Janson. Abita qui. Indossa un pullover blu notte con due</p>	<p>1. Regione di Parigi; grandi agglomerati di case; giorno assolato.</p> <p>COMMENTO: Adesso gira la testa a destra ma non importa. Lei è Juliette Janson. Vive qui. Indossa un golf blu notte con due righe gialle. È di</p>

porte un chandail bleu nuit avec deux raies jaunes. Ses cheveux sont châtain foncé ou alors brun clair. Je ne sais pas exactement. Elle est d'origine russe.

Plan plus rapproché de Juliette, au centre du plan et parlant face à nous.

JULIETTE: Il y a deux ans, à la Martinique. Exactement comme dans un roman de Simenon. Non, je ne sais pas lequel..., oui, *Touristes de Bananes*, c'est ça. Il faut que je me débrouille. Robert, je crois, a cent dix mille francs par mois.

COMMENTAIRE (*suite*): Maintenant, elle a tourné la tête à gauche..., mais ça n'a pas d'importance.

2. Cuisine de Juliette.

Plan américain large (mi-cuisses) de Juliette devant l'évier de sa cuisine encombré de produits d'entretien (lessive Bonux, Mir, Javel, etc.). Dos à nous, Juliette fait la vaisselle et tourne, de temps en temps, son visage vers la caméra.

JULIETTE: Le genre "preuve de l'au-delà" ...J'étais en train de faire la vaisselle. Je me suis mise à pleurer. J'ai entendu une voix qui me disait: "Tu es indestructible". Je, me, moi, tout le monde.

ROBERT, *off, criant*: Juliette!... Juliette!

JULIETTE: ...C'est très confus, le temps, je ne sais pas très bien... Non, une définition ne s'impose pas forcément...

ROBERT, *off, criant*: Juliette, Roger s'en va!

JULIETTE, *criant*: Oui, j'arrive. (*Pour elle même*) ...On essaie très souvent de chercher, d'analyser le sens des mots, mais on s'étonne trop. Il faut admettre que rien n'est plus simple que penser que telle ou telle chose va de soi.

righe gialle. È di origine russa. Ha i capelli castano scuro o bruno chiaro, come preferite voi. È di origine russa.

VOCE F.C. (*agg.*): Quando hai cominciato?

JULIETTE: Due anni fa, alla Martinica, come in certi romanzi di Simenon.

VOCE F.C. (*agg.*): Quale esattamente?

JULIETTE: Non mi ricordo i titoli.

VOCE F.C. (*agg.*): E ha continuato qui?

JULIETTE: Sì, anche se lo trovo meno letterario.

VOCE F.C. (*agg.*): Perché?

JULIETTE: Bisogna pure arrangiarsi. Mio marito ha uno stipendio di mille e cento franchi.

COMMENTO: Ha di nuovo voltato la testa a sinistra, ma senza una ragione particolare.

2. Cucina di Juliette.

JULIETTE: A tutti capitano delle cose strane. Un giorno, mentre lavavo i piatti, sono scoppiata a piangere perché una voce mi diceva: "Tu fai parte dell'umanità". (*Scandito*) Io sono parte dell'umanità. E allora quel giorno...

ROBERT: Juliette! Juliette!

JULIETTE: È un ricordo un po' confuso. La voce poteva, sì, essere l'anima... Ma perché voler definire tutto con delle parole

ROBERT, *f.c.*: Juliette, Robert se ne va!

JULIETTE: Adesso vengo. (*A se stessa*) ...Come se dire "la voce che hai sentito è la tua anima" risolvesse il problema. Per me, è tutto sbagliato, chi si accontenta delle parole, non so..., mi sembra che rinunci a pensare con la sua testa.

origine russa. I suoi capelli sono castano scuro o bruno chiaro. Non so esattamente. È di origine russa.

JULIETTE: Due anni fa, in Martinica. Esattamente come in un romanzo di Simenon. No, non so quale... Sì, è *Turisti di banane*. Devo arrangiarmi. Credo che Robert prenda centodiecimila franchi al mese.

COMMENTO: Adesso gira la testa a sinistra, ma non importa.

2. Cucina di Juliette.

JULIETTE: Tipo "prova dell'aldilà" ...lavavo i piatti. Mi sono messa piangere. Ho sentito una voce che mi diceva: "sei indistruttibile". (*Scandito*) Io, mi, me, tutti.

ROBERT: Juliette! Juliette!

JULIETTE: È molto confuso, il tempo, non so bene. No, non è obbligatoria una definizione.

ROBERT: Juliette, Robert se ne va!

JULIETTE: Sì, arrivo. (*A se stessa*) ...Proviamo spesso a cercare di analizzare il senso delle parole, ma ci meravigliamo troppo. Bisogna ammettere che niente è più facile di pensare che ogni cosa vada da sé.

3. Chambre des Janson.

Plan rapproché de Juliette couché dans son lit. Draps blancs, couverture rouge. On peut remarquer que Juliette a un tricot de nuit bleu. Juliette a encore le yeux fermés.

JULIETTE: Les yeux, c'est le corps... et le bruit, c'est...

On frappe à la porte. Elle relève les yeux. Bruit de la porte qui s'ouvre hors-champ.

CHRISTOPHE, *off*: Dis maman, est-ce que tu rêves, parfois?

JULIETTE: Dépêche-toi, tu vas être en retard à l'école.

CHRISTOPHE, *off*: Je voudrais savoir.

JULIETTE: Avant, quand je rêvais, j'avais l'impression d'être aspirée dans un grand trou, de disparaître dans un grand trou... Maintenant, quand je rêve, j'ai l'impression de m'éparpiller en mille morceaux... (*Un temps*). Et avant, quand je me réveillais même si c'était long, je me réveillais d'un seul coup. Maintenant, quand je me réveille, j'ai peur qu'il manque des morceaux.

CHRISTOPHE, *off*: Dis, maman, tu sais, cette nuit, j'ai rêvé quelque chose.

JULIETTE: Tu as rêvé de quoi?

Plan rapproché de Christophe face à nous, sur le seuil de la porte entrebâillée de la chambre.

CHRISTOPHE: Voilà, j'ai rêvé que je marchais tout seul au bord d'un précipice sur un chemin; il n'y avait place que pour une seule personne. (*Un temps*.) Puis, soudain, je vois apparaître deux jumeaux, deux jumeaux qui marchaient devant moi..., alors je me demande comment ils vont faire pour passer, et puis, soudain, un... l'un des jumeaux se dirige (*Il se gratte un œil.*) ...vers l'autre..., se réunissent..., et il se forme une seule personne. Et, à ce moment-là, je découvre que ces... que ces deux personnes..., c'est le Vietnam du Nord et le Vietnam du Sud qui se réunissent. (*Off sur un gros plan de Juliette.*) Maman, qu'est-ce que c'est, le langage?

3. Camera dei Janson.

JULIETTE: Il rumore, con gli occhi chiusi, sembra il mare.

CHRISTOPHE, *f.c.*: Senti mamma, tu non sogni mai?

JULIETTE: Spicciati o farai tardi a scuola.

CHRISTOPHE, *f.c.*: Prima rispondi.

JULIETTE: Certo che sogno ma i sogni della mamma sono diversi dai tuoi, spesso sono degli incubi. Pensa che cosa vuol dire svegliarsi piena di spavento, con la paura di essere cambiati, non so..., di essere un altro... Ma forse si sognano le cose che si desiderano.

CHRISTOPHE: Sai, mamma, anch'io stanotte ho fatto un sogno, un sogno strano.

JULIETTE: Che sogno hai fatto?

CHRISTOPHE: Ho sognato che stavo camminando su un sentiero, vicino a un precipizio, in montagna, dove c'era posto per una persona sola... Eppure davanti a me erano in due, due gemelli... Perché erano uguali. Io mi chiedevo come potevano fare a passare. Poi, a un tratto, uno dei due bambini si mette davanti all'altro e tutti e due diventano come se fossero una persona sola e in quel momento... sai cosa scopro? Che quei due quei due bambini sono il Vietnam del Nord e il Vietnam del Sud che si riuniscono, come dice papà. Questo è un sogno o un incubo?

3. Camera dei Janson.

JULIETTE: I miei occhi sono il corpo... e il rumore è...

CHRISTOPHE, *f.c.*: Mamma, tu sogni qualche volta?

JULIETTE: Sbrigati, farai tardi a scuola.

CHRISTOPHE, *f.c.*: Vorrei saperlo.

JULIETTE: Prima, quando sognavo, mi sembrava di essere aspirata in un gran buco, di sparire in un grande buco. Ora mi sembra di sparpagliarmi in mille pezzi. Prima, quando mi svegliavo, anche se il sogno era stato lungo, mi svegliavo di colpo. Ora, quando mi sveglio, ho paura che manchi qualche pezzo.

CHRISTOPHE: Mamma, sai che stanotte ho sognato qualcosa?

JULIETTE: Che hai sognato?

CHRISTOPHE: Ho sognato che camminavo da solo lungo il bordo di un burrone su un sentiero. Ci passava solo una persona... All'improvviso vedo apparire due gemelli, che camminano davanti a me. Allora mi chiedo come faranno a passare. Poi, all'improvviso, uno dei gemelli si dirige verso l'altro, si riuniscono e formano una sola persona. In quel momento scopro che le due persone sono il Vietnam del Nord e il Vietnam del Sud che si riuniscono. Mamma, che cos'è il linguaggio?

JULIETTE, *gros plan*: Le langage, c'est la maison dans laquelle l'homme habite.

4. Magasin VOG; intérieur jour.

Juliette, en plan américain, circule à travers les rayons de robes, manteaux légers, fourrures, pulls. Elle est vêtue de son imperméable bleu à rayures verticales noires qu'elle portait lors de la scène chez M. Gérard. On la suit en panoramique regardant une robe par-ci, retirant d'un bac une robe par-là et l'examinant. Une robe attire son attention.

JULIETTE: C'est du coton?

PREMIÈRE VENDEUSE: Oui, c'est du coton.

JULIETTE: Vous avez des robes comme ça?

DEUXIÈME VENDEUSE: Oui, Madame, au second.

JULIETTE: Merci.

La vendeuse s'avance vers la caméra, s'arrête en plan américain serré, face à nous, nous parle, alors qu'en arrière-plan un peu flou, Juliette examine d'autres robes.

DEUXIÈME VENDEUSE: Je sors à sept heures. J'ai rendez-vous à huit heures avec Jean-Claude. On va au restaurant, certaines fois au cinéma.

La vendeuse sort du champ. On se rapproche de Juliette qui se trouve près d'une affiche: "Jardin des Modes". Elle fait deux ou trois pas en tenant une jupe à la main dans le but de vérifier son allure dans un miroir.

JULIETTE: Oui, je sais parler... D'accord, parlons ensemble... Ensemble... (*Flash sur l'échangeur en construction.*) ...c'est un mot (*Retour sur Juliette.*) que j'aime bien. Un ensemble, ce sont des milliers de gens, une ville peut-être... (*Bruits forts d'ambiance du magasin.*) Personne, aujourd'hui, ne peut savoir quelle sera la ville de demain. Une partie de la richesse sémantique qui fut sienne dans le passé, elle va la perdre certainement... Cer-

JULIETTE: È un sogno, un bel sogno per quei due bambini.

4. Negozio VOG; interno giorno.

JULIETTE: Sono di cotone?
PRIMA COMMESSA: Sì.

JULIETTE: Avete anche vestiti interi?
SECONDA COMMESSA: Sì, signora, al secondo piano.
JULIETTE: Grazie.

VOCE F.C. (agg.): Gli inizi sono sempre romantici.

SECONDA COMMESSA: Stacco alle sette e mezzo, poi ho un appuntamento con il mio ragazzo. Andiamo in trattoria, poi, di solito, al cinema.

VOCE F.C. (agg.): Lei però è diversa, lei sa parlare.

JULIETTE: Sì, io so parlare. Facciamo due chiacchiere insieme? Insieme... è una parola che mi piace.

VOCE F.C. (agg.): Perché?

JULIETTE: Mi fa pensare alla folla, a migliaia di persone, a una città intera.

VOCE F.C. (agg.): Ma la vita che fa in questa città le piace?

JULIETTE: Me lo chiede come se fossi stata io a scegliermela.

JULIETTE: Il linguaggio è la casa in cui abita l'uomo.

4. Negozio VOG; interno giorno.

JULIETTE: Sono di cotone?
PRIMA COMMESSA: Sì.

JULIETTE: Avete vestiti così?

SECONDA COMMESSA: Sì, signora, al secondo piano.
JULIETTE: Grazie.

SECONDA COMMESSA: Stacco alle sette. Ho appuntamento alle otto con Jean-Claude. Andiamo al ristorante, poi sicuramente al cinema.

JULIETTE: Sì, so parlare. Bene, parliamo insieme. "Insieme" è una parola che amo. Un insieme sono migliaia di persone, forse una città. Nessuno oggi può sapere quale sarà la città di domani. Perderà parte della ricchezza semantica che aveva in passato. Sicuramente. Forse. Il ruolo creatore e formatore della città sarà garantito da altri sistemi di comunicazione. Forse. Televisione, Radio... Vocabolario e Sintassi, coscientemente.

tainement... (*Elle fixe presque cruellement la caméra; un temps de silence.*) Peut-être... Le rôle créateur et formateur de la ville sera assuré par d'autres systèmes de communications, peut-être... Télévision, Radio, Vocabulaire et Syntaxe, sciemment et délibérément...

Plan américain de deux vendeuses derrière leur comptoir de robes et polos. Elles trient leurs marchandises tout en discutant.

VENDEUSE A: Il est trois heures. Je n'ai pas encore déjeuné. (*Tendant un paquet à sa voisine.*) Des shetland bleu marine.

JULIETTE, *off*: ...Un nouveau langage devra être construit...

VENDEUSE A: Je me suis levée à huit heures. J'ai les yeux marron-vert.

Insert du titre de la couverture du livre: Psychologie de la forme.

Cut, pour revenir sur Juliette toujours dans le même magasin qui passe devant un présentoir publicitaire: "Choisi par Vogue". Une vendeuse (dos à nous) vient à elle.

VENDEUSE C: Bonjour, Madame, vous désirez?

JULIETTE, *distracte*: Je peux essayer... ça?

VENDEUSE C: Oui, bien sûr.

Juliette décroche un manteau de fourrure et va vers une glace.

JULIETTE, *pour elle-même*: Dans cette pièce, il y a du bleu, du rouge, du vert... (*Elle revient accrocher le manteau.*) ...Oui, j'en suis sûre... (*Elle s'approche d'une fourrure*

VOCE F.C. (*agg.*): Lei però ha superato la fase in cui doveva sfamare i figli... e allora?

JULIETTE: Mi serve denaro per vestirmi. Mio marito non guadagna abbastanza; non è una colpa, né sua né mia.

VOCE F.C. (*agg.*): Ma sente il desiderio di smettere, di fare una vita normale?

JULIETTE: Non lo so.

VOCE F.C. (*agg.*): Come, non lo sa?

JULIETTE: Sì, cosa devo dirle? Ad un certo modo di vivere ci si abitua e a tante cose è impossibile rinunciare.

VOCE F.C. (*agg.*): Quali?

JULIETTE: La macchina, la televisione... Anche un conto corrente, per chi ha provato a vivere con la paura.

COMMESSA: Sono le tre. Non ho ancora mangiato. Sì, signora, puro Shetland.

VOCE F.C. (*agg.*): Da quante ore lavora?

COMMESSA: Mi sono alzata alle sette.

VOCE F.C. (*agg.*): E stasera che farà?

COMMESSA: Uscirò col mio fidanzato.

TAGLIO DELL'INSERTO E DI UNO SCAMBIO DI BATTUTE

JULIETTE: È confortante il tepore di un mantello di pelliccia... Dà un senso di sicurezza.

È una risposta alla sua domanda.

COMMESSA: Non ho pranzato. Sono le tre. Shetland blu marino.

JULIETTE, *f.c.*: Servirà un altro linguaggio.

COMMESSA: Mi sono alzata alle otto. Ho gli occhi marron-verde.

Inserto (sottotitolato: Psicologia della forma).

COMMESSA: Buongiorno. Desidera?

JULIETTE: Posso provarla?

COMMESSA: Certo.

JULIETTE: In questa stanza c'è del blu, del rosso, del verde...

Sì, ne sono sicura. Il mio golf è blu.

blanche qu'elle décroche.) ...Mon chandail est bleu... (Elle le porte devant elle et se regarde dans la glace.)

VENDEUSE C: Le blanc vous ira très bien.

JULIETTE: Mademoiselle, je voudrais une robe en coton avec des manches.

VENDEUSE C, *rangeant le manteau blanc*: Oui, je vais vous montrer.

Panoramique suivant Juliette jusqu'aux robes.

JULIETTE: ...Parce que je vois que c'est bleu.

VENDEUSE C, *off*: C'est par là, s'il vous plaît.

JULIETTE, *sur elle-même*: ...Si on s'était trompé au départ et qu'on ait appelé le bleu, le vert, ce serait grave...

Juliette a suivi la vendeuse qui, finalement, lui tend une robe rosé à rayures larges. Elle pose la robe devant elle et se regarde dans la glace.

JULIETTE: Bon, voilà..., ça... ça va très bien... Ce qui m'ennuie, c'est que... Vous fermez à quelle heure?

VENDEUSE C: A sept heures.

JULIETTE: Alors, gardez-la-moi, je repasserai parce que...

VENDEUSE C: Je ne peux absolument pas vous la garder.

JULIETTE: Pourquoi?

VENDEUSE C: Eh bien..., adressez-vous...

D'un geste, elle a indiqué une direction. On suit Juliette qui, ayant repris son sac et son imperméable, se dirige vers la directrice, assise derrière un bureau.

JULIETTE: Vous pouvez me la garder une heure ou deux? Je dois passer à la banque?

LA DIRECTRICE: Mais bien sûr, Madame. Pas après six heures.

JULIETTE: Je passerai avant six heures.

LA DIRECTRICE: D'accord.

Juliette enfile son imperméable en se dirigeant vers la sortie.

JULIETTE: ...C'est pourquoi mes impressions ne se réfèrent pas toujours à un objet précis. Oui, par exemple, le désir... (*Gros plan d'elle face à nous.*) Dans certains cas, on con-

COMMESSA: Guardi come le sta bene il bianco.

JULIETTE: Io vorrei soltanto... un abito di cotone con le maniche.

COMMESSA: Lo stand là in fondo.

JULIETTE: Questi sono di seta!

COMMESSA: Mi scusi, Signora, da questa parte

JULIETTE: Quando si hanno dei bambini, non si può comprare una pelliccia.

JULIETTE (*Alla commessa*): Sì... è il genere che volevo io, però c'è un guaio, a che ora chiudete?

COMMESSA: Alle sette.

JULIETTE: Me lo tenga da parte, ri-
passo più tardi.

COMMESSA: Non è possibile.

JULIETTE: Perché?

COMMESSA: Chieda alla caporeparto.

JULIETTE: Mi terrebbe questo vestito il tempo di andare in banca?

CAPOREPARTO: Volentieri, Signora, ma non venga dopo le sei.

JULIETTE: Passerò senz'altro prima.

CAPOREPARTO: La ringrazio, Signora.

JULIETTE: Penserà che non so fissare i miei desideri su un oggetto preciso.

VOCE F.C. (*agg.*): Non ho ancora capito quali sono i suoi desideri.

COMMESSA: Il bianco le starà benissimo.

JULIETTE: Vorrei un vestito di cotone con le maniche.

COMMESSA: Glieli mostro.

JULIETTE: Perché vedo che è blu.

COMMESSA: Da questa parte, prego.

JULIETTE (*A se stessa*): Se ci fossimo sbagliati all'inizio e avessimo chiamato il blu "verde", sarebbe grave.

JULIETTE (*Alla commessa*): Questo va benissimo. Quello che mi preoccupa è... a che ora chiudete?

COMMESSA: Alle sette.

JULIETTE: Me lo tenga da parte, ri-
passerò...

COMMESSA: Non posso farlo.

JULIETTE: Perché?

COMMESSA: Ne parli con lei.

JULIETTE: Potete tenerlo? Devo passare in banca.

CAPOREPARTO: Certo, ma non oltre le sei.

JULIETTE: Passerò prima.

JULIETTE: Le mie impressioni non riguardano sempre un oggetto preciso. Sì, per esempio.

A volte conosciamo l'oggetto del nostro desiderio. A volte lo ignora-

naît l'objet de votre désir... Dans d'autres, on l'ignore... Par exemple, je sens que quelque chose me manque, mais je ne sais pas trop quoi... ou j'ai peur et bien que rien de particulier ne puisse me faire peur... (*Un temps.*) Quelle expression ne se réfère pas à un objet précis?... Ah oui!... Ordre. Logique... Oui, par exemple, quelque chose peut me faire pleurer, mais... mais la cause des larmes ne se trouve pas dans... intégrée à leurs traces sur mes joues, c'est-à-dire qu'on peut décrire tout ce qui se produit quand je fais quelque chose sans indiquer pour autant ce qui fait que je le fais... (*Se tournant vers la directrice hors champ.*) Je reviens à six heures.

JULIETTE: Nel campo del vestiario?
VOCE F.C. (agg.): Evidentemente no.
 JULIETTE: Beh, per il resto non lo so bene neanche io, o non voglio pensarci.
VOCE F.C. (agg.): Sono cose che si sentono anche senza pensarle.
 JULIETTE: Spesso mi accorgo che qualcosa mi manca, è una sensazione brutta, come di paura, ecco. Eppure credevo di averla superata, ormai, la paura.
VOCE F.C. (agg.): Non si direbbe dalla sua espressione.
 JULIETTE: Quale espressione?
VOCE F.C. (agg.): Lei ha sempre l'aria di aver pianto.
 JULIETTE: Questo non c'entra con i miei desideri.
VOCE F.C. (agg.): Ne è sicura?
 JULIETTE: Oh sì, sono altre le cause.
VOCE F.C. (agg.): Cos'è che la fa piangere, eh?
 JULIETTE: Beh... Per esempio... Una cosa che mi fa piangere è che le mie lacrime nessuno le merita. Non si vede questo nella mia espressione?
VOCE F.C. (agg.): Si vede anche dell'altro.
 JULIETTE: Cosa si vede?
VOCE F.C. (agg.): Provi a dirlo lei.
 JULIETTE: Immagino che mi si legga in faccia che soffro ad essere considerata... un essere senza importanza... che si prende e poi si butta. (*Alla Caporeparto*) Allora torno alle sei.

mo. Per esempio sento che mi manca qualcosa, ma non so bene cosa. Oppure ho paura... Sebbene niente di particolare possa farmi paura. Quale espressione... non riguarda un oggetto preciso. Ah! Sì. Ordine. Logica. Sì, ad esempio, qualcosa può farmi piangere ma la causa delle lacrime non è nel... integrata alle loro tracce sulle mie guance. Vale a dire che si può descrivere il prodotto di quello che faccio senza per questo indicare ciò che mi spinge a farlo. (*Guardando verso la Caporeparto*) Tornerò alle sei.

5. Café.

[...] Juliette se lève et sort du champ. L'amie la regarde partir et la caméra suit son regard pour cadrer le bar vers lequel Juliette s'approche. On la quitte pour cadrer une fille qui s'assoit sur un tabouret du bar. Travelling avant sur elle lorsque à sa gauche arrive un jeune homme à lunettes. Elle le regarde passer. Suite du travelling avant pour cadrer la fille en gros plan qui se retourne lentement pour faire face à la caméra.
 LAFILLE, vers le jeune homme: Tiens, vous avez de nouvelles chaussures!

5. Caffè.

RAGAZZA: Ah, ci siamo fatti le scarpe nuove!

5. Caffè.

RAGAZZA: Toh! Ha le scarpe nuove. Vivo nei grandi palazzi vicini all'au-

(*A la caméra.*) Je vis dans les grands bâtiments, près de l'autoroute du Sud... (*Elle aspire une bouffée de sa cigarette.*) Je viens à Paris deux fois par mois..., vous savez..., hum, les grands bâtiments bleu et blanc.

JULIETTE, *off*: Un paquet de Winston et des allumettes, s'il vous plaît.
LE BARMAN: Oui, Mademoiselle..., Madame.

6. Hôtel de passe, chambre; intérieur jour.

[...] *Juliette entre, une serviette de toilette à la main. Un jeune homme blond aux cheveux longs la suit et referme la porte, puis, nonchalamment, il retire sa veste. Après avoir posé la serviette, Juliette revient vers lui et tend la main. Il lui donne des billets de banque qu'elle enfouit aussitôt dans son sac.*

LE JEUNE HOMME: C'est un hôtel réservé aux juifs!

JULIETTE: Pourquoi?

LE JEUNE HOMME: Il n'y a qu'une seule étoile.

On suit Juliette jusqu'au lavabo. Elle se lave les mains. A côté de la glace, une affiche: "San Francisco". Puis Juliette se retourne. Lui est hors champ, mais on le distingue en réflexion dans la glace placée au-dessus du lavabo.

JULIETTE: Ne me regarde pas me déshabiller.

LE JEUNE HOMME, *off*: Pourquoi?

JULIETTE: Parce que je ne veux pas.

LE JEUNE HOMME, *off*: Dans deux minutes, vous serez toute nue.

JULIETTE: Ce n'est pas la même chose.

Insert d'un titre de la collection "Idées":
INTRODUCTION À L'ETHNOLOGIE.

LE JEUNE HOMME, *en off sur l'insert*: Je suis Parisien. Je travaille dans le

VOCE F.C. (agg.): E lei da dove viene, scusi?

RAGAZZA: Vengo dalla periferia, se non la disturba troppo.

VOCE F.C. (agg.): Beh, c'è periferia e periferia... Lei abita molto lontano dal centro?

RAGAZZA: Sono servita dalle ferrovie, una bellezza! Così vengo a Parigi due volte al mese.

JULIETTE, *f.c.*: Un pacchetto di Winston e dei cerini, per favore.

BARMAN: Ecco, Signorina... *Pardon*, Signora.

6. Albergo, interno giorno.

JULIETTE: Grazie.

GIOVANOTTO: Ci si sente a casa propria qui.

JULIETTE: Perché?

GIOVANOTTO: C'è odore di minestrone.

JULIETTE: Non voglio che mi guardi.

GIOVANOTTO: Perché?

JULIETTE: Perché non voglio.

GIOVANOTTO: Fra un momento ti vedrò nuda.

JULIETTE: Mentre mi spoglio mi secca.

Schermo al nero con la scritta:
INTRODUZIONE ALL'ETHNOLOGIA

VOCE F.C. (agg.): Di dove sei?

GIOVANOTTO, *off sull'inserto*: Sono Parigino.

tostrada. Vengo a Parigi due volte al mese. Sapete? Quei grandi palazzi blu e bianchi.

JULIETTE, *f.c.*: Un pacchetto di Winston e dei cerini, per favore.

BARMAN: Sì, signorina... Signora.

6. Albergo, interno giorno.

GIOVANOTTO: È un hotel riservato agli ebrei?

JULIETTE: Perché?

GIOVANOTTO: Ha una sola stelletta.

JULIETTE: Non guardarmi mentre mi spoglio.

GIOVANOTTO: Perché?

JULIETTE: Perché non voglio.

GIOVANOTTO: Entro due minuti sarà nuda.

JULIETTE: È diverso.

Inserto (sottotitolato): INTRODUZIONE ALL'ETHNOLOGIA

GIOVANOTTO, *off sull'inserto*: Sono Parigino.

méto. Il y a deux millions de Parisiens qui sont là aussi...

On reprend la chambre: près d'une affiche "Japan", le jeune homme démonte une grande glace fixée au mur. Juliette passe dans le champ.

LE JEUNE HOMME (suite): ...Mais on ne les voit jamais, parce que la police a défendu qu'on prenne des photos. (Il prend la glace et essaie de la faire tenir contre un fauteuil, debout, près du lit. Il y parvient.) Ça ne vous dérange pas si je mets la glace ici? *Plan rapproché de Juliette qui se peigne face à la glace du lavabo.*

JULIETTE: Mais non... Ce n'est pas de ma faute si j'ai un côté passif. (Panoramique la suivant en gros plan: elle marche dans la pièce, puis s'adosse au mur et regarde la caméra.) Avoir des relations sexuelles. Je ne vois pas pourquoi je serais honteuse d'être une femme. Ou alors..., oui, souvent..., c'est d'être heureuse ou indifférente. Oui, c'est de ça dont je suis honteuse quelquefois. (Elle revient vers la glace du lavabo et se maquille les lèvres.) Eh bien, oui..., il va mettre son sexe entre mes jambes. Je sens le poids de mon bras quand je le bouge. Peut-être il faudrait que je plaque Robert. Il ne veut pas s'élever dans la société. Il est toujours content avec ce qu'il a. A la Martinique, c'était déjà comme ça.

LE JEUNE HOMME, off: Pourquoi vous mettez-vous du rouge à lèvres?

JULIETTE: Ça te regarde pas!
Gros plan du jeune homme, une cigarette aux lèvres. Il est assis sur le rebord du lit. Elle passe devant lui. Il allume sa cigarette. Dans le champ, les mains de Juliette s'approchent du visage du jeune homme et le caressent.

JULIETTE, off: Qu'est-ce que tu aimes?

LE JEUNE HOMME: Je sais pas.

JULIETTE, off: Tu veux à l'italienne?

LE JEUNE HOMME: Qu'est que c'est?

JULIETTE, off: Tu restes debout et moi, je me mets à genoux; comme ça, tu peux me regarder.

VOCE F.C. (agg.): E cosa fai?

GIOVANOTTO: Lavoro nella metropolitana. Non soffro di solitudine, due milioni di persone mi tengono compagnia. Sul metrò si imparano più cose che andando all'università. (Ritorno alla stanza.) (A Juliette.) Anche lo specchio vicino al letto ti dà fastidio?

JULIETTE: Fa' come ti pare, se la cosa ti diverte. Trovo tutto normale nei rapporti sessuali.

VOCE F.C. (agg.): Davvero? Non si vergogna di niente?

JULIETTE: Vuole che mi vergogni di essere una donna?

VOCE F.C. (agg.): Eppure c'è qualcosa che la infastidisce.

JULIETTE: Sì, sento il ridicolo nei preparativi, della messinscena. Di questo confesso che mi vergogno. Ma a letto qualsiasi cosa mi sta bene. Abbiamo un corpo per usarlo.

VOCE F.C. (agg.): Non pensa mai a suo marito?

JULIETTE: Forse mi deciderò a piantarlo.

VOCE F.C. (agg.): Perché?

JULIETTE: È un uomo privo di ambizioni, beato e contento di quello che ha. Esasperante, alla lunga.

GIOVANOTTO: Perché ti metti il rossetto?

JULIETTE: Così non mi baci.

JULIETTE: Sei un tipo complicato?

GIOVANOTTO: Non mi pare.

JULIETTE: Faccio io?

GIOVANOTTO: Sì, fa tu.

JULIETTE: Beh, allora finisci la sigaretta e spogliati. Non ho molto tempo, sai...

Lavoro nella metrò. Là sotto ci sono due milioni di Parigini.

(Continua.) Non si vedono mai perché la polizia ha proibito di fare foto. (A Juliette.) Le dà fastidio se metto lo specchio qui?

JULIETTE: No. Non è colpa mia se ho un lato passivo.

Avere relazioni sessuali. Non vedo perché dovrei vergognarmi di essere donna. Oppure, sì, spesso mi vergogno di essere felice o indifferente. Sì, a volte mi vergogno di questo. Sì, metterà il suo sesso tra le mie gambe. Sento il peso del mio braccio quando lo muovo. Dovrei lasciare Robert. Non vuole elevarsi nella società. È sempre contento di quello che ha. In Martinica era già così.

GIOVANOTTO: Perché sta mettendo il rossetto?

JULIETTE: Non ti riguarda.

JULIETTE: Cosa ti piace?

GIOVANOTTO: Non lo so.

JULIETTE: Vuoi farlo all'italiana?

GIOVANOTTO: Com'è?

JULIETTE: Tu stai in piedi e io mi inginocchio così puoi guardarmi.

i sono
ai per
e foto.
metto

na se

vedo
esse-
ii ver-
eren-
que-
e mie
brac-
scia-
nella
quel-
così.

Insert d'un texte noir écrit sur une vitre rouge et à l'envers:
BEAUTÉ

LE JEUNE HOMME, *off*: Oui.
JULIETTE, *toujours off sur l'insert*:
...Etre indépendante d'un homme sexuellement, ça me tente. (*Gros plan d'elle face à nous.*) Mais, en fait, ça me fait horreur. Non, l'humilité n'est pas vraiment bonne... parce que c'est de la tristesse. Oui, je dirais la même chose de la honte si ça peut éviter aux gens de se disputer..., puisqu'elle règle les actions de chacun d'après l'approbation et le blâme. Le blâme des autres. Oui, c'est aussi de la tristesse, alors..., et alors, c'est mauvais..., oui, comme le mépris de soi-même, comme tous les sentiments de ce genre...
LE JEUNE HOMME, *off*: Est-ce que vous voulez comme ça?
JULIETTE: Non, pas question.

7. La femme.

Extérieur: contreplongée, dans un chantier, d'une immense grue se détachant dans le ciel bleu. Grands bruits des travaux sur un panoramique du chantier. Plan rapproché d'une femme adossée contre un mur bariolé d'affiches. Elle fume. C'est une femme de plus de quarante ans.
LA FEMME, *face à la caméra*: On m'a proposé trente mille francs par jour pour travailler dans le quartier de la Madeleine. (*Panoramique découvrant un grand ensemble en plan général et s'arrêtant sur d'immenses lettres rouges: "PRISUNIC"*.) Je sais pas si vous vous rendez compte... (*On revient sur la femme.*) Je suis secrétaire..., je parle l'anglais et l'italien... et je n'arrive pas à trouver de travail parce que je suis trop vieille. (*Flash d'un building, flash sur elle.*) Encore hier, à Publicis, ils m'ont dit qu'il n'y avait rien pour moi.

8. Salon de coiffure.

[...] *Plan rapproché du profil d'une cliente sous le casque-séchoir. Elle fume.*

Inserto.

VOCE F.C. [nell'originale voce del giovanotto]: Lei non si sente menomata da questo tipo di rapporti?

JULIETTE: Non più triste di quanto avviene normalmente fra coniugi, forse lo è meno anche. No, l'amore vero non te lo dà nessuno. Allora, perché sentirsi offesi? Bisognerebbe vergognarsi sempre e non soltanto di fare l'amore, di quante altre azioni quotidiane... avere l'approvazione o il biasimo... mi lascia indifferente. Sì, di fronte a se stessi, d'accordo, qualche volta brucia. Ma è una reazione vanitosa, come ogni forma di autocritica.

GIOVANOTTO: Vieni, ricominciamo.

JULIETTE: Non ho più tempo.

7. Esterno giorno. La donna.

DONNA: A me hanno garantito un minimo di trentamila franchi al giorno per battere nel quartiere della Madeline. È spaventoso, non le sembra? Io, io sono ragioniera diplomata, conosco l'inglese e l'italiano e non riesco a trovare lavoro perché sono troppo vecchia.
VOCE F.C. (agg.): Troppo vecchia?
DONNA: Ho quarantadue anni, ancora ieri, in un'azienda, mi hanno detto che non c'è più niente da fare.

8. Negozio di parrucchiera.

Inserto (sottotitolato: BELLEZZA).

GIOVANOTTO, *f.c.*: Sì.

JULIETTE, *f.c.*: Essere sessualmente indipendente da un uomo mi tenta. Ma in realtà mi fa orrore. No, l'umiltà non è realmente un bene. Sì, perché è anche tristezza. Direi lo stesso della vergogna. Può impedire alla gente di litigare perché regola le azioni di ciascuno attraverso l'approvazione e il biasimo, il biasimo degli altri. Sì, è anche tristezza. Allora va male. Sì, come il disprezzo di se stessi, e tutti i sentimenti simili.

GIOVANOTTO: Vuole farlo così?

JULIETTE: Non se ne parla.

7. Esterno giorno. La donna.

DONNA: Mi ha offerto 30.000 franchi al giorno per lavorare nel quartiere della Madeline. Non so se vi rendete conto. Sono segretaria, parlo l'inglese e l'italiano e non trovo lavoro perché sono troppo vecchia. Anche ieri mi hanno detto che non avevano niente per me.

8. Negozio di parrucchiera.

ndo

mi

En face d'elle, posé sur un lavabo, un présentoir de publicité: "MOLITG".

LA CLIENTE: Je suis très prudente pour traverser les rues. Je pense à l'accident avant qu'il puisse arriver. Et que ma vie s'arrête là... Le chômage... La maladie... La vieillesse... La mort... Jamais... Je n'ai pas de projet d'avenir, car l'horizon est fermé...

CLIENTE: Sono nervosa, ho paura del traffico. È così facile che capiti un incidente.

VOCE F.C. (agg.): Ha paura di morire?

CLIENTE: No, di morire non mi importa.

VOCE F.C. (agg.): E allora?

CLIENTE: Rimanere inferma, perdere il lavoro, le amicizie... La morte è meglio.

VOCE F.C. (agg.): Lei è ancora giovane, perché non pensa invece a costruirsi il futuro?

CLIENTE: A che serve fare dei progetti? Si campa come si può.

CLIENTE: Attraverso le strade con molta prudenza. Penso all'incidente prima che possa accadere. E che la mia vita finisca così. La disoccupazione. La malattia. La vecchiaia. La morte, mai. Non ho progetti per il futuro perché l'orizzonte è sbarato.

9. Salon de coiffure.

PAULETTE, *début off*: Je m'appelle Paulette Cadjaris. (*Gros plan d'elle face à nous.*) J'ai échoué comme secrétaire dactylo. (*Un temps.*) Non, je ne crois pas à l'avenir. Je me promène... Je n'aime pas être enfermée. Quand je peux, je fais de la lecture. Oui, j'aime beaucoup étudier le caractère des gens... J'aime marcher..., grimper..., faire de la bicyclette en amateur. Cinéma: deux ou trois fois par mois. Mais pas l'été... Au théâtre, je ne suis jamais allée. Mais j'aimerais beaucoup. Je préfère la lecture. Les biographies. Étudier la vie des gens..., leur caractère, leur travail... Les récits de voyage, l'histoire antique. Un arbre. Plus tard, quand je serai mariée avec François... (*Un temps.*) Qu'est-ce que j'ai fait d'autre? Un tas de choses banales. (*Musique brève, puis grands bruits de travaux sur un plan général des chantiers d'une cité.*)

9. Negozio di parrucchiera.

PAULETTE: Mi chiamo Paulette Cadjaris. Avrei tanto voluto fare la stenodattilografa.

VOCE F.C. (agg.): E non ha trovato un posto?

PAULETTE: Solamente come avventizia.

VOCE F.C. (agg.): Cosa fa fuori di qui?

PAULETTE: Vado a passeggio... Non mi piace stare al chiuso.

VOCE F.C. (agg.): E poi che fa?

PAULETTE: Quando ho tempo leggo dei libri.

VOCE F.C. (agg.): Le piacciono i libri che insegnano qualcosa?

PAULETTE: Sì, voglio imparare a conoscere il carattere della gente.

VOCE F.C. (agg.): Quando esce dove va?

PAULETTE: Vado al Bois... a volte, in campagna, dove si può camminare, fuori dal traffico.

VOCE F.C. (agg.): E al cinema, non va mai?

PAULETTE: Al cinema non vado molto spesso e... mai d'estate!

VOCE F.C. (agg.): E a teatro?

PAULETTE: A teatro, lo confesso, non sono mai andata... però credo che mi piacerebbe... vedo quello che danno in televisione, delle belle commedie. Come vivono gli altri, che cosa sentono, come lo dicono...

9. Negozio di parrucchiera.

PAULETTE: Mi chiamo Paulette Cadjaris.

Ho fallito come segretaria dattilografa. No, non credo nel futuro. Faccio passeggiate. Non mi piace stare rinchiusa. Quando posso, leggo. Sì, mi piace molto studiare il carattere della gente. Mi piace camminare, arrampicarmi, andare in bicicletta... da dilettante. Al cinema due o tre volte al mese, ma non d'estate. Non sono mai andata a teatro, ma mi piacerebbe molto. Preferisco la lettura, le biografie, studiare la vita delle persone, il loro carattere, il loro lavoro, i racconti di viaggio, la storia antica, un albero... Poi quando sarò sposata con François... Che altro ho fatto? Un mucchio di cose banali.

	<p>Mi interessa la storia, anche la storia antica e... l'amore.</p> <p>VOCE F.C. (agg.): Le piacerebbe avere dei bambini?</p> <p>PAULETTE: Per il momento non ci penso, sono appena fidanzata. Voglio ancora lavorare... ma qui la vita è così banale.</p>	
<p>10. Appartement hôtel.</p> <p><i>Marianne et Juliette viennent de franchir le seuil de l'appartement et referment la porte derrière elles. (Plan américain d'elle face à nous.)</i></p> <p>MARIANNE, surprise: Il n'est pas là! La caméra va d'abord suivre Juliette regardant autour d'elle ce luxe apparent et nouveau. On retrouvera Marianne circulant d'une pièce à l'autre et réapparaissant chaque fois à une porte différente. (Caméra très mobile, mais restant dans la pièce principale, le living).</p> <p>JULIETTE: Je pensais à des choses. Je ne sais pas comment elles sont entrées dans ma pensée. (A Marianne.) Dis donc, c'est grand, ici.</p> <p>MARIANNE. Oui.</p> <p><i>Plan rapproché de Juliette débouchant soudainement d'une porte. Panoramique la suivant vers Marianne, dépassant Juliette pour cadrer Marianne.</i></p> <p>JULIETTE, étonnée, off: Oh!... il y a encore une salle de bains.</p> <p>MARIANNE, continuant son inspection: Oh! – Oh!... Johnny!... Johnny... <i>On suit Juliette, songeuse, marchant dans la pièce.</i></p> <p>JULIETTE: ...La pensée s'accorde à la réalité, ou elle la met en doute... (Un temps.) Mettre en doute... (Marianne la rejoint.) Mais où il est, ton type?</p> <p>MARIANNE, s'avançant en souriant: Hum, hum!... (Apercevant quelqu'un hors champ.) Hello!</p> <p>AMÉRICAIN: Hello, Marianne! That's your girlfriend?</p>	<p>10. Stanza d'albergo.</p> <p>MARIANNE: Oh! Oh! Non c'è.</p> <p>JULIETTE: È difficile agganciare i tipi che stanno nei grandi alberghi? Ohh!! Un appartamento intero!</p> <p>JULIETTE: Hai visto che bagno?</p> <p>MARIANNE: Ohhh, Johnny?</p> <p>JULIETTE: È prostituzione in un grande hotel, come in una stanza a ore? Ha lo stesso nome? (A Marianne) Il tuo Americano dov'è?</p> <p>MARIANNE: Boh! Ah, Hello!</p> <p>AMERICANO: Hello, Marianne! How are you. That's your girlfriend?</p>	<p>10. Stanza d'albergo.</p> <p>MARIANNE: Oh! Oh! Non c'è.</p> <p>JULIETTE: Pensavo ad alcune cose. Non so come mi sono venute in mente. (A Marianne) C'è molto spazio qui.</p> <p>MARIANNE: Sì</p> <p>JULIETTE: C'è un altro bagno.</p> <p>MARIANNE: Ohhh, Jhonny?</p> <p>JULIETTE: Il pensiero concorda con la realtà o la mette in dubbio... Mettere in dubbio... (A Marianne) Dov'è il tuo tipo?</p> <p>MARIANNE: Boh! Ah, Hello! [Non sottotitolato]</p> <p>AMERICANO: Hello! Marianne! JULIETTE: Hello.</p>

On reste sur Juliette. Marianne a filé hors champ vers la voix.

MARIANNE: It is Juliette.

AMÉRICAIN: Hello!

JULIETTE: Hello!

L'Américain entre, de dos, dans le champ. Il est en peignoir blanc à grosses rayures noires. Il prend un briquet sur une table et tend du feu à Juliette qui garde une cigarette éteinte à la main. Marianne entre dans le champ et, aussitôt, l'Américain lui tend les billets de banque.

AMÉRICAIN: Marianne, take a little present for you and undress yourself. Make yourself comfortable. [...]

Plan rapproché de l'Américain qui braque une caméra 8 mm vers nous alors que Marianne passe devant nous en direction de la salle de bains.

AMÉRICAIN: My name is John Bogus. I am a war correspondent in Saigon for the "Arkansas Daily". I was fed up with the atrocities, with all the blood shed. So I came here to get some fresh air!...

Toujours caméra à l'oeil, on le suit dans la salle de bains. Panoramique pour cadrer Marianne, dos à nous, se lavant les mains. Près d'elle, l'Américain qui la filme.

AMÉRICAIN: Je pourrais parler français. Ils sont bêtes et fous là-bas. Alors, un Vietcong mort, ça coûte un million de dollars au Trésor américain. Le Président Johnson pourrait se payer vingt mille filles comme ces deux-là pour le même prix.

Il dépose sa caméra et, comme Marianne brandit ses mains mouillées, il lui tend une serviette éponge et prend un appareil de photo (un Honeywell) qu'il braque vers elle qui se peigne.

MARIANNE, *pour elle-même*: ...J'existais..., c'est tout ce que je savais. Je pouvais pas dire autre chose.

Elle se tourne vers nous et sort du champ: lui continue à photographier alors que Juliette entre dans le champ

MARIANNE: It is Juliette.

AMERICANO: Hello!

JULIETTE: Hello!

AMERICANO: Marianne, take a little present for you and undress yourself. Make yourself comfortable. [...]

AMERICANO: Mi chiamo John Bogus. Sono corrispondente da Saigon per l'"Arkansas Daily". Ne avevo abbastanza di vedere atrocità e di sguazzare nel sangue, così mi sono preso una piccola vacanza. Per ragione di salute. È una bella porcheria! Pensi che un Vietcong morto costa un milione di dollari al governo americano. Johnson per quel prezzo potrebbe pagarsi ventimila ragazze come queste [Tutto in italiano].

VOCE F.C. (agg.): La ventimillesima parte di un Vietcong morto.

MARIANNE: Io sono viva. È tutto quello che so. È l'unica cosa che conta.

AMERICANO: Marianne, that's your girlfriend?

MARIANNE: It is Juliette.

AMERICANO: Hello!

JULIETTE: Hello!

AMERICANO: Marianne, take a little present for you and undress yourself. Make yourself comfortable. [...]

AMERICANO: Mi chiamo John Bogus. Sono corrispondente da Saigon per l'"Arkansas Daily". Mi sono alimentato con le atrocità e il sangue sparso. Così, sono venuto qui a respirare aria fresca.

Potrei parlare francese. Sono bestie e pazzi laggiù. Un Vietcong morto costa un milione di dollari al Tesoro americano. Il presidente Johnson si potrebbe pagare 20.000 ragazze come queste.

MARIANNE: Esistevò... è tutto ciò che sapevo. Non potevo dire altro.

et ça au lavabo. Il la photographie, en silence, un moment..., puis pose son appareil, retire ses lunettes fumées, caresse doucement les cheveux de Juliette et s'éloigne hors champ.

Chambre: on le reprend assis près du lit où, en premier plan, se trouve Marianne nue sous les draps et assise également tout en lisant Un remède à la mélancolie (Editions Denoël).

AMÉRICAIN: Would you like cigarette?

MARIANNE: Yes.

Il met deux cigarettes à la bouche, les allume et en tend une à Marianne.

MARIANNE: Dis donc, ton maillot, c'est America über alles?

AMÉRICAIN: Yes..., but it's they who invented the jeep and the napalm. *Il lui présente la flamme du briquet. Il a près de lui un sac de compagnie aérienne.*

MARIANNE: ...Oui, la ville est une construction dans l'espace... Les éléments mobiles de la cité... Je sais pas. Les habitants... Oui, les éléments mobiles sont aussi importants que les éléments fixes...

(Contre-jour en plan rapproché sur Juliette près de la fenêtre; Marianne continue off) ...Et même quand c'est banal, le spectacle de la ville peut provoquer un plaisir très spécial...

JULIETTE, *toujours à contre-jour; elle parle pour elle-même et retire lentement son pull: ...Non, aucun événement n'est vécu par lui-même. On découvre toujours qu'il est lié à ce qui l'entoure... Peut-être que, tout simplement, l'observateur de ce spectacle, c'est moi? ... Chaque habitant a eu des rapports avec des parties définies de la ville. Et avec quoi? Ah! oui. L'image qui, en général, est baignée de souvenirs et de*

AMERICANO: Would you like a cigarette?

MARIANNE: Yes.

MARIANNE: Anche tu credi all'America über alles?

AMERICANO: Sì perché è l'America che ha inventato la jeep e il napalm. VOCE F.C. (agg.): Marianne, cos'è per lei la città?

MARIANNE: Delle case di cemento con dentro dei letti.

VOCE F.C. (agg.): E nient'altro?

MARIANNE: Vuol sapere che cosa mi interessa? Che domanda...! Mi aiuti lei.

VOCE F.C. (agg.): Gli abitanti della città.

MARIANNE: Sì, le persone che mi fanno guadagnare e quelle che mi sfruttano.

VOCE F.C. (agg.): Allora lei odia la città!

MARIANNE: Nient'affatto! Lo spettacolo della città è l'unico piacere che c'è.

VOCE F.C. (agg.): (A Juliette) Anche per lei?

JULIETTE: No, niente di ciò che vedo mi appartiene. Come si può godere di una cosa che ci è estranea?

VOCE F.C. (agg.): Ma ci restano le immagini.

JULIETTE: Uno spettacolo, visto dagli attori fra le quinte... che gusto è? Ogni abitante ha un suo ruolo stabilito nella città.

VOCE F.C. (agg.): Ma può improvvisare!

JULIETTE: Improvvisare?

AMERICANO: Vuoi una sigaretta?

MARIANNE: Sì.

MARIANNE: La tua maglietta è America über alles?

AMERICANO: Sì, ma sono stati loro a inventare la jeep e il napalm.

MARIANNE: Sì, la città è una costruzione nello spazio. Gli elementi mobili della città. Non lo so. Gli abitanti. Sì, gli elementi mobili sono importanti come quelli fissi. (f.c.)

Anche se banale, lo spettacolo della città può provocare un piacere speciale.

JULIETTE: No. Nessun avvenimento è vissuto per se stesso. Si scopre sempre che è legato a ciò che lo circonda. Forse semplicemente l'osservatore di questo spettacolo sono io. Ogni abitante ha avuto rapporti con zone specifiche della città. E con cosa? Ah, sì. Se ne ha un'immagine carica di ricordi e significati. La chiarezza fisica di quest'immagine. Parigi è una città misteriosa... Asfissiante... Naturale.

significations. La clarté physique de cette image. (*Elle allume la lampe proche d'elle.*) Paris est une ville mystérieuse... (*Elle éteint la lampe.*) asphyxiante... (*Elle l'allume.*) ...naturelle... (*Elle éteint.*)

AMÉRICAIN, *off*: Why does not she come over?

MARIANNE, *off*: Tu viens, Juliette?

AMÉRICAIN, *off*: Give her one too.

Juliette n'a pas cessé d'éteindre et d'allumer la lampe.

JULIETTE, *tournant la tête vers les voix*: Mais enfin, qu'est-ce qui se passe? Il est fou?

On suit Juliette en plan épaule qui se dirige vers Marianne debout et dont la tête est recouverte par un sac de voyage (compagnie aérienne TWA). Le sac est rouge (plan des deux). Marianne tend à Juliette un sac bleu de la PAN AM.

MARIANNE: Tiens, ça l'amuse plus quand on le regarde pas.

Juliette recouvre sa tête et toutes deux marchent. Elles font les cent pas en sens inverse se croisant.

AMÉRICAIN, *off*: Ok girls. You could start walking now... Vous pouvez marcher encore (*Elles vont et viennent*). Marianne, you could stop...

Extérieur: plan général d'un vaste chantier vu en contreplongée orientée vers des grues en action et un building presque achevé.

AMÉRICAIN, *off*: You could take it off now. And your could tell your girl friend she can take it off also.

MARIANNE, *off*: Tu peux l'enlever, maintenant.

On reste sur Juliette qui retire son sac et fixe la caméra, puis baisse les yeux.

AMÉRICAIN, *off*: Will you join us, Juliette?

MARIANNE, *off*: Viens, Juliette.

JULIETTE, *regardant dans leur direction*: Non, pas ça...

MARIANNE, *off*: Ça fait rien. Moi, je vais le faire.

Juliette détourne la tête.

Stock-shot: photographies fixes de

VOCE F.C. (agg.): Sì, lei potrebbe non essere qui.

JULIETTE: Ah, sì... potrei essere in un'altra camera con un altro uomo. Ma sarei comunque quella che sono: Parigi è una città misteriosa, asfissiante, primitiva.

AMERICANO: Why does not she come over?

MARIANNE: Vieni, Juliette!

AMERICANO: Prendine una anche tu.

JULIETTE: Ma cosa vuole, è matto?

MARIANNE: Mettila, gli piace di più se non lo guardiamo.

AMERICANO, *f.c.*: Ok girls, start. Walking now. Coming now. Marianne, you can stop. Fermati ora, voltati. Girati anche tu Juliette, ferma dove sei. Vieni qui Marianne. You can take it off now. And your girl friend she can take it off off also.

MARIANNE, *f.c.*: Puoi levarlo Juliette!

AMERICANO, *f.c.*: (*A Juliette*) Vieni anche tu con noi.

MARIANNE, *f.c.*: Vieni, su.

JULIETTE, *f.c.*: No, non mi va.

MARIANNE, *f.c.*: A me invece non importa.

AMERICANO: Perché non viene?

MARIANNE, *f.c.*: Vieni, Juliette.

AMERICANO: Danne una anche a lei.

JULIETTE: Ma è pazzo?

MARIANNE: Tieni, si diverte di più quando non è guardato.

AMERICANO, *f.c.*: Potete camminare. Mostratemi la schiena.

MARIANNE, *f.c.*: Puoi toglierla.

MARIANNE, *f.c.*: Vieni, Juliette.

JULIETTE: No, questo no.

MARIANNE, *f.c.*: Non importa. Io voglio farlo.

Vietcongs blessés et prisonniers des Américains.

AMÉRICAIN, *off*: She got nothing more to say.

JULIETTE, *off*: ...C'est une chose étrange qu'une personne qui se trouve en Europe le 17 août 1966... *On reprend Juliette en gros plan qui regarde vers le couple hors champ.*

JULIETTE, *pour elle-même*: ...Puisse penser à une autre qui se trouve en Asie... (*Elle baisse les yeux.*) Penser..., vouloir dire...

Ce ne sont pas des activités comme écrire, courir ou manger...

Insert: couverture gros plan du magazine LIFE présentant (en noir) un soldat américain au visage blessé et, à côté, les mots suivants: "WAR GOES ON".

JULIETTE, *off*: Non. On reprend Juliette en gros plan. Non..., c'est intérieur... (*Elle chantonne en murmurant.*) Si quelqu'un me demande de continuer cette chanson..., oui, je pourrais..., je pourrais continuer. (*Un temps.*) Quelle sorte de processus représente ce... ce savoir..., que l'on peut continuer quelque chose?... Je ne sais pas...

Stock-shot: gros plan (couleurs) d'un jeune Vietcong au visage ensanglanté.

JULIETTE, *off*: ...Par exemple, je peux penser à quelqu'un qui n'est pas ici. L'imaginer..., ou alors, l'évoquer brusquement par une remarque.

On reprend Juliette songeuse, en gros plan.

Même s'il est mort... Par exemple, je déclare... (*Elle regarde vers le couple hors champ.*) J'ai chaud... Non, plutôt, je suis impatiente.

Insert gros plan d'un magazine français (style "Paris-Match"). Photos noires de la guerre du Vietnam et, off, coups de mitrailleuses qui crépitent. Autres pages du même journal, photos de guerre, d'exode avec, pour titres: "Van Tuong... Ce sont les survivants. Quatre cents tonnes de bombes ont écrasé leurs villages".

AMERICANO, *f.c.*: Sei una stupida, Juliette!

JULIETTE: Non è strano... che una persona che si trova in Europa il 17 agosto del '66 possa pensare a qualcuno che è in Asia? Pensare non è poco, non è un'azione concreta come scrivere, correre o mangiare...

Inserto.

No. È una cosa astratta... mmm (*Canticchia*). Se vuole che continui questa canzone... potrei anche farlo, potrei continuare...

VOCE F.C. (*agg.*): Cosa cerca di comprendere?

JULIETTE: Che genere di processo mentale è questa certezza che posso riprendere una cosa interrotta? Non lo capisco.

VOCE F.C. (*agg.*): L'ha detto lei prima! È l'azione astratta del pensiero.

Inserto.

JULIETTE, *f.c.*: Vuol dire che posso pensare a qualcuno lontano da qui e immaginarlo... e renderlo presente con una frase... persino se è morto.

VOCE F.C. (*agg.*): Sì.

JULIETTE: Basta per esempio che dica: sono triste... no, dico che ne ho abbastanza.

JULIETTE: È una cosa strana che una persona si trovi in Europa il 17 agosto 1966 possa pensare a un'altra che si trova in Asia? Pensare, voler dire... non sono attività come scrivere, correre o mangiare.

Inserto.

No, sono interiori.

Se qualcuno mi chiede di continuare a cantare, si potrei continuare. Che tipo di processo rappresenta questo... Questo sapere che si può continuare qualcosa. Non so.

JULIETTE, *f.c.*: Posso pensare a qualcuno che non è qui, immaginarlo, evocarlo improvvisamente con una frase.

Anche se è morto... Per esempio, io dichiaro: ho caldo. No, anzi, sono impaziente.

Bruit de fusillades et, durant le dialogue off, nouvelles photos de guerre.

MARIANNE, *off*: America über alles!...
America über alles!

JULIETTE, *off*: ...Maintenant, je comprends ce que c'est le processus de la pensée.

MARIANNE, *off*: America über alles!
Gros plan de Juliette.

JULIETTE: C'est de substituer un effort d'imagination à l'examen d'objets réels. Dire quelque chose... Vouloir dire quelque chose. (*Elle regarde vers le couple hors champ.*) Oui..., peut-être, ce sont les formulations de la vie musculaire et nerveuse. (*Musique.*) Par exemple, je dis... (*Fin de musique.*) Je vais aller chercher Robert à l'Elysée-Marbeuf... et, maintenant, j'essaie de le penser sans paroles..., ni à voix haute, ni à voix basse.

11. Grand ensemble; extérieurs jours.

Plan d'ensemble cassé (ou incliné) d'un building: l'Austin s'éloigne.

Gros plan insert d'un morceau d'une enseigne "B A B" et panoramique droite-gauche sur les trois lettres

COMMENTAIRE 27. Retrouver le B. A. ...BA de l'existence.

Plan américain serré de Juliette, vue devant un grand immeuble en très légère contreplongée. Cris d'enfants off.

JULIETTE, *pour elle-même*: ...Ni quand? Je me souviens seulement que c'est arrivé. Peut-être que ça n'a pas d'importance. C'était pendant que je marchais avec le type du métro qui m'emmenait à l'hôtel. C'était un drôle de sentiment. J'y ai pensé toute la journée. Le sentiment de mes liens avec le monde. *A cet instant du monologue, démarre un vaste panoramique circulaire (de*

MARIANNE, *f.c.*: America über alles! (*Foto di giornali sul Vietnam - rumori di sparatorie*) America über alles!

JULIETTE: Adesso capisco che genere di processo mentale....

MARIANNE, *f.c.*: America über alles! (*Rumore di sparatorie*) ...che sostituisce uno sforzo di immaginazione all'esame della realtà.

VOCE F.C. (*agg.*): Sì, un pensiero o delle parole.

JULIETTE: Le due cose insieme perché le parole bisogna pensarle.

VOCE F.C. (*agg.*): Sono due momenti dello stesso processo. [**Nell'originale:** MARIANNE, *f.c.*: America über alles!].

JULIETTE: Sì, e forse è soltanto un banale processo fisiologico e nervoso. Voglio provare a dire: in quest'istante Robert mi aspetta in un bar. Invece ora lo penso e basta, senza parole e dimentico questa stanza.

11. Grande complesso, esterno giorno.

COMMENTO: Ritrovare il sillabario della vita.

JULIETTE: Quando? Non potrei dire quando l'ho pensato. Importa il perché non il quando.

VOCE F.C. (*agg.*): Il momento in cui si pensa una cosa è fondamentale per capirla.

JULIETTE: Ero per la strada con quel tipo del metro, il capellone dell'albergo.

VOCE F.C. (*agg.*): Allora, provi a descrivere ciò che ha pensato, ciò che ha sentito.

MARIANNE, *f.c.*: America über alles (*Foto di giornali sul Vietnam - rumori di sparatorie*) America über alles.

JULIETTE: Ora capisco cos'è il processo del pensiero.

MARIANNE, *f.c.*: America über alles! (*Rumori di sparatorie, voci e rumori si sovrappongono*).

JULIETTE: Uno sforzo di immaginazione, l'esame di oggetti reali. Dire qualcosa, voler dire qualcosa. Sì. Forse sono le formulazioni della vita muscolare e nervosa. Per esempio, io dico vado a cercare Robert all'Elysée-Marbeuf. E ora provo a pensarlo, senza parole. Né a voce alta né sottovoce.

11. Grande complesso, esterno giorno.

COMMENTO: Ritrovare l'abbicci dell'esistenza.

JULIETTE: ...Né quando. Ricordo solo che è successo. Forse non ha importanza. È stato mentre camminavo con l'uomo del metrò che mi portava all'hotel. Era uno strano sentimento. Ci ho pensato tutto il giorno. Il sentimento dei miei legami con il mondo.

(*F.c.*) Ad un tratto ho avuto l'impressione che io ero il mondo e che il mondo era me. Servirebbero molte

360°) sur les ensembles de la cité. (Juliette continue off).

JULIETTE, off: Tout à coup, j'ai eu l'impression que j'étais le monde et que le monde était moi. Il faudrait des pages et des pages pour décrire ça... Ou des volumes et des volumes... (On revient sur elle.) ...Le paysage, c'est pareil qu'un visage. On était tenté de dire: je vois simplement un visage, avec une expression particulière. Mais... (Un temps.) Ça veut pas dire que c'est une expression extraordinaire, ni que vous allez essayer de la décrire. Peut-être, on a envie de dire: c'est ceci, c'est cela. Elle ressemble à Natacha de Tchekov... (Elle sourit.) ...ou alors c'est la sœur de Nanouk de Flaherty. Oui, ce serait tout juste de dire: on ne peut pas décrire ça avec des mots. (Bruits d'avertisseurs de voitures, off) ...Pourtant il me semble que l'expression de mon visage doit représenter quelque chose... Quelque chose qui peut être détaché du dessin général... Je veux dire: de l'espèce de forme dessinée qui... oui... C'était comme si c'était possible de dire d'abord: ce visage a une expression particulière... Et ensuite... Et ensuite... En fait, c'est celle-ci. Par exemple, la fatigue...

Gros plan insert de l'inscription d'une porte vitrée d'un magasin.

12. Grand ensemble; extérieurs jours.

Plan général avec, en premier plan, une jeune femme face à nous. Mueusement de sirènes.
ENFANTS INTERVIEWÉS, off: Ah! ici, c'est bien... On se marre bien.

Insert du titre de la collection "idées

JULIETTE: È stata una sensazione buffa, è tutto il giorno che ci penso. La sensazione di appartenere a questo ambiente (Movimento camera laterale con movimento circolare, voce di Juliette in f.c.) di essere fatto io stessa di cemento, di essere io la città. Ci vorrebbero pagine e pagine per descrivermi, volumi e volumi. La fisionomia della città è il mio volto (Ritorno in campo di Juliette). Il che vuol dire che la città ha una faccia qualunque con un'espressione un po' particolare.

VOCE F.C. (agg.): Ogni volto è unico al mondo.

JULIETTE: Allora, un volto qualunque con un'espressione straordinaria.

VOCE F.C. (agg.): per capirne il mistero, dunque, basta capire lei.

JULIETTE: Nemmeno io sono facile da descrivere. Mi si può trovare somigliante a una donna o a un'altra. Assomiglio alla Natascia di Checov (Sorride) oppure sono la sorella di Nanouk di Flaherty.

VOCE F.C. (agg.): Uno, nessuno, centomila.

JULIETTE: Cioè un altro modo di dire che nessuno di noi ha un nome? (E i rumori, f.c.?) Eppure può darsi che basti l'espressione a differenziare l'uno dall'altro, è quello il dettaglio che ci fa uscire dal disegno generale. Voglio dire da questa immensa folla di forme e figure.

VOCE F.C. (agg.): Un'espressione.

JULIETTE: Sì, è la prima cosa che si dice di una persona: il suo volto ha un'espressione particolare. Poi ci si chiede: Ma quale? E si cerca di definirlo; per esempio, la stanchezza...

12. Grande complesso, esterno giorno.

BAMBINO I (voce f.c.): Beh, mica tanto bene.

BAMBINO II (voce f.c.): Io non mi diverto.

Inserto.

pagine per descriverlo, forse molti volumi.

Il paesaggio somiglia a un viso. Si ha la tentazione di dire: vedo solo un viso con un'espressione particolare. Ma non vuol dire che è un'espressione straordinaria né che proverete a descriverla. Forse si ha voglia di dire: è questo o quest'altro. Somiglia alla Natascia di Checov (sorride) oppure è la sorella di Nanouk di Flaherty. Ma sarebbe più giusto dire: non si può descrivere con le parole.

Però credo che l'espressione del mio viso debba rappresentare qualcosa, qualcosa che forse si distacca dal disegno generale. Voglio dire, da questa specie di forma disegnata. Sì, è come se fosse possibile dire prima: questo viso ha un'espressione particolare. E poi... e poi? In realtà è questa. Per esempio, la fatica.

12. Grande complesso, esterno giorno.

F.c., voci di bambini:
Qui ci divertiamo.

Inserto.

puis plan général de la cité près d'une station-service.

LES ENFANTS, *off*: Ouais..., on se marre bien..., mais y a peu de jeux. Voilà. Ils devraient mettre des jeux. Là-bas, y a que des échelles..., mais on se casse une jambe. (*Rires off*)

Insert gros plan: EN VENTE ICI.

Contre plongée d'une poutrelle de béton... puis plans généraux des fenêtres de H.L.M. crasseuses, avec des gosses derrière les vitres et regardant au dehors.

ENFANTS INTERVIEWÉS, *off*: Y'avait un manège, mais ils l'ont enlevé. Y'avait des balançoires, mais elles sont plus là. Ouais, on se marre bien. Faudrait trouver quelque chose à faire.

VOCE F.C. (*agg.*): Perché non ti diverti?

BAMBINO I: Non si può giocare. Non c'è posto.

BAMBINO II: Ci vorrebbe un giardino.

Inserto.

Inquadratura di una stazione di servizio, dietro palazzoni.

BAMBINO I, *f.c.*: Là c'è una scala ma è buona per rompersi le gambe. (*I bambini ridono*).

BAMBINO I: Ma non ci sono i giochi.
BAMBINO II: Dovrebbero metterli.
BAMBINO I: Laggiù ci sono delle scale ma ci rompiamo una gamba.

Inserto.

BAMBINO II: C'era una giostra, l'hanno tolta.

BAMBINO I: Le altalene non ci sono più.

BAMBINO II: Sì, ci divertiamo. Bisognerebbe trovare qualcosa da fare.

13. Chambre à coucher enfants.

Juliette est assise sur un lit. Son fils Christophe plonge, derrière elle, sur le lit.

CHRISTOPHE: Maman, s'il te plaît..., est-ce que je peux jouer un petit peu..., lire.

JULIETTE, *caressant les cheveux de son fils*: Oui, oui...

CHRISTOPHE, *sautant sur le lit*: Merci, maman.

Le gosse saute et chantonne, alors que Juliette paraît toute songeuse.

JULIETTE, *pour elle-même*: Savoir quelque chose, c'est quoi? (*Un peu fort.*) Robert, emmène-moi Solange, s'il te plaît... (*Se tournant vers la caméra.*) ...Montrer mes yeux... Je sais que ce sont mes yeux parce que je vois avec. Je sais que ce ne sont pas mes genoux ou autre chose, parce qu'on me l'a dit... (*A Christophe.*) Reste tranquille un peu..., écoute!

CHRISTOPHE. Oui, maman.

JULIETTE, *à la caméra*: Comment ce serait si on me l'avait pas dit. Et vivre alors... (*Pleurs off de Solange.*) *Musique. Le père emmène Solange dans ses bras. La petite pleurniche.*

13. Camera da letto dei bambini.

CHRISTOPHE: Mamma per favore posso giocare un po' sul letto?

JULIETTE: Sì, un momento solo.

CHRISTOPHE: Grazie mamma.

JULIETTE: Robert, ti dispiace portarmi la bambina? (*A se stessa.*) Nessuna certezza, ogni giorno ci lascia qualche dubbio in più. Io mi muovo, cammino rispondo quando la gente mi parla. (*A Christophe.*) Sta' un po' fermo, su...

CHRISTOPHE: Sì mamma.

JULIETTE: Chiunque direbbe che sono viva ma questo è vivere? (*A Solange*) Non piangere, no buona, cara buona, su. Non vuoi andare a fare la nanna con Christophe? Guar-

13. Camera da letto dei bambini.

CHRISTOPHE: Posso giocare un po', leggere?

JULIETTE: Sì.

CHRISTOPHE: Grazie mamma.

JULIETTE: Che significa sapere qualcosa? (*A Robert*) Robert, portami Solange, per favore. (*A se stessa*) Mostrare i miei occhi. So che sono i miei occhi perché ci vedo attraverso. So che non sono le mie ginocchia o qualcos'altro perché mi è stato detto. (*A Christophe*) Stai un po' calmo.

CHRISTOPHE: Sì, mamma.

JULIETTE: Come sarebbe se non me l'avessero detto? E vivere allora?

Christophe s'est glissé dans le lit et a pris un livre. Le père embrasse les deux enfant et sort.

SOLANGE: ...Où il est, papa?

JULIETTE, *berçant Solange*: Tu veux pas faire dodo avec Christophe?

da, adesso mettiamo il pigiamino bello.

SOLANGE: Non voglio.

JULIETTE: Ecco, brava Solange, brava la mia bambina, hai visto? Ti piace il pigiamino?

SOLANGE: Dov'è papà?

JULIETTE: Facciamo la nanna con Christophe...

14. Living, Juliette e Robert.

Plan semi-général orienté vers Robert, assis dos à nous, à la table est occupé à son poste de radio amateur. Il fixe les écouteurs aux oreilles, consulte un papier, écoute et écrit.

ROBERT: Si Hitler arrivait, je lui tirerais dessus. (*Un temps.*) Comment je peux dire ça? Parce que je l'attendrais. (*En disant ces mots, il brandit la mitrailleuse de Christophe et vise hors champ.*) Et dès qu'il entre. Je lui tire dessus. (*Il tire, bruits de mitrailleuse réels. Il repose l'arme et se tourne vers la caméra.*) Non..., je ne sais pas où il est... Quand je ne sais pas, j' imagine... (*Il se replonge dans ses écrits.*) Comment ai-je fait pour imaginer quelque chose, quand je ne sais pas où il est? (*Il se retourne une seconde fois vers la caméra.*) Non, je ne sais pas s'il existe encore... (*Il se détourne.*) Oui, peut-être que je confonds la réalité et la pensée. Oui, oui, je serais tenté d'écrire ça (*Se retournant vers la caméra, puis écrivant.*) Que puisqu'il n'existe pas toujours d'objets réels qui puissent garantir la vérité... (*De nouveau vers la caméra.*) La vérité de nos pensées. Juliette, *sortant de la cuisine, entre dans le champ et s'avance vers nous. Robert la suit des yeux. (Suite)* Ce n'est pas le réel que nous pensons. C'est un fantôme du réel.

JULIETTE: Quoi?

ROBERT, *la regardant fixement*: Pas sûr!

JULIETTE, *sortant du champ*: Ça y est, les enfants dorment.

ROBERT: Ah bon!...

14. Soggiorno di Juliette e di Robert.

ROBERT: Capto i messaggi, ascolto il mondo, sono voci di violenza. È un linguaggio universale. Non ci sarà più bisogno di interpreti.

VOCE F.C. (agg.): Ma lei è per la pace?

ROBERT: Certo, si combatte per la pace, no? Per ristabilire la pace. Le vittime di una guerra non sanno quanto costa fare una guerra. Se lo sapessero sarebbero più riconoscenti.

VOCE F.C. (agg.): Le sue idee nascono dall'osservazione diretta della realtà?

ROBERT: Non c'è immaginazione che riesca a immaginare certa realtà.

VOCE F.C. (agg.): Ci sono le false notizie, la propaganda...

ROBERT: Sì, è una spiegazione che fa comodo. (*Trascrivendo*) L'obiettivo che si propone la nostra democrazia è la redistribuzione della ricchezza in un mondo di liberi e di uguali... Noi lavoriamo per la storia e la storia ci darà ragione.

JULIETTE: Che dici?

ROBERT: Trascrivo.

JULIETTE: I bambini dormono finalmente.

ROBERT: Ah sì?

14. Soggiorno di Juliette e di Robert.

ROBERT: Se Hitler arrivasse, gli sparerei addosso. Come posso dirlo? Perché l'aspetterei e appena entra gli sparo addosso.

No, non so dov'è. Quando non so, immagino.

Come posso immaginare una cosa quando non so dov'è?

No, non so se lui esiste ancora.

Sì, forse confondo la realtà e il pensiero.

Sì, sarei tentato di dire così, che poiché non esistono sempre degli oggetti reali che possano garantire la verità...

La verità dei nostri pensieri.

Quello è il reale che noi pensiamo [sic]. È solo un fantasma del reale.

JULIETTE: Cosa?

ROBERT: Non sono sicuro.

JULIETTE: I bambini dormono.

ROBERT: Ah, bene.