



SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI
(Decreto Ministero dell'Università 31/07/2003)

Via P. S. Mancini, 2 – 00196 - Roma

**TESI DI DIPLOMA
DI
MEDIATORE LINGUISTICO**

(Curriculum Interprete e Traduttore)

Equipollente ai Diplomi di Laurea rilasciati dalle Università al termine dei Corsi afferenti
alla classe delle

**LAUREE UNIVERSITARIE
IN
SCIENZE DELLA MEDIAZIONE LINGUISTICA**

ATTORE E TRADUTTORE: DUE MONDI PARALLELI

RELATORI:
Prof.ssa Adriana Bisirri

CORRELATORI:
Prof. Massimo Micheli
Prof.ssa M. Françoise Vaneecke
Prof.ssa Maggie Papparusso

**VALENTINA CAPUANO
3064**

ANNO ACCADEMICO 2021/2022



SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI
(Decreto Ministero dell'Università 31/07/2003)

Via P. S. Mancini, 2 – 00196 - Roma

**TESI DI DIPLOMA
DI
MEDIATORE LINGUISTICO**

(Curriculum Interprete e Traduttore)

Equipollente ai Diplomi di Laurea rilasciati dalle Università al termine dei Corsi
afferenenti alla classe delle

**LAUREE UNIVERSITARIE
IN
SCIENZE DELLA MEDIAZIONE LINGUISTICA**

ATTORE E TRADUTTORE: DUE MONDI PARALLELI

RELATORI:
Prof.ssa Adriana Bisirri

CORRELATORI:
Prof. Massimo Micheli
Prof.ssa M. Françoise Vaneecke
Prof.ssa Maggie Papparusso

VALENTINA CAPUANO
3064

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

*Fai della tua vita un sogno, e di un sogno, la realtà.
(Antoine de Saint-Exupéry)*

INDICE

SEZIONE ITALIANA.....	9
INTRODUZIONE.....	10
CAPITOLO I: IL TRADUTTORE.....	11
1.1 QUANDO È NATA LA TRADUZIONE?	13
1.2 LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA	16
1.3 IL TRADUTTORE AUDIOVISIVO.....	17
1.3.1 LE DIFFICOLTÀ DEL TRADUTTORE AUDIOVISIVO	20
1.4 LA SOTTOTITOLAZIONE.....	22
1.5 IL DOPPIAGGIO	24
1.6 LA DIFFERENZA TRA INTERPRETE E TRADUTTORE.....	26
CAPITOLO II: L'ATTORE	27
2.1 I METODI.....	30
2.2 IL METODO CHUBBUCK.....	31
2.3 IL PARADOSSO SULL'ATTORE DI DIDEROT.....	36
2.4 IL CINEMA ITALIANO.....	37
2.4.1 SI PUÒ FARE DI PIÙ.....	40
CAPITOLO III: ANALOGIE TRA ATTORE E TRADUTTORE.....	41
3.1 L'ANALISI DELLA PAROLA INTERPRETE.....	41
3.2 LE VARIE ANALOGIE.....	42
CAPITOLO IV: LA MIA ESPERIENZA PERSONALE COME ATTRICE E TRADUTTRICE.....	48
4.1 "ANTROPOPHAGUS II"	48
4.2 I PROVINI	49
4.3 SUL SET	52
4.4 IL DOPPIAGGIO DALL'INGLESE ALL'ITALIANO	54
CONCLUSIONE.....	55
ENGLISH SECTION.....	56
INTRODUCTION.....	57
CHAPTER I: THE TRANSLATOR	58
1.1 THE HISTORY OF TRANSLATION	59
1.2 AUDIOVISUAL TRANSLATION.....	61
1.3 THE AUDIOVISUAL TRANSLATOR	61
1.3.1 THE DIFFICULTIES OF THE AUDIOVISUAL TRANSLATOR	62

1.4 SUBTITLING	63
1.5 DUBBING.....	64
1.6 THE DIFFERENCES BETWEEN THE TRANSLATOR AND THE INTERPRETER.....	65
CHAPTER II: THE ACTOR.....	66
2.1 THE METHODS.....	67
2.2 IVANA CHUBBUCK'S METHOD	68
2.3 THE ITALIAN CINEMA.....	69
CHAPTER III: SIMILARITIES BETWEEN ACTOR AND TRANSLATOR	70
CHAPTER IV: MY PERSONAL EXPERIENCE AS ACTRESS AND TRANSLATOR.....	71
4.1 "ANTROPOPHAGUS II"	71
4.2 ON THE SCENE	72
4.3 ENGLISH TO ITALIAN DUBBING.....	73
CONCLUSION	74
SECTION FRANÇAISE.....	75
INTRODUCTION.....	76
CHAPITRE I : LE TRADUCTEUR.....	77
1.1 L'HISTOIRE DE LA TRADUCTION	78
1.2 LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE.....	79
1.3 LE TRADUCTEUR AUDIOVISUEL.....	80
1.4 LES DIFFICULTÉES DU TRADUCTEUR AUDIOVISUEL	81
1.5 LES SOUS-TITRES	82
1.6 LE DOUBLAGE.....	83
1.7 LA DIFFÉRENCE ENTRE TRADUCTEUR ET INTERPRÈTE	83
CHAPITRE II : L'ACTEUR.....	83
2.1 LES MÉTHODES	85
2.2 LA MÉTHODE D'IVANA CHUBBUCK	85
2.3 LE PARADOXE SUR LE COMÉDIEN DE DIDEROT.....	87
2.4 LE CINÉMA ITALIEN	88
CHAPITRE III : LES RESSEMBLANCES ENTRE ACTEUR ET TRADUCTEUR.....	89
3.1 LE MOT INTERPRÉTER.....	89
3.2 LES DIFFÉRENTES RESSEMBLANCES.....	89
CHAPITRE IV : MON EXPÉRIENCE PERSONNELLE COMME ACTRICE ET TRADUCTRICE	90
4.1 « ANTROPOPHAGUS II ».....	90

<i>4.2 SUR LA SCÈNE</i>	91
<i>4.3 DOUBLAGE DE L'ANGLAIS VERS L'ITALIEN</i>	92
CONCLUSION	93
RINGRAZIAMENTI	94
BIBLIOGRAFIA	96
SITOGRAFIA	97

SEZIONE ITALIANA

INTRODUZIONE

In questa tesi affronterò un argomento che mi è molto a cuore, frutto della mia esperienza personale di studio e lavorativa nel settore cinematografico. Come si evince dal titolo, andrò ad analizzare le analogie tra la professione del traduttore, in particolare del traduttore audiovisivo e dialoghista, e la figura dell'attore.

Ho scelto questo argomento in quanto, durante il mio percorso di studi alla Gregorio VII, ho avuto l'opportunità di svolgere delle traduzioni relative al cinema e ai prodotti audiovisivi. Queste mi hanno fatto notare molte analogie con la figura dell'attore. Le lezioni di interpretariato sono state per me fondamentali per comprendere ancor di più le affinità tra i due mestieri e i campi lavorativi nei quali mi piacerebbe lavorare in un futuro prossimo.

Nel primo capitolo parlerò della figura del traduttore, partendo da un cenno storico per capire quando e come è nata la traduzione e la conseguente figura del traduttore. Poi analizzerò più nel dettaglio la figura del traduttore audiovisivo e le difficoltà di questo mestiere, facendo un accenno alla sottotitolazione e al doppiaggio.

Nel secondo capitolo analizzerò la figura dell'attore, i vari metodi di studio della recitazione e il metodo che io, personalmente, ho studiato e studio e che prendo sempre in considerazione per dar vita ai personaggi, il metodo di Ivana Chubbuck. Seguirà un breve accenno alla storia del cinema italiano e alla sua evoluzione, facendo una piccola analisi critica alla figura dell'attore in Italia oggi.

Il terzo capitolo sarà dedicato alle analogie tra la figura del traduttore e quella dell'attore e agli elementi e le caratteristiche che entrambi i mestieri necessitano.

Il quarto ed ultimo capitolo, invece, sarà dedicato alla mia esperienza personale come attrice e traduttrice del film horror in cui ho recitato, intitolato

“Antropophagus II”. Ho avuto la fortuna e direi l'onore di essere potuta entrare nel vivo di entrambe le professioni che mi piacerebbe svolgere, cioè l'attrice e l'adattatrice dialoghi. La particolarità di questa esperienza è stata quella di aver recitato in inglese, con l'aiuto di un bravissimo coach, e di aver realizzato successivamente il doppiaggio in italiano. Grazie a questa esperienza ho compreso realmente la strada che voglio intraprendere.

CAPITOLO I: IL TRADUTTORE

Il traduttore è un mediatore tra interlocutori che, a causa dell'impossibilità di comunicare tra di loro per via della barriera imposta dalla lingua e quindi a causa dell'impossibilità di stabilire un contatto diretto tra loro, agisce come un canale di comunicazione tra chi ha prodotto il testo originale e i suoi lettori nella lingua di destinazione.

Infatti, tradurre vuol dire rendere nella lingua di arrivo, il contenuto di un testo, senza omettere o aggiungere elementi e cercando di ricreare lo stesso effetto del testo originale.

I traduttori mediano tra le culture (che includono le ideologie, i sistemi morali e le strutture sociopolitiche) con l'obiettivo di vincere le difficoltà che si presentano lungo la strada che porta al trasferimento di significato.

A differenza del lettore comune, il traduttore legge per produrre, decodifica per codificare nuovamente usando codici diversi; ma il territorio dal quale svolge questo compito non è un territorio vergine: in quanto individuo è governato da schemi interpretativi (le regole che reggono il gruppo sociale a cui appartiene), da principi creativi specifici (che probabilmente sono via via più diversi quanto più aumenta la distanza tra le culture), da concezioni distinte su come si ordina una data realtà, dalla tradizione, da ideologie, credenze, sistemi di pensiero e, in sostanza, da modelli legati a una determinata dinamica socioculturale.

Ogni lingua cela una cultura diversa, un pensiero diverso, strutture sociopolitiche diverse, tradizioni, modi di dire e così via. Il traduttore deve essere in grado di far fronte a tutto questo meccanismo. Per tale ragione, la figura del traduttore è fondamentale per trasferire un messaggio o un testo.

In un certo senso, questo lavoro potrebbe essere visto come un rinnegare la propria natura, e avvicinarsi il più possibile alle intenzioni dell'autore del testo originale, tenendo sempre presente che qualsiasi testo che voglia riprodurre un altro, scritto in una lingua diversa, porta inevitabilmente con sé una parte di interpretazione.

La figura del traduttore inteso come interprete ha assunto una caratterizzazione più nitida negli ultimi decenni del ventesimo secolo, accompagnata dall'idea del traduttore-traditore che manipola intenzionalmente il messaggio e approfitta, dalla sua posizione di privilegio.

Secondo Borges, grande scrittore, filosofo, traduttore e saggista argentino, "le traduzioni che più si propongono di essere fedeli e letterali sono quelle che maggiormente tradiscono l'originale".

Tradizionalmente, le traduzioni venivano valutate sulla base di una comparazione con l'originale, ma il traduttore non può riprodurre tutti gli aspetti linguistici, culturali e storici presenti nel testo iniziale.

La traduzione si presenta come un processo di appropriazione nel quale vi è sempre una perdita, ma anche una trasformazione e la possibilità di creare qualcosa di nuovo. Se non fosse possibile modificare, non sarebbe possibile tradurre.

Secondo Borges, le migliori traduzioni non sono quelle che restituiscono il significato o le parole dell'originale, ma quelle meglio scritte, le più piacevoli da leggere. In definitiva, oggi possiamo affermare che la traduzione non si valuta in rapporto alla fedeltà o alla distanza rispetto all'originale, ma sulla base della fedeltà alla cultura e alla lingua a cui è indirizzata.

Borges afferma: ogni traduzione ha una propria dignità letteraria.

La comprensione di un testo è un lungo processo che non termina mai davvero, e ogni nuova interpretazione produce una nuova traduzione, una nuova lettura e, di conseguenza, amplia l'originale e lo completa. Quante volte ci capita di leggere un testo e più si legge, più si trovano nuovi elementi e nuove interpretazioni. Una volta che il testo viene compreso va ripensato in un'altra lingua ed è questo a conferirgli una nuova portata.

Qualsiasi lingua nella quale si intenda tradurre possiede modi di dire che probabilmente non coincidono con quelli della lingua d'origine.

Si dice che una lingua per essere compresa e utilizzata correttamente va prima pensata e poi parlata e/o scritta.

Per analizzare ancora più dettagliatamente la figura del traduttore e la sua importanza, facciamo un tuffo nel passato.

Il XIX secolo si apre con le affermazioni del Primate Cattolico di Polonia, nonché poeta, enciclopedista, autore del primo romanzo polacco e traduttore dal francese e dal greco, il celebre Ignacy Krasicki.

Quest'ultimo, noto come "il principe dei poeti polacchi", ci regala, in un'opera postuma del 1803, la più bella descrizione in assoluto dell'arte della traduzione e della figura del traduttore.

Krasicki scrive che *"la traduzione è un'arte degna di stima e molto difficile, non è un lavoro per menti comuni, bensì è il frutto delle fatiche di persone che sono esse stesse degli artisti. Artisti del sacrificio, che rinunciano a scrivere opere di proprio pugno, ovvero rinunciano alla propria gloria personale, per rendere un servizio al proprio paese, traducendo capolavori di autori stranieri."*

I traduttori non creano opere proprie e in un certo senso si potrebbe dire che "sacrificano" la propria creatività per rendere comprensibile quella di altri.

Tuttavia, questo non è completamente vero, in quanto il lavoro del traduttore implica molta fantasia e creatività e può essere vista come un'attività a metà tra lo scientifico e l'artistico.

1.1 QUANDO È NATA LA TRADUZIONE?

La prima traduzione della storia, pare che sia quella del primissimo poema epico dell'umanità giunto a noi, in seguito denominato Epopea di Gilgameš (l'epopea classica babilonese).

Si tratta appunto di un'epopea babilonese il cui nucleo principale risale ad antichi racconti mitologici sumeri che vennero rielaborati e tradotti dalla lingua

sumera e incisi in lingua accadica su dodici tavole di argilla. Le tavolette furono poi rinvenute tra i resti della biblioteca reale nel palazzo del re Assurbanipal.

Questa traduzione dall'antico sumero alla lingua accadica degli assiri è attribuita allo scriba ed esorcista cassita Sîn-lēqi-unninni.

Si può quindi affermare che Sîn-lēqi-unninni, sia il primo traduttore della storia. Non sapendo però quali fossero le sue competenze, né avendo l'originale sumero tra le nostre mani, nessuno saprà mai valutare se la sua traduzione in accadico dell'Epopea di Gilgameš sia stata buona o scadente. Si può comunque dire che per lo meno, a differenza di molti straordinari traduttori odierni, lui è rimasto nella storia.

L'opera sumerica risale al 2500 a.C. e la sua traduzione in accadico (la lingua degli assiri e dei babilonesi) si colloca verso il XII secolo a.C.

Nell'antichità la necessità di traduzioni si lega prevalentemente ad esigenze religiose e spirituali e la prima vera grande traduzione della storia può dirsi quella dall'ebraico al greco dell'Antico Testamento, eseguita nel II secolo a.C.

All'epoca gli ebrei, sparsi nel bacino del Mediterraneo, avevano quasi tutti dimenticato l'ebraico. Era quindi necessario fornire loro una traduzione in greco affinché potessero capirla.

Il faraone d'Egitto, che all'epoca era greco, Tolomeo II (regno 283-246 a.C.), della dinastia ellenistica dei Tolomei, convocò settanta studiosi, detti per l'appunto i Settanta, ad Alessandria d'Egitto, la capitale, e diede loro l'incarico di tradurre l'Antico Testamento dall'ebraico al greco, per ottenerne 70 versioni. Chiuse i settanta studiosi in settanta stanze di una villa sull'isola di Pharos, davanti al porto di Alessandria, per favorire la loro concentrazione. La leggenda vuole che costoro impiegassero soli 72 giorni per finire il lavoro e che, miracolosamente, le 70 traduzioni fornite fossero tutte identiche.

Un altro grande traduttore dell'antichità è stato Terenzio, che ha adattato in latino molte commedie greche, nel II secolo a.C.

Con Cicerone abbiamo la prima generazione bilingue con i “Ciles”, coloro che avevano avuto come precettori i greci. Il testo fondante sullo studio della traduzione si chiama “Pamphlet sul migliore tipo di oratore”, la teoria della traduzione sulla storia. Cicerone era un oratore (colui che parla nel foro o nel senato in difesa di ciò che accade). Nel suo pamphlet Cicerone, parlando delle sue traduzioni, afferma l’importanza di utilizzare la parola in maniera controllata, calma, assicurandosi che sia corretta, controllando anche il tono e il timbro utilizzati e bisogna saper scegliere i giusti termini con maggior chiarezza possibile ed essere in grado di utilizzare le metafore e i traslati in modo controllato. Bisogna saper parlare per far arrivare il messaggio in modo chiaro, semplice ed evocativo sia dal punto di vista dell’eloquio che del lessico. Successivamente Cicerone scrisse un testo in cui affermò l’importanza della traduzione parola per parola, dichiarando che questo fosse l’unico modo corretto per tradurre. Quest’affermazione scatenò dei forti dibattiti ancora presenti oggi tra qualcuno, ovvero c’è chi afferma che il giusto modo per tradurre sia parola per parola e qualcun altro che invece afferma che si debba tradurre per senso. Non è di certo semplice stabilire chi ha torto e chi ha ragione, ma è chiaro che la traduzione parola per parola non sempre può essere corretta; non per questo bisogna stravolgere il testo originale.

Successivamente, nel IV secolo d.C., San Gerolamo (347-420 d.C.), proclamato poi dalla Chiesa come il patrono dei traduttori, tradusse la Bibbia in latino producendo la cosiddetta Vulgata, ovvero la Bibbia ufficialmente accettata dalla Chiesa Cattolica Romana.

Possiamo individuare almeno quattro tipi di traduzione:

1. Traduzione letteraria/editoriale.
2. Traduzione tecnico/scientifica.
3. Traduzione giuridica/giudiziaria.
4. Adattamento dialoghi e localizzazione.

Tutte le traduzioni saranno composte da linguaggi settoriali: se ne viene richiesta una di tipo legale, questa dovrà possedere termini appartenenti all'ambito giuridico ed essere di un certo livello. Dovrà infatti presentare espressioni precise, nonché un tono formale. Diverso invece il caso in cui si desiderano traduzioni per studiare più velocemente da un manuale in lingua straniera o magari se si chiedono di tradurre elementi più particolari, come i siti web. In questo caso, il linguaggio non dovrà essere formale, ma pensato appositamente per adattarsi al pubblico che naviga sul web.

In generale, i linguaggi settoriali vengono utilizzati da gruppi di professionisti che condividono le stesse competenze e la loro funzione è quella di rendere la comunicazione efficace. Una caratteristica fondamentale dei linguaggi settoriali, infatti, è la loro monosemia. Un termine monosemico ha un solo significato, per non generare equivoci interpretativi. Invece, nella lingua comune, le parole sono polisemiche, ovvero hanno più significati.

1.2 LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA

Le origini della traduzione audiovisiva si possono far risalire agli anni Trenta del '900. La nascita del cinema sonoro ha infatti reso nitida l'esigenza di tradurre i film importati. Il boom della produzione di pellicole cinematografiche è stato così accompagnato dalla necessità di ampliare le strategie di traduzione multimediale. Inoltre, proprio in questo periodo lo studio della traduzione audiovisiva è stato approfondito e arricchito, facendo nascere molteplici tipologie di traduzione e un glossario legato al settore.

Nel cinema muto, le informazioni chiave o le descrizioni venivano passate con cartelli testuali tra una scena e l'altra. La traduzione di questi paratesti o paratitoli non era di particolare complessità, in quanto il film senza audio, per l'appunto, era facilmente adattabile grazie alla mera traduzione del cartello. Con gli anni, però,

il discorso si è fatto via via più complesso. Le modalità di traduzione audiovisiva sono numerose, così come le applicazioni in diversi settori.

1.3 IL TRADUTTORE AUDIOVISIVO

Ora andiamo ad analizzare nello specifico la figura del traduttore audiovisivo.

Raccontare una storia per il piccolo o per il grande schermo è un'impresa davvero ardua, in quanto presenta una serie di difficoltà che analizzeremo a breve. Innanzitutto, il linguaggio del cinema ha un codice specifico e lo sceneggiatore deve narrare per immagini, se vuole che il testo sia espressivo ed efficace.

Le immagini sono fondamentali nel lavoro dello sceneggiatore, così come in quello del traduttore. Quando si scrive una scena, questa deve essere immaginata perfettamente nei dettagli per evocare un'emozione nello sceneggiatore e lo stesso lavoro deve essere fatto dal traduttore. Quest'ultimo deve poter immaginare, o meglio ancora, vedere concretamente una scena per poterla tradurre.

La traduzione di una sceneggiatura, per cinema o televisione, un adattamento o una presentazione, la trascrizione o la sottotitolazione di un film, una serie tv, un documentario o uno show televisivo è un lavoro su misura, è come cucire un bel vestito, dove il traduttore deve avere piena padronanza delle sfumature linguistiche, se necessario, saper approfondire un linguaggio.

Non si tratta solo di fare il contenuto dell'originale, ma anche di sapere esattamente quale sia la terminologia, lo stile, l'atmosfera e il ritmo della lingua. In una scena di un qualsiasi prodotto audiovisivo, ogni parola, ogni frase, ogni battuta di un personaggio ha una certa importanza, nulla può essere lasciato al caso. La battuta di un personaggio, che potrebbe sembrare futile, può celare l'intero significato di un film, di una serie tv o di una pubblicità e così via. Il traduttore deve essere anche in grado di cogliere il pensiero del personaggio.

Prima di iniziare la traduzione per un prodotto audiovisivo, i traduttori si occupano di studiare in modo approfondito i riferimenti culturali presenti nello

scenario, in modo da identificare con precisione i riferimenti culturali e gli aspetti sociolinguistici.

Inoltre, nel caso di cinema e televisione, è necessario tradurre rispettando la sincronizzazione e il ritmo durante la fase di montaggio.

Negli ultimi decenni, il cinema e l'audiovisivo in generale, sono diventati i mezzi di comunicazione che godono di maggiore familiarità, spinti da un'industria che ha compreso sin da subito le enormi potenzialità di storie raccontate anche attraverso immagini, le quali fungono da veicoli di valori, abitudini e bisogni.

Inoltre, con il rapido sviluppo del mercato audiovisivo internazionale e della tecnologia informatica, che è fonte di prodotti e servizi online e offline, è aumentata in modo esponenziale la quantità di prodotti audiovisivi che necessitano di una traduzione. In sede di traduzione, il traduttore deve calarsi nel linguaggio del film e comprenderne la lingua: pertanto, sarà necessario analizzare il personaggio e capire perché ha scelto determinate parole e non altre tra quelle disponibili nel suo vocabolario, comprendere la strategia comunicativa e il registro scelti dai personaggi, e in seguito, scegliere registri paralleli da utilizzare nella creazione del metatesto, ovvero del testo tradotto.

Quest'ultimo è definito "metatesto" in quanto rappresenta la meta a cui deve giungere ogni processo traduttivo.

Nella scelta delle parole da utilizzare, il traduttore deve tenere conto che il personaggio del prodotto audiovisivo possiede una connotazione molto più forte rispetto al personaggio di un libro, in quanto è dotato di faccia, corpo, atteggiamento, movimenti, gesti ed espressioni che lo spettatore è in grado di vedere attraverso lo schermo, con uno spazio in cui praticamente nulla viene lasciato all'immaginazione. Pertanto, nella lingua ricevente, dovrà scegliere tra le varie possibilità semantiche e lessicali utilizzando lo stesso criterio utilizzato nel testo originale.

Il ruolo del traduttore-adattatore però non è limitato a questo: egli deve essere in grado di cogliere i diversi livelli comunicativi, ovvero quello interno, tra i vari personaggi del film, e quello esterno tra i personaggi e il pubblico che chiama in causa

altri fattori, quali: la competenza linguistica degli spettatori e, in seguito all'analisi, il traduttore deve riuscire a ricrearli nella sua lingua.

Quindi, in poche parole, il traduttore deve riuscire a codificare il linguaggio interno al film e quello tra i personaggi e renderlo comprensibile a tutti. Infine, deve comprendere il sottotesto presente dietro alle parole pronunciate dai personaggi e deve ricreare una battuta in grado di esprimere il medesimo contenuto e il medesimo sottotesto.

Quest'ultimo indica le parole tra le righe, cioè il pensiero del personaggio, quello che non è scritto nella sceneggiatura ma che è chiaramente visibile in un personaggio.

Possiamo distinguere tre metodologie di traduzione:

- Interpretazione consecutiva e simultanea: si tratta di forme di risonorizzazione o revoicing, utilizzate per la maggior parte in ambito televisivo, in occasione di interviste in diretta, oppure nell'ambito dei film festival. Quando viene utilizzato questo metodo, la voce dell'intervistato viene mantenuta ad un volume molto basso, mentre predomina la voce dell'interprete che si trova in cabina o di fianco all'intervistato.
- Voice-over: questa tecnica consiste nella sovrapposizione di una o più voci alla colonna sonora originale. Si tratta, pertanto, anche in questo caso, di una forma di risonorizzazione. Con questa tecnica, il volume della versione originale viene mantenuto al minimo al fine di facilitare la ricezione della versione tradotta. Il voice-over viene definito anche semidoppiaggio o half-dubbing in quanto non presuppone che la voce in lingua ricevente sia sincronizzata rispetto ai movimenti dei personaggi ed è, quindi, una modalità tradotta meno completa.
- Commento libero: si tratta di una tecnica simile al voice-over in cui, però, le tecniche per la rielaborazione del testo sono decisamente flessibili e ammettono estrema libertà. Il prodotto che utilizza il commento

rappresenta spesso una versione nuova rispetto all'originale, in cui vengono aggiunte o eliminate informazioni quando lo si ritiene opportuno.

Questa tecnica viene utilizzata per la traduzione di documentari e cortometraggi, ma si rivela particolarmente efficace per la traduzione di programmi culturalmente distanti dal paese di arrivo: il traduttore, infatti, può scegliere di presentare i contenuti in modo più vicino al paese ricevente, di attualizzarli o di sostituirli per renderli più accessibili al pubblico. La lingua utilizzata nel commento fa uso di strutture semplici, prediligendo frasi coordinate e proposizioni brevi.

1.3.1 LE DIFFICOLTÀ DEL TRADUTTORE AUDIOVISIVO

L'esigenza dello spettatore è quella di comprendere immediatamente il film o il prodotto audiovisivo che ha scelto di guardare, indipendentemente dal suo interesse per le lingue straniere. Per tale motivo, è aumentata la necessità di trovare metodi per la traduzione dell'audiovisivo, così da permetterne l'accesso ad un pubblico più ampio. Ogni film, infatti, presenta una serie di ostacoli per la comprensione corretta, quali la velocità di eloquio, varianti dialettali e sovrapposizione di battute, i quali rendono necessaria la traduzione della colonna sonora originale per la maggioranza del pubblico.

La traduzione di prodotti audiovisivi presenta numerose difficoltà a causa della sua dimensione polisemica, cioè insieme di più elementi, in questo caso immagini e colonna sonora sono codici inseparabili e bisogna, pertanto, tenere in considerazione l'interrelazione tra iconico e verbale.

Quando si inizia a tradurre un'opera audiovisiva va analizzato innanzitutto il contesto. Questo rappresenta: l'ambiente in cui ci si trova, la situazione, gli interlocutori presenti, l'argomento trattato.

In base a questa caratteristica ci sarà un registro preciso o più di uno e ci sono, chiaramente, vari registri da poter utilizzare. Di seguito ne elenco qualcuno:

- Aulico (usato più raramente ed estremamente formale)

- Standard
- Neostandard (registro di uso raro, legato a un lessico ricercato)
- Colloquiale (informale ma alla portata di tutti)
- Popolare (utilizzato da persone meno istruite)
- Familiare (linguaggio parlato nelle case, luogo in cui ci si lascia più andare e in cui c'è sicuramente un maggiore utilizzo del dialetto)
 - Dialetto (molto utilizzato nelle commedie o nei prodotti che raccontano storie, come quelle dei quartieri di Napoli). Un esempio emblematico di un prodotto audiovisivo in cui troviamo l'utilizzo del dialetto è "Suburra", che racconta la storia della mafia romana, in cui è presente un largo utilizzo del linguaggio popolare e del dialetto; ma ancor di più in "Gomorra", la famosa serie sulla camorra ambientata a Napoli. Abbiamo anche un esempio recente di utilizzo del registro standard e neostandard miscelati al dialetto romano nella commedia "Colpi di fulmine" realizzata nel 2012, che vede protagonisti Lilo & Greg insieme ad Anna Foglietta. La storia di un ambasciatore che si innamora di una verace pescivendola romana e studia per diventare "coatto". È la classica commedia divertente ma che ci mette faccia a faccia, in modo simpatico, con una realtà concreta; ovvero, in una stessa città troviamo vari registri linguistici.

Sono tante le variabili che determinano il cambiamento dei tratti linguistici e, il più delle volte, il registro varia in base all'interlocutore. È chiaro che se abbiamo di fronte un giovane con un basso livello di istruzione, il linguaggio cambierà piuttosto che se ci relazioniamo con un adulto molto istruito che ha un ruolo sociale e professionale di un certo tipo.

Diverso sarà il registro anche se ci troviamo, ad esempio, a dover fornire indicazioni stradali ad uno straniero. Utilizzeremo ancora un altro tipo di registro davanti ad un bambino molto piccolo. In questo caso modificheremo quasi del tutto il nostro lessico, riempiendo le frasi con parole onomatopiche e strutture sillabiche semplici.

In generale, possiamo affermare che il registro si modifica in base al contesto e all'interlocutore.

1.4 LA SOTTOTITOLAZIONE

Un tipo particolare di traduzione è la sottotitolazione, che implica tecniche di rielaborazione testuale articolate e un procedimento di trasferimento linguistico complesso e dinamico, poiché il passaggio dalla lingua sorgente a quella ricevente deve avvenire in consonanza con la contemporaneità delle immagini e dei suoni a esse attinenti. Pertanto, il traduttore di sottotitoli deve essere in grado di trasferire il messaggio che si intende comunicare trasmesso dalla lingua orale di partenza alla lingua scritta d'arrivo.

Gli aspetti tecnici che caratterizzano la sottotitolazione sono tanto importanti quanto vincolanti per il sottotitolatore, il quale deve rispettare regole e restrizioni fisiche imprescindibili.

Per quanto riguarda la disposizione sullo schermo, i sottotitoli vengono collocati generalmente nella parte inferiore e possono essere centrati o allineati a sinistra (fatta eccezione per i sottotitoli in lingue orientali che sono talvolta disposti verticalmente a lato dello schermo). La preferenza per questa collocazione è dovuta alla necessità di non coprire eccessivamente l'immagine filmica e i particolari visivi più significativi.

Ogni riga può occupare in media due terzi dello schermo per estensione e ammette un numero di caratteri che varia tra i trentatré e i quaranta a seconda del font utilizzato. Se il sottotitolo è costituito da due righe, queste vengono disposte una sopra l'altra; se hanno lunghezza diversa è preferibile utilizzare un numero minore di caratteri in quella superiore, così da limitare al massimo la contaminazione dell'immagine e da agevolare la lettura da parte del pubblico.

Per quanto riguarda il tempo di esposizione sullo schermo, anche questo è limitato e variabile, ma sempre compreso tra un minimo di un secondo e mezzo per i sottotitoli più brevi e un massimo di sei/sette secondi per quelli più lunghi. Questi tempi sono stabiliti da norme europee ma è necessario mettere in evidenza che la

permanenza del sottotitolo è fortemente contingente, in quanto è legata alla durata delle scene, alla velocità dei dialoghi e alla loro intensità.

I limiti temporali sono legati, infatti, alla sincronizzazione con le immagini, ma anche alla velocità con cui lo spettatore è in grado di leggere. Questo dipende sia dalla predisposizione personale del singolo spettatore, sia dalla quantità e dalla complessità del contenuto da trasmettere.

Ci sono altri accorgimenti grafici utilizzabili dal traduttore, ad esempio il tipo e la dimensione del carattere utilizzato, che hanno funzioni precise: lo stampatello maiuscolo quando ci sono frasi pronunciate a voce alta, il corsivo quando ci sono voci in lontananza o fuori campo.

Per essere recepito in maniera corretta, il sottotitolo deve essere leggibile.

La leggibilità di un sottotitolo è legata alla scelta del carattere e allo sfondo su cui questo compare: quest'ultimo dovrebbe essere il più scuro possibile al fine di far risaltare il testo scritto in chiaro. Secondo un'idea abbastanza diffusa nel grande pubblico, i sottotitoli interlinguistici consistono solamente nella traduzione dei dialoghi tra i personaggi del prodotto audiovisivo. Come già menzionato in precedenza, però, la realizzazione è un processo complicato, governato da strategie specifiche, che coinvolge tre operazioni complementari, contemporanee e ugualmente importanti. Queste operazioni sono:

- la riduzione, ovvero il passaggio da unità lunghe dell'originale a unità più brevi nella traduzione.
- La trasformazione diamesica, ovvero il passaggio dal codice orale a quello scritto.
- La traduzione, ovvero il passaggio dalla lingua sorgente a quella ricevente.

Prima del XX secolo le strategie fondamentali erano due: traduzione parola per parola (letterale) o traduzione senso per senso (libera). La strategia generale più usata oggi è una traduzione naturale, fluida, che renda il testo fruibile con facilità al lettore.

Un'altra difficoltà è quella dettata dalla sincronizzazione labiale.

La comprensione di tale processo è fondamentale nell'opera di un valido prodotto di edizione cinematografica. Il SINC si basa sui concetti fondamentali di fonema e di fonema visuale, definito anche "visema". Il fonema è la più piccola parte della struttura della grammatica di una lingua, quindi, in poche parole, il suono che si sente quando si parla. Il visema rappresenta la posizione delle labbra che è necessario assumere per emettere un particolare suono. Questi due concetti sono alla base della metodologia del lipsynch, che può essere considerata la tecnica principale nel campo del doppiaggio sia per i dialogisti che per gli attori-doppiatori, interpreti ed esecutori. Quindi il traduttore, quando si occupa dell'adattamento dialoghi di un prodotto audiovisivo, deve tener conto anche di far corrispondere lo scritto con il parlato e questo genera il giusto lipsynch; ovviamente con la collaborazione di un bravo doppiatore.

La sincronizzazione costituisce uno degli elementi fondamentali della traduzione audiovisiva e, in particolare, del doppiaggio, poiché influenza in modo diretto il processo di traduzione e il relativo prodotto audiovisivo. La sincronizzazione richiede una grande abilità creativa da parte del dialoghista, che deve essere in grado di trovare traduzioni che si allontanino dal testo di partenza ma che mantengano la funzione e l'intenzione originale del testo.

1.5 IL DOPPIAGGIO

Spesso non ce ne rendiamo conto, ma dietro il capolavoro di un film o di una serie televisiva si nasconde quasi sempre il lavoro del traduttore audiovisivo. La traduzione audiovisiva va a braccetto con il doppiaggio.

È quindi presente in ogni lingua. Il doppiaggio è un altro fattore molto importante che riguarda la traduzione audiovisiva poiché alcuni prodotti non avrebbero avuto tanto successo se non avessero ricevuto una buona traduzione per il doppiaggio e l'adattamento dei testi.

La traduzione per il doppiaggio deve passare da un processo di adattamento dei dialoghi, dove a volte si stravolge la traduzione audiovisiva iniziale, e dove il professionista lavorerà alla sincronizzazione labiale ed espressiva degli attori. Un

esempio è il primo piano di Mia Wallace in Pulp Fiction, mentre parla a Vincent Vega in casa sua: in questi casi, l'adattatore sceglie le parole dal labiale più simili a quelle originali.

Qualcuno si chiederà sicuramente qual'è la differenza tra la traduzione audiovisiva e quella specifica per il doppiaggio. La prima si occupa di tradurre i contenuti del copione nel modo più fedele possibile. L'adattamento al doppiaggio, invece, è una riscrittura dei dialoghi originali già tradotti per renderli comprensibili e fluidi.

Il doppiaggio nasce da un'esigenza commerciale: tradurre i film stranieri quando il cinema diventò sonoro. Il primo film sonoro della storia fu "Il cantante di jazz" di Alan Grosland, nel 1927. Il film venne proiettato per la prima volta a New York il 6 ottobre in lingua originale e veniva inframmezzato da didascalie che traducevano brani interi di dialogo. Diciamo che il risultato non fu soddisfacente, in quanto il ritmo della pellicola veniva interrotto di continuo e i primi film sonori erano parlati fittamente.

Intanto in Italia vigeva il fascismo, che impediva scambi con l'estero. Il 22 ottobre 1930 il Ministero dell'Interno emanò un'ordinanza che vietò l'importazione di film dialogati in lingua straniera, per difendere la lingua nazionale. Quindi nei film rimasero soltanto la musica e le didascalie.

Per fortuna l'industria americana reagì a quest'ordinanza, inventando il doppiaggio. Il primo film doppiato in italiano venne realizzato a Hollywood e parliamo di "Married in Hollywood" di David Butler e Marcel Silver, girato nel 1929. Nel 1931 inizia a tutti gli effetti il doppiaggio grazie alla FOX e alla PARAMOUNT, con attori di origine siciliana e napoletana che vivevano nelle colonie di New York e Los Angeles. Purtroppo, questi attori avevano dei pessimi accenti dialettali e il doppiaggio ebbe vita breve, fino a quando, nel 1932, inizia la sperimentazione del doppiaggio in Italia. Mario Almirante aprì uno stabilimento a Roma dedicato a questa attività, utilizzando i suoi attori di teatro per sperimentare questo nuovo mestiere e subito dopo apre

l'ancora attuale Fonorama. Nel 1933 inizia ufficialmente l'era del doppiaggio industriale.

1.6 LA DIFFERENZA TRA INTERPRETE E TRADUTTORE

Prima di passare a parlare della figura dell'attore, è bene distinguere il traduttore dall'interprete. Qualcuno pensa che sia la stessa cosa, che colui che fa il traduttore può fare anche l'interprete. In parte potremmo dire che questo è vero, in quanto se si ha una perfetta padronanza della lingua straniera sarà sicuramente più semplice esercitare entrambe le occupazioni. Tuttavia, il traduttore si occupa di traslare un messaggio o un testo in un'altra lingua in un certo arco temporale, con delle scadenze da rispettare. Il testo può riguardare qualsiasi ambito: giuridico, economico, turistico, finanziario ecc. L'interprete, invece, si occupa di tradurre oralmente, al momento, il discorso di qualcuno quando nello stesso luogo e nello stesso momento ci sono altre persone, o anche soltanto una, che non comprendono la lingua parlata dall'interlocutore. Ci sono diversi modi di interpretare:

1. Interpretazione dialogica
2. Interpretazione consecutiva
3. Interpretazione simultanea
4. Chuchotage

Nell'interpretazione dialogica, l'interprete attende che l'oratore finisca di parlare e, facendo affidamento solo sulla sua memoria, traduce il discorso in tempi più brevi. In questo caso, l'interprete può appuntare su un foglio soltanto le date e i numeri, poiché devono essere tradotti correttamente e non si possono tralasciare.

Nell'interpretazione consecutiva, l'oratore si esprime, l'interprete ascolta, prende appunti e restituisce il discorso nella lingua di arrivo. La caratteristica di questo tipo di interpretazione è la presa di appunti, realizzata con dei simboli che l'interprete deve preparare prima di arrivare sul luogo di lavoro poiché, generalmente, il tema che andrà a trattare viene comunicato precedentemente.

L'interpretazione simultanea è la traduzione orale di un discorso nel momento stesso in cui si svolge. L'interprete situato in una cabina insonorizzata sente il discorso attraverso delle cuffie e lo traduce in tempo reale. Quest'ultimo tipo di interpretazione è molto utilizzato nelle conferenze. Lo chuchotage, infine, è un tipo di interpretazione simultanea che prevede che l'interprete traduca il discorso originale a bassa voce, sussurrando appunto, all'orecchio del gruppo di ascoltatori, generalmente composto da non più di due o tre persone.

CAPITOLO II: L'ATTORE

La recitazione è un'arte sfuggente e complessa da definire. Tutti o quasi tutti vorremmo essere attori, ma pochi sanno che per fare questa incredibile straordinaria arte ci vuole preparazione, cultura e conoscenza di sé per poter interpretare i personaggi. L'attore è un atleta della vita in tutte le sue forme.

Jerzy Grotowski, grande regista teatrale polacco nonché una delle figure di spicco dell'avanguardia teatrale del Novecento, nella sua opera intitolata "Per un teatro povero" afferma:

"C'è qualcosa di incomparabilmente intimo e fecondo nel lavoro con l'attore affidatosi a me.

Deve essere attento, fiducioso e libero perché il nostro lavoro è esplorare le sue possibilità estreme. La sua crescita è seguita con osservazione, stupore e desiderio di attuarlo; la mia crescita è proiettata su di lui, o piuttosto, è scoperta in lui e la nostra crescita comune diventa rivelazione.

Questo non è istruire un allievo ma totale apertura a un'altra persona dove diventa possibile il fenomeno di una nascita doppia o condivisa.

L'attore rinasce, non solo come attore ma come uomo e con lui, io rinasco.

È un modo goffo di esprimerlo, ma quello che si ottiene è l'accettazione totale di un essere umano da parte di un altro."

Quello che Grotowski vuole trasmetterci è l'essenza del mestiere dell'attore; cioè, fare l'attore significa vivere e per farlo si deve conoscere sé stessi e ciò che ci circonda. Un bravo attore è colui che riesce a farci credere che sta provando ogni cosa, ogni emozione che prova il suo personaggio. Non solo impressioni che riguardano l'aspetto esteriore (come aver preso un colpo di pistola), ma soprattutto l'aspetto interiore (è innamorato, è spaventato, è tormentato). Un attore deve essere credibile!

Un attore deve sorprenderci, altrimenti la sua recitazione diventa noiosa e ripetitiva.

Inoltre, un'altra caratteristica molto importante per un attore è la sua vulnerabilità. I grandi attori condividono una parte di sé che molte persone tendono a nascondere. Sono sempre nudi e parliamo di nudità emotiva. Quando un attore si denuda emotivamente, risulta sempre sorprendente.

In merito a questo si potrebbe citare Meryl Streep nel film "La scelta di Sophie" in cui recita la parte di una sopravvissuta ai terribili campi di concentramento e cerca di continuare a vivere la sua vita provando ad eliminare quelle tremende sensazioni che sono presenti in lei come una grande ferita che non si rimarginerà mai. Ci sono delle scene del film in cui lei racconta dettagliatamente alcuni parti dell'esperienza nel campo di Auschwitz e nel farlo si denuda completamente, abbandonando ogni frammento di dignità e lasciando emergere la propria paura e il proprio dolore. Questo tipo di nudità è molto difficile da mostrare per un attore, ma se viene fatto correttamente, questo provoca nello spettatore delle forti emozioni.

Infine, un grande attore deve saper ascoltare; è affascinante guardare gli attori mentre non stanno parlando nella scena. È molto più affascinante guardarli mentre ascoltano chi sta recitando con loro.

In generale possiamo affermare che ci sono dei criteri oggettivi per distinguere un bravo attore da uno che recita male, ma è sempre questione di gusti personali. Alcune di queste affermazioni vengono da Marcus Geduld, regista e figlio di uno storico del cinema che per circa trent'anni ha lavorato con diversi attori.

Il lavoro dell'attore richiede:

- Disciplina
- Perseveranza
- Umiltà
- Generosità
- Rispetto
- Attenzione
- Concentrazione

L'elemento richiesto alla base di tutto però è l'allenamento. Come dicevamo prima, l'attore è un atleta e come in tutti gli sport e le discipline è richiesto allenamento e non solo fisico.

Un attore deve allenare il proprio respiro. L'aria nel nostro corpo ci permette "semplicemente" di vivere. Esso è fortemente legato alle emozioni che proviamo e alla condizione fisica del corpo. La respirazione va riscoperta, ascoltata, rieducata; una corretta respirazione ci aiuta a vivere meglio.

Molto importante in secondo luogo è il rilassamento, per permettere alle emozioni di uscire nella giusta forma. Se non si è rilassati, la nostra energia e le nostre emozioni sono bloccate.

La voce è fondamentale per un attore. Parlare, cantare o emettere suoni è per noi considerato "normale", è un atto che diamo per scontato, ma fermiamoci a pensare quanto siamo affascinati nell'ascolto di una voce gradevole, morbida, potente e al contrario quanto siamo infastiditi da una voce stridula, monotona o sgradevole. Educare la voce significa smuovere, tramite esercizi, quei blocchi fisici o psicologici che la deformano.

Un'altra chiave dell'attore è l'espressione corporea, definita come movimento interno, impulso. È la capacità di dare al proprio corpo la forma che riesca ad esprimere esattamente ciò che sentiamo o che vogliamo comunicare. L'espressione corporea è quindi una ricerca del non ovvio, del non vero.

Dopodiché un attore deve analizzare correttamente anche lo spazio in cui si trova e la padronanza del movimento che gli consente di giocare con il proprio corpo e di relazionarsi agli altri con una maggiore sensibilità e attenzione.

Un attore deve allenare i propri sensi. Sono quelli che permettono di dar vita al personaggio. Ogni momento della nostra vita, lo viviamo con i nostri sensi: udito, vista, olfatto, tatto, gusto. Se impariamo ad ascoltarli, possiamo trasmetterli al personaggio.

Infine, abbiamo lo studio del testo per dare un pensiero e una forma alle parole scritte e lasciarsi andare.

2.1 I METODI

Ci sono innumerevoli tecniche e metodi per lo studio della recitazione. Possiamo citare il metodo Stanislavskij, forse il più conosciuto, che si basa sull'approfondimento psicologico del personaggio e l'esternazione delle emozioni. Il metodo Strasberg, che prende spunto dal metodo Stanislavskij ma prediligendo la memoria sensoriale, cioè relativa ai cinque sensi e fa tutto uno studio su di essi. Mi è capitato personalmente di sperimentare degli esercizi basati su questo metodo con un'insegnante in una scuola di recitazione. Uno degli esercizi che mi è rimasto più impresso è stato lo studio (a occhi bendati) di un semplice mandarino. Sono stata circa un'ora seduta ad occhi bendati ad esplorare un semplice frutto e a lasciarmi travolgere da questa esplorazione attraverso l'utilizzo del tatto, dell'odore, dell'olfatto e del gusto. Ogni parte del mandarino mi rimandava a qualche emozione diversa. Da quell'esercizio ho compreso, inoltre, che ognuno di noi è sensibile a un determinato senso. Io, ad esempio, all'olfatto. Mi capita spesso che un odore mi riporti un determinato ricordo e da lì ad una specifica emozione.

Poi abbiamo il metodo Adler, che prende il nome da Stella Adler, che non condivideva l'approccio "psicanalitico" del modo Strasberg in quanto troppo focalizzato sulla memoria, che spesso portava alla luce ricordi troppo dolorosi e troppo difficili da dimenticare. Quindi, il metodo Adler è basato per lo più sull'immaginazione. Dopodiché troviamo il metodo Meisner, anche lui scettico

riguardo il metodo Strasberg, da cui si allontanò. Meisner chiedeva ai suoi attori di “vivere nel momento” mentre erano sul palcoscenico, prediligendo quindi l’improvvisazione dettata dall’emozione scaturita al momento.

Un altro metodo molto famoso è quello di Michail Cechov, da non confondere con il famoso drammaturgo russo, Anton Cechov, nonché suo zio.

Michail, nonostante sia stato un allievo di Stanislavkij, tra l’altro molto valido, si è allontanato dal suo realismo. Cechov, infatti, affermò che un attore non può fotografare la realtà e riproporla perfettamente, ma deve interpretarla ed esprimerla attraverso il suo modo di vedere.

Oltre a questi, abbiamo altri metodi, come ad esempio quello di Uta Hagen, di Viola Spolin, di Bertold Brecht, di Ivana Chubbuck.

Quest’ultimo è il metodo maggiormente utilizzato negli ultimi anni.

2.2 IL METODO CHUBBUCK

Ivana Chubbuck è ormai famosa per essere una delle più importanti insegnanti di recitazione del nostro secolo. È la coach di attori come Charlize Theron, Brad Pitt, Eva Mendes, James Franco, Jim Carrey, Sylvester Stallone e tanti altri. Nei suoi trent’anni di carriera ha formato oltre cento delle star più rispettate dal panorama mondiale, vincitrici o nominate per Academy Awards, Emmys, Golden Globes ecc.

Fondatrice del The Ivana Chubbuck Studio a Los Angeles, oggi centro di formazione anche di molti sceneggiatori e registi. Ormai è molto nota la sua Chubbuck Technique, una tecnica di dodici passi da seguire per essere un buon attore e migliorare le proprie competenze.

Charlize Theron ha affermato: *“Ivana mi ha insegnato come usare le emozioni e gli eventi della mia vita per diventare un’attrice efficace. La posta in gioco deve essere sempre alta”*.

Quest’ultima è una delle affermazioni principali della Chubbuck, la quale ci spiega che per tirare fuori delle emozioni forti bisogna scavare dentro di sé in

profondità e non rimanere in superficie, altrimenti il lavoro sarà buono ma non eccezionale.

James Franco ha dichiarato: *“Ivana ha riaperto il mio amore per la recitazione spingendomi a correre dei rischi. Mi ha insegnato che la recitazione non è una professione tortuosa ma creativa e, quando ho capito tale distinzione, è diventata estremamente piacevole”*.

La tecnica Chubbuck è la tecnica che, ovviamente, prende spunto dall'esperienza dei grandi maestri del passato (Konstantin Stanislavkij, Meisner, Uta Hagen) e la sviluppa per guidare l'attore verso ottimi risultati.

Di seguito, capiremo più nel dettaglio gli elementi fondamentali della sua tecnica.

La Chubbuck afferma che l'attore deve conoscere sé stesso intimamente e avere gli strumenti per analizzare una sceneggiatura affinché questo modo di fare interessante e dinamico appaia e sembri un processo inconscio. Questa tecnica stimola tale comportamento così che questo impulso umano, spontaneo e potente si realizzi sul piano pratico. È una tecnica nata dal tentativo di comprendere e superare i propri traumi personali e in particolare l'impatto che questi hanno sulla vita.

Ci sono svariati attori capaci di avere accesso alle proprie emozioni, profonde e dolorose e di utilizzarle ma con scarsi risultati. Non è detto che provare delle emozioni profonde ci renda profondi e “coccolare” il proprio dolore e la propria sofferenza a volte causa l'effetto opposto, provocando una sensazione di auto-commiserazione, che tira fuori inevitabilmente la propria debolezza e l'attore diventa subito vittima. Al pubblico non piace il personaggio vittima, ma quello che lotta per vincere e per raggiungere il proprio obiettivo. Questo è il tema centrale della tecnica Chubbuck: il raggiungimento dell'obiettivo.

La tecnica porta ad usare i propri traumi fisici ed emotivi come uno stimolo per ispirare e guidare i propri trionfi e non per autocommiserarsi.

Detta così sembra piuttosto facile, non basta prendere un'emozione qualsiasi. Se le emozioni non sono abbastanza forti, mancherà lo slancio che aiuta l'attore a sostenere la sua battaglia per la vittoria e far crescere dentro il personaggio, il desiderio di vincere come fosse lo stesso dell'attore.

Guardare qualcuno che fa di tutto per superare il proprio trauma e vincere le avversità, nel tentativo di raggiungere uno scopo o un obiettivo, tiene gli spettatori col fiato sospeso perché il risultato è dinamico e soprattutto imprevedibile.

Più di duemila anni fa, Aristotele ha definito la battaglia dell'individuo per la vittoria come l'essenza del dramma. Martin Luther King, Stephen Hawking, Virginia Woolf, Albert Einstein, Madre Teresa, Nelson Mandela e tantissimi altri grandi della storia hanno dovuto superare degli ostacoli insormontabili e quanta più erano grandi gli ostacoli, quanta più passione hanno impiegato per superarli e hanno realizzato delle imprese grandiose.

In generale, possiamo affermare che è molto più interessante vedere qualcuno che cerca di vincere contro ogni probabilità, che qualcuno felice di sopportare i travagli della vita.

Per fare tutto questo e trovare le giuste emozioni, intanto va analizzato correttamente il testo, in questo caso la sceneggiatura.

In una sceneggiatura abbiamo sempre due obiettivi:

- -L'obiettivo complessivo (cosa vuole il personaggio più di ogni altra cosa nella vita.)
- -L'obiettivo della scena (ciò che vuole il personaggio nel corso della scena.)

Gli altri dieci strumenti sono:

- -Definire gli ostacoli
- -Fare la sostituzione (identificare l'altro attore che è in scena con una persona che fa parte della vita reale dell'attore.)

- -Oggetti interiori (le immagini che prendono corpo nella mente dell'attore quando parla di qualcosa o quando visualizza qualcosa.)
- Battute e azioni (una battuta è un pensiero. Le azioni sono dei miei obiettivi.)
- Antefatto (l'attore si deve chiedere da dove viene, cosa è successo prima di una determinata scena.)
- Quarta parete (isolarsi dal pubblico o dalla macchina da presa per lasciarsi andare.)
- Attività di scena (fare altre azioni e attività, altrimenti dovremmo recitare stando sempre immobili.)
- Monologo interiore (avere sempre un testo che scorre nella nostra testa e che ci porta una determinata emozione.)
- Circostanze precedenti (la storia del nostro personaggio deve essere chiara e dobbiamo crearcela noi insieme a qualche indicazione che viene data dalla sceneggiatura. Sono diverse dall'antefatto, poiché quest'ultimo indica cosa è successo prima di una specifica scena, quindi la scena precedente. Le circostanze precedenti, invece, sono la storia del personaggio. Esempio: le circostanze precedenti potrebbero essere che il mio personaggio soffre di bullismo in quanto obeso. L'antefatto potrebbe essere che il mio personaggio in una scena si suicida poiché nella scena precedente subisce una violenta aggressione a scuola.)
- Lasciarsi andare (non essere troppo razionali. La razionalità non è d'aiuto per gli attori, perché blocca le emozioni. Bisogna lasciarsi trasportare da ciò che proviamo. Se ci emozioniamo noi, lo farà anche il pubblico.)

Emozionarsi non vuol dire per forza piangere, disperarsi e soffrire. L'emozione può essere anche la gioia di una meravigliosa notizia, la nostalgia che si prova nei confronti di una persona etc. L'importante è che sia un'emozione davvero forte e profonda per noi.

L'obiettivo complessivo è il bisogno primario che ispira le azioni del personaggio e deve essere espresso in modo tale da generare un cambiamento nella sua vita, necessario per la sua sopravvivenza fisica e/o emotiva e non deve riguardare la trama. Non deve essere mai scelto razionalmente e deve essere semplice, essenziale, un bisogno primario ma significativo per la sceneggiatura. Quest'ultima va, ovviamente, letta e riletta molte volte per cogliere dettagli specifici del personaggio. Per fare questo è molto importante non giudicare il proprio personaggio. Non a caso, Noël Coward, grandissimo attore, regista e compositore, ha affermato che non si può giudicare l'arte. Infine, l'obiettivo complessivo deve essere personalizzato. Ad esempio, nel film di Steven Spielberg "Salvate il soldato Ryan", l'attore Barry Pepper, che ha interpretato Daniel Jackson, credeva che il suo obiettivo complessivo fosse: "vincere la guerra". Questo era un obiettivo semplice, dinamico e comunque giusto, bensì era troppo razionale e privo di quello che può essere un bisogno primario di un personaggio. Barry Pepper, per sua fortuna, è sempre stato un tranquillo ragazzo di un paesino del Canada e non ha vissuto la guerra. Quindi come poteva riuscire a interpretare un personaggio del genere? La nostra grande Ivana Chubbuck gli suggerì che una guerra può manifestarsi in varie forme per l'essere umano. Ci sono lotte emotive che somigliano a un campo di battaglia e alle guerre che si combattono in ognuno di noi. Barry, allora, utilizzò un suo episodio personale che in quel momento rappresentava una vera e propria guerra interna per lui ed ecco che tirò fuori l'obiettivo e portò a casa un ottimo risultato e una grande interpretazione; combattendo sul set come se stesse davvero affrontando una guerra, che per lui era la sua guerra personale.

L'obiettivo della scena, invece, deve essere sempre verso l'altro personaggio, poiché la recitazione è un'interazione tra persone. Quando c'è un'interazione con una persona, c'è sempre uno scopo.

Ecco di seguito alcuni esempi di obiettivi della scena:

- “Far sì che tu mi aiuti a stare meglio.”
- “Far sì che tu ti prenda cura di me.”
- “Far sì che tu sia mio alleato.”

L’obiettivo della scena dà alla scena un inizio, uno svolgimento e una fine.

2.3 IL PARADOSSO SULL’ATTORE DI DIDEROT

Denis Diderot, scrittore, filosofo e critico d’arte francese, nella sua opera intitolata “Paradosso sull’attore” riassume perfettamente ciò che fa l’attore e quello che suscita nel pubblico. Cito di seguito una sua affermazione:

“Tutto il suo talento non consiste, come voi supponete, nel sentimento, ma nel rendere i segni esteriori del sentimento in modo così accurato da ingannarvi. Le grida di dolore sono annotate nel suo orecchio. I gesti di disperazione sono fatti di memoria e sono stati preparati di fronte a uno specchio. Sa il momento preciso in cui estrarre il fazzoletto e in cui le lacrime scorreranno, aspettatevi a quella tale parola, a quella tale sillaba, né prima né dopo. Quel tremito di voce, quella frase lasciata in sospeso, quei suoni soffocati o lenti e bassi, quel fremito delle membra, quel vacillamento delle ginocchia, quegli svenimenti, quei furori sono pura imitazione, lezione preparata in anticipo, smorfia patetica, scimmiettatura sublime di cui l’attore conserva a lungo il ricordo dopo averla studiata, di cui era consapevole nel momento in cui l’eseguiva e che, fortunatamente per il poeta, per lo spettatore e per lui stesso, gli lascia ogni libertà di pensiero e gli sottrae soltanto come qualunque altro esercizio, la forza fisica.

L’attore è stanco, mentre voi siete tristi; perché egli si è agitato senza sentire nulla, mentre voi avete sentito senza agitarvi. Se così non fosse, la condizione dell’attore sarebbe la più infelice di tutte, ma egli non è un personaggio, lo interpreta, e lo interpreta così bene che voi lo scambiate per esso. L’illusione è soltanto vostra; quanto a lui, sa bene di non esserlo.

Sensibilità diverse che concertano tra loro per ottenere il più grande effetto possibile, che si accordano, si indeboliscono, si rafforzano, si attenuano per formare un insieme unitario: mi fa ridere tutto questo.

Che cos'è dunque il vero sulla scena? È la conformità delle azioni, dei discorsi, dell'aspetto, della voce, del movimento, dei gesti a un modello ideale immaginato dal poeta, e spesso esagerato dall'attore. Ecco la meraviglia. Il modello non influisce soltanto sul tono, ma modifica persino l'incendere, il contegno. Da qui deriva il fatto che l'attore in strada è un personaggio così diverso dall'attore in scena che si stenta a riconoscerlo.

Un grande attore non è né un pianoforte, né un'arpa, né un clavicembalo, né un violino, né un violoncello; non ha un accordo che gli sia proprio, ma assume l'accordo e il tono adatti alla sua parte, e sa conformarsi a tutte. Ho un altro concetto del talento di un grande attore: è un uomo raro, raro quanto e forse più del grande poeta.

Colui che in società si propone di piacere a tutti, e ne ha l'infelice talento, non è nulla, non ha nulla che gli appartenga, che lo distingua, che entusiasmi gli uni e annoi gli altri. Parla sempre, e sempre bene; è un aduttore di professione, un grande cortigiano, un grande attore.

Queste ultime frasi sono un'altra caratteristica fondamentale che deve avere un attore, ovvero la versatilità. Un bravo attore è quello che viene chiamato "attore a 360 gradi", cioè in grado di interpretare qualsiasi tipo di ruolo gli venga proposto e di qualsiasi genere: drammatico, comico, horror ecc.

2.4 IL CINEMA ITALIANO

Il cinema italiano è attivo sin dall'epoca dei fratelli Lumière e parliamo del 1895, anno dell'invenzione del cinematografo, una macchina che fungeva sia da camera che da proiettore.

Nel 2016 è stata varata una legge che qualifica il cinema e l'audiovisivo come mezzi fondamentali di espressione artistica, di formazione culturale e di

comunicazione sociale oltre che di promozione, dell'immagine dell'Italia anche a fini turistici.

Si pensi ad un film recente che tutti conoscono: "Benvenuti al Sud". È stato girato nel 2010 nel piccolissimo paese campano di Castellabate. Dopo l'uscita del film, questo paese ha registrato un incredibile aumento di turismo. Stessa sorte per il famoso Castello Ducale di Aglié a Torino, dove è stata girata la serie televisiva "Elisa di Rivombrosa". Si potrebbero citare tantissimi film che hanno determinato un incremento di turismo in paesi anche sconosciuti o molto piccoli che vantano di incredibili bellezze ma che nessuno conosce e che grazie ai prodotti audiovisivi possono finalmente sfruttare.

Questo fenomeno è generato dalle Film Commission che attirano le produzioni cinematografiche, e audiovisive in generale, in un determinato territorio per favorire lo sviluppo di realtà locali e genere un vero e proprio circolo virtuoso. Infatti, una Film Commission dotata anche di una buona industria audiovisiva locale spinge un maggior numero di produttori, anche non locali, a scegliere una specifica location ritenuta affidabile. Di conseguenza, si generano benefici economici e culturali che innalzano il livello dell'industria cinematografica.

Il cinema italiano, senza nulla togliere agli altri Paesi, è sempre stato il più bello e vanta la presenza di grandiosi artisti. Basti pensare a registi come: Federico Fellini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Sergio Leone, Pier Paolo Pasolini... E ad attori come: Anna Magnani, Massimo Troisi, Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi... E si potrebbe continuare con una lunga lista di nomi che hanno scritto la storia del nostro paese. Una storia che sta scomparendo, che nessuno sembra ricordare e che sta fuggendo all'estero. Questo è determinato anche dalla presenza di piattaforme come Netflix che dal 2013 ha iniziato a produrre e, oramai anche a realizzare, film e serie arrivando ad avere all'incirca 180 milioni di abbonati in tutto il mondo. Chiaramente questo riduce l'affluenza nei cinema fisici e porta inevitabilmente ad una perdita economica e culturale nel nostro paese, in quanto un film può essere distribuito direttamente su Netflix ed essere considerato un film a tutti gli effetti, avendo anche la possibilità di vincere dei premi.

Tale fenomeno ha infastidito, infatti, anche il nostro ex Ministro dei Beni Culturali Bonisoli, il quale ha varato un decreto nel 2018 per tutelare l'esercizio cinematografico, consentendo ai film prodotti dalla piattaforma Netflix di uscire prima nelle sale cinematografiche e poi sulla piattaforma. Questa decisione è stata presa in seguito al Festival di Venezia del 2018, quando il film "Roma" di Alfonso Cuarón vinse il Leone d'Oro e la casa di produzione del film è proprio Netflix.

C'è chi sostiene che lo streaming può essere vitale per il cinema e chi invece pensa che lo streaming sia mortale soprattutto per gli esercenti cinematografici italiani. Una grande crisi c'è stata anche a causa della pandemia da Coronavirus che ha impedito alle persone di uscire e quindi di andare al cinema e questo ha generato inevitabilmente un grande problema. Proprio per tale ragione, si stanno adottando delle strategie accattivanti con lo scopo di invogliare il pubblico a tornare nelle sale, come ad esempio:

- Un finanziamento per le piccole sale cinematografiche.
- La promozione di festival di cinema.

Inoltre, fino al 2018 c'era il limite della stagionalità, cioè le prime visioni dei film avevano tempi ben precisi: da dicembre a gennaio, da ottobre a novembre, il mese di febbraio, da aprile a maggio. Con l'arrivo dell'estate la stagione cinematografica poteva considerarsi chiusa. Nel 2019 è partito un progetto chiamato "MOVEMENT", grazie al quale è stata eliminata la stagionalità. Con l'entrata in vigore di tale progetto, nelle sale cinematografiche è stato introdotto anche il periodo estivo e questo ha favorito di gran lunga la distribuzione dei film grazie ad un arco temporale più ampio su cui poter programmare le uscite. L'incremento che si è registrato al box office dei cinema italiani nel 2019 è stato del 40% rispetto all'estate precedente. Il lato negativo è che nel 2020, dopo soltanto un anno, è iniziata la pandemia da Covid-19.

Nel 2019 l'Italia ha registrato negli incassi al box office la migliore crescita in Europa e il quinto miglior risultato dal 1995. Il 2020, prima della chiusura delle sale,

era iniziato ancora meglio, con un +20% rispetto all'analogo periodo dell'anno precedente. Un dato di crescita su cui per giunta le produzioni italiane hanno avuto un peso maggiore (56,56% sul totale, nel 2019 era del 21,24%).

La successiva chiusura dei cinema ha poi determinato un crollo al botteghino, cui ha fatto da contraltare la crescita esponenziale di tutte le piattaforme di video streaming.

Tra i più recenti segni di vitalità del cinema italiano prima del lockdown è doveroso ricordare i riconoscimenti ottenuti all'ultima edizione del festival di Berlino: a Elio Germano è andato l'Orso d'argento come migliore attore per l'interpretazione del pittore Ligabue nel film di Giorgio Diritti *Volevo Nascondermi*; ai fratelli D'Innocenzo l'orso d'argento per la sceneggiatura per *Favolacce*.

La situazione è improvvisamente precipitata a febbraio: i 42,5 milioni di euro di ricavi e i 6,7 milioni di ingressi al cinema rappresentano riduzioni di oltre il 15% sul 2019 e oltre il 33% sul 2018. L'ultimo fine settimana di apertura dei cinema ha fatto registrare al box office un incasso complessivo di 439mila euro, uno sconcertante - 95,41% sul 2019. Con il lockdown oltre 4000 schermi hanno chiuso i battenti con la sospensione dal lavoro per oltre 6mila addetti diretti: solo in termini di box office, si sono persi finora circa 120 milioni di euro di incassi. Dall'inizio dell'emergenza si contano almeno 100 film la cui distribuzione è bloccata, almeno quella fisica e almeno 40 produzioni sono state sospese.

La rinuncia più clamorosa riguarda *Mission Impossible*, settimo capitolo della saga di Ethan Hunt interpretato da Tom Cruise, che ha annullato le riprese previste a Venezia e a Roma con grave danno sia per il comparto che per il mancato ritorno di immagine. Per fortuna è stato poi girato.

2.4.1 SI PUÒ FARE DI PIÙ

In Italia, purtroppo, siamo ancora molto tradizionalisti e pensiamo che sia impossibile recitare in una lingua diversa dalla propria perché magari si esce fuori

dalla propria naturalezza; invece potrebbe essere un ottimo metodo per allargare i nostri orizzonti e portare i nostri prodotti in giro per il mondo.

È vero che esiste il doppiaggio, ma alcune piccole e medie produzioni non possono permettersi di finanziare anche il doppiaggio del prodotto audiovisivo realizzato e sarebbe più facile e più veloce saper recitare in inglese per permettere al film, o al prodotto in generale, di circolare maggiormente e perché no, anche in altri canali (il web, le piattaforme streaming etc.)

Ci sono ancora molti dubbi a riguardo e mentre attendiamo una svolta in questo campo, abbiamo dei bravissimi attori italiani che espatriano per andare a recitare all'estero. Possiamo citare come esempio Alessandro Borghi.

Quest'ultimo è stato uno dei protagonisti, insieme a Patrick Dempsey, della serie Sky intitolata "Diavoli". Alessandro Borghi è un giovane romano che, grazie alla sua bravura nella recitazione e allo studio della lingua inglese, è riuscito ad ottenere un enorme successo anche all'estero e possiamo affermare che è un orgoglio italiano. Stesso discorso viene fatto per la giovanissima Matilda De Angelis, ventiseienne bolognese che ha recitato sul set di "The Undoing", con i grandiosi Hugh Grant e Nicole Kidman.

Matilda è un altro orgoglio italiano, ma potremmo averne di più numerosi e soprattutto, potremmo realizzare questi prodotti internazionali anche in Italia con i nostri bravissimi attori italiani.

CAPITOLO III: ANALOGIE TRA ATTORE E TRADUTTORE

3.1 L'ANALISI DELLA PAROLA INTERPRETE

*"Interprete dal latino *interpres- pretis* è colui che interpreta, cioè spiega, commenta, espone il senso delle parole dette o scritte da altri. Più genericamente, è colui che chiarisce o rivela il significato di cosa oscura, dubbia, non manifesta¹."*

¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/interprete>

3.2 LE VARIE ANALOGIE

Questa spiegazione della figura dell'interprete può essere adattata benissimo alla spiegazione della figura dell'attore, in quanto quest'ultimo interpreta un personaggio con lo scopo di trasmettere un messaggio agli spettatori. Il primo punto in comune che individuiamo tra le due figure è proprio il trasferimento di un messaggio, la spiegazione di qualcosa che qualcun altro vuole dire. Per quanto riguarda la figura del traduttore, questo è fondamentale quando c'è qualcuno che ha la necessità di tradurre un messaggio da una lingua ad un'altra. Quindi, ad esempio, l'interprete di conferenza deve trasporre un messaggio nel mezzo di congressi, conferenze e presentazioni. L'attore, invece, è fondamentale per trasporre un messaggio tramite il prodotto audiovisivo nel quale viene coinvolto, attraverso le emozioni che trasmette al pubblico nel raccontare delle vicende. Chiaramente, ogni prodotto audiovisivo viene realizzato per inviare un messaggio, ovvero con una finalità morale per gli spettatori.

Possiamo citare un film conosciuto da tutti, ovvero "L'attimo fuggente", che ha come scopo la trasmissione del concetto di *carpe diem*, cioè di far comprendere allo spettatore la capacità di vivere pienamente la propria vita catturando ogni attimo.

Inoltre, la nascita della figura dell'attore ed in particolare quella del traduttore audiovisivo, risale agli anni Trenta del '900 con l'avvento del cinema sonoro. A seguito del boom della produzione di pellicole cinematografiche si è sentita la necessità di tradurre le opere multimediali prodotte e dare un suono e una voce ai film che fino a quel momento erano stati muti. Quando uscì il primo film sonoro della storia del cinema "Il cantante di jazz", in un primo tempo si sopperì alla necessità di una traduzione e si inserirono delle didascalie. Il film venne proiettato in lingua originale e veniva inframmezzato da didascalie che traducevano brani interi di dialogo. Il risultato non fu soddisfacente perché il ritmo della pellicola veniva continuamente interrotto. Inoltre, i primi film sonori erano parlati fittamente e

definiti “talkies”. Ma si cominciò a pensare a delle soluzioni ed ecco che si iniziò a sviluppare sempre di più il mestiere del traduttore.

Da qui in poi, queste due figure sono andate via via affermandosi sempre di più. Un altro punto in comune che contraddistingue le due figure è l’osservazione. Osservare è un’arte, poiché la preparazione di un attore e di un traduttore deve iniziare nella vita di tutti i giorni. Osservare quello che avviene in strada, nella metropolitana, in un negozio ecc. è la base per percepire ciò che accade tra la scena e la nostra vita quotidiana. Un ottimo esercizio per un attore e per un traduttore è quello di osservare e ascoltare ciò che accade intorno a loro; come si guardano e comunicano due sconosciuti tra di loro, come si muove un barbone, cosa fa un bambino, come si siede un anziano, memorizzare i lineamenti del proprio interlocutore, i colori, il tipo di vestito, l’orologio, il tipo di voce e il modo di parlare ecc. Entrando in una stanza, in un ufficio, in una sala d’attesa memorizzare le dimensioni di un ambiente, il numero e il tipo di finestre, il colore, lo stato delle pareti e dell’arredamento, il tipo di lampadario e notare le persone che vi si trovano. Una noiosa fila alle poste o dal dottore può trasformarsi in un’esperienza molto istruttiva.

Un traduttore audiovisivo così come un adattatore dialoghi, per tradurre una sceneggiatura deve entrare nella scena, nello stesso identico modo in cui deve farlo un attore; questo è fondamentale per cogliere ogni singola azione e ogni singola emozione di un personaggio all’interno di una scena.

Lo scopo dell’osservazione, infatti, è quello di una comprensione intersoggettiva dell’evento osservato ed è importante farlo in prima persona, in cui le emozioni di chi ci circonda sono più concrete. Non dimentichiamo che le storie raccontate in un film o in una serie tv sono tutte ispirate a vicende reali della vita di tutti i giorni. Il personaggio che interpretiamo è sempre frutto della storia di una persona realmente esistita o che esiste. Quasi sempre gli sceneggiatori prima di scrivere una storia si basano su qualcosa di realmente esistente e concreto nel presente o nel passato, per questo è importante che anche un traduttore audiovisivo si guardi bene intorno per poter tradurre una storia e le battute dei personaggi, che sono il fulcro della storia. Questo è molto importante, soprattutto perché se si

traduce un prodotto audiovisivo in cui il linguaggio utilizzato è il dialetto, per tradurlo in un'altra lingua si dovranno utilizzare dei modi di dire tipici della lingua di arrivo. Un traduttore italiano che deve tradurre in inglese la serie "Gomorra" dovrà fare uno studio o comunque una ricerca approfondita dei modi di dire in inglese.

C'è bisogno di una capacità di osservazione quasi ipertrofica e chi non ha uno spirito d'osservazione innato, lo dovrà coltivare.

Un'altra analogia tra i due mestieri è la versatilità. Queste due figure devono essere entrambe versatili, cioè devono riuscire a scomparire dietro ad un personaggio, immergendovisi completamente, qualunque esso sia, senza giudicare ciò che avviene nella scena e lasciandosi trasportare nella storia senza freni. La versatilità è una caratteristica molto complessa da comprendere per un attore così come per un traduttore audiovisivo, in quanto ogni personaggio è diverso e ha delle caratteristiche particolari da rispettare e da interpretare. Oggi potremmo ritrovarci a tradurre o ad interpretare le battute di un serial killer e domani quelle di una suora o di un prete magari.

Inoltre, bisogna essere versatili anche nel linguaggio. Un attore romano, ad esempio, deve essere in grado di poter interpretare un personaggio che parla in dialetto ma anche un personaggio borghese che utilizza un linguaggio aulico. Possiamo citare come esempio sempre Alessandro Borghi, che in "Suburra" ha interpretato il personaggio di un boss della malavita del litorale romano che parlava esclusivamente in dialetto ma lo stesso ha interpretato anche "Remo" nel film "Il primo re", che parla della nascita di Roma, in cui addirittura ha recitato in latino arcaico. Allo stesso modo, un traduttore audiovisivo deve essere in grado di immergersi anche nel linguaggio utilizzato nel prodotto in questione. Il lavoro potrebbe risultare più difficile quando abbiamo prodotti audiovisivi che mischiano più linguaggi o in cui abbiamo dei linguaggi settoriali specifici, come ad esempio "Grey's Anatomy", in cui è presente il linguaggio settoriale relativo alla medicina o serie come "Bridgerton", in cui abbiamo un'intera serie che utilizza un linguaggio arcaico. In questo caso, sia l'attore che il traduttore, devono fare uno studio anche

su questo ed essere in grado di utilizzare perfettamente un linguaggio che non gli appartiene come fosse il loro linguaggio quotidiano.

Come già ho scritto nel primo capitolo, per un traduttore così come per un attore non è sempre facile e divertente interpretare le parole di altri e farle proprie. La comprensione del testo, quindi, è un elemento fondamentale per andare successivamente ad interpretarle.

Ad esempio, anche io ho partecipato ai provini del film “Il primo re”, sulla nascita di Roma, e il testo da recitare era tutto in latino arcaico con alcune parole inventate da uno sceneggiatore scelto appositamente per creare delle battute che dessero ancor di più un effetto suggestivo. In questi casi, il lavoro da fare per un attore si complica ulteriormente poiché si deve lavorare anche sullo studio e sulla memoria di un linguaggio praticamente inesistente o comunque inutilizzato quotidianamente.

Una sceneggiatura prima di essere analizzata, compresa ed interpretata va letta tantissime volte fin quando non si è in grado di cogliere tutti i punti che sono stati scritti dallo sceneggiatore. Nulla può essere lasciato al caso, poiché quella che può sembrare una semplice battuta scritta per arricchire un dialogo, in realtà cela l'intero significato di un film. La comprensione del testo è la condizione sine qua non perché le informazioni siano percepite correttamente.

C'è una forte analogia tra i due mestieri poiché sia l'attore quando recita che il traduttore quando adatta i dialoghi, devono farsi comprendere ed è fondamentale la scelta delle parole. Un attore è bravo quando fa proprie le parole scelte dallo sceneggiatore, adattandole al personaggio che crea anche cambiando qualche parola o qualche frase, quindi modificando la battuta senza stravolgerla, anche perché bisogna ricordare che quello che viene trasmesso non è il nostro messaggio personale. Il traduttore poi deve essere in grado di cogliere quelle determinate parole e adattarle in un'altra lingua. Bisogna comprendere lo sceneggiatore, comprendere il personaggio e farsi comprendere dal pubblico; questo devono farlo sia l'attore che il traduttore.

Se viene fatto da entrambi nella giusta maniera, si otterrà l'attenzione del pubblico al 100%.

Un altro metodo infallibile per ottenere la comprensione e l'attenzione del pubblico è analizzare correttamente il sottotesto. Per sottotesto si intende tutto ciò che non viene detto esplicitamente nel testo. È la traccia psicologica che l'attore imprime al proprio personaggio. Il sottotesto è il sostegno del testo e l'attore deve necessariamente crearne uno per rendere l'interpretazione più originale, più intensa, più accattivante per lo spettatore perché il sottotesto crea il pensiero dietro alla semplice battuta e il pubblico lo nota. Per dar vita al sottotesto basta porsi delle domande quando si legge una battuta. Sia l'attore che il traduttore per svolgere un buon lavoro non possono essere superficiali e limitarsi a leggere la battuta lasciandola così. Come nella vita quotidiana di tutti noi, dietro ad ogni cosa che diciamo e dietro ad ogni azione che compiamo c'è un pensiero preciso, una motivazione che ci spinge farlo. L'attore e il traduttore devono interrogarsi continuamente se vogliono capire la psicologia del personaggio. Ad esempio, c'è una famosa adattatrice dialoghi italiana di Woody Allen e Martin Scorsese, Elettra Caporello e in un'intervista lei ha affermato: *"Siccome si parte dal principio che bisogna saper scrivere, la parte difficile è rendere in italiano quello che il regista intende veramente.*

Io normalmente ho abbastanza libertà, non devo seguire alla lettera: posso spaziare.

Per esempio, con Woody Allen, che è sicuramente il più complicato di tutti da adattare, l'importante è riuscire a tradurre lo spirito.

La lettera non la puoi tradurre, perché se ti faccio vedere una traduzione letterale di quello che ha scritto Allen non solo non ridi, ma pensi pure che io sia matta.

In ogni caso, avendo vissuto dieci anni a Manhattan, per me non è un fatto solo di lingua e traduzione, ma soprattutto di forma mentis.

Infatti, dico sempre - è una battuta ma non del tutto - che l'inglese da Jewish Manhattanite di Woody Allen lo traduco direttamente in romanesco: viene perfetto.

Il problema è poi risalire dal romanesco all'italiano!

Nel film To Rome with Love in una scena il personaggio interpretato da Roberto Benigni viene intervistato nello studio del TG3. Alla domanda "Che cosa

ha mangiato a colazione?" nella versione originale avrebbe dovuto rispondere "Spremuta d'arancia e due uova con il bacon", ma io decisi di intervenire.

Mi permisi quindi di cancellare questa risposta dal copione e, da buona italiana, aggiunsi invece "Un caffelatte e due fette di pane con burro e marmellata". A partire dal 1998 gli adattatori dialoghisti iniziarono a ricevere i diritti d'autore e quindi praticamente tutti - del settore e non - si cimentarono nella scrittura dei dialoghi.

Prima di allora a un direttore del doppiaggio non sarebbe passato nemmeno per l'anticamera del cervello di mettersi a scrivere dialoghi, mentre adesso è la normalità.

A me, per esempio, è stato offerto molte volte di dirigere il doppiaggio, ma ho sempre rifiutato perché semplicemente non è la mia professione, oltre al fatto che il ruolo da dialoghista mi lascia una flessibilità per lavorare molto maggiore in termini di tempo.

Nel corso della mia carriera ci sono stati alcuni scontri con dei direttori del doppiaggio e con queste persone ho deciso di non collaborare più, perché so che poi in sala si sarebbero arrogati il diritto di cambiare ciò che avevo scritto.

Invece, siccome la firma alla fine è la mia, il minimo che vorrei è che mi si telefonasse e si discutesse assieme su cosa modificare nel caso in cui il doppiatore avesse dei problemi con il mio testo, al posto di prendere iniziative poco rispettose nei confronti del mio lavoro.

Temo che questo in realtà succeda molto spesso ed è perciò che non vado mai a vedere un mio film doppiato: so già che ci rimarrei malissimo.”²

Elettra Caporello è stata un'apripista di questo mestiere e per quindici anni è stata l'unica donna a fare film di circuito perché le donne non potevano farlo, esclusivamente gli uomini. Lei con la sua grinta e la sua testardaggine è riuscita a farsi strada in questo settore dando modo, dopo vari anni, di farlo anche ad altre donne.

² <https://www.cinefacts.it/cinefacts-articolo-1143/il-doppiaggio-e-un-male-necessario-intervista-alla-dialoghista-di-allen-e-scorsese-elettra-caporello.html>

Il suo lavoro è appunto quello di far emozionare il pubblico allo stesso modo del film in lingua originale senza stravolgere troppo le scene. Per fare questo mestiere ci vuole grinta, originalità, passione e soprattutto allenamento; proprio come per gli attori.

CAPITOLO IV: LA MIA ESPERIENZA PERSONALE COME ATTRICE E TRADUTTRICE

4.1 “ANTROPOPHAGUS II”

Nel 2020 ho partecipato ai provini del film horror “Antropohagus II” e sono stata presa per recitare nei panni di un personaggio dal nome “Cinzia”.

“Antropophagus II” vede come regista Dario Germani e come produttore Gianni Paolucci con la sua casa di produzione “Halley Pictures”. È un film di genere horror splatter, che narra la storia di sette studentesse che si lasciano convincere dalla loro docente a vivere un’avventura all’interno di un bunker antiatomico, allo scopo di acquisire informazioni utili per le proprie tesi di laurea. I temperamenti eterogenei e le diversità delle ragazze prospettano un fine settimana avventuroso, interessante, ma anche complicato. Un sinistro custode accompagna le ragazze nel bunker e loro non potranno uscire da lì per ventiquattro ore. Tra lo stupore e l’inquietudine, le donne si accampano in un dormitorio improvvisato. Durante la notte qualcuna di loro inizia a scomparire e Nora, la docente, inizia a cercarle ma presto, tutte loro, verranno risucchiate in un vortice mortale architettato da un feroce antropofago.

“Antropophagus II” si chiama così poiché antropofago vuol dire persona che si ciba di carne umana e il “II” simboleggia che in realtà c’è un film realizzato precedentemente. Sto parlando di “Antropophagus”, il film diretto da Joe D’Amato nel 1980. Quest’ultimo narra la vicenda di una comitiva di amici che sbarca su una idilliaca isola greca ritrovandosi in un villaggio deserto e abbandonato dove i ragazzi affrontano un orribile mostro dedito a nutrirsi di carne umana.

4.2 I PROVINI

Girare un film del genere in piena pandemia per me non poteva che essere una grande fortuna e un grande orgoglio personale dopo anni di studio, ma la prima cosa che mi sono chiesta quando ho letto le scene per affrontare il provino è stata: come farò a ricreare queste emozioni?

Così ho preso il mio libro di Ivana Chubbuck, l'ho ristudiato tutto e ho iniziato a scrivere la storia di Cinzia. Ho imparato la sceneggiatura quasi a memoria, leggendola tantissime volte, mi sono fissata il mio obiettivo complessivo e gli obiettivi per ogni scena e ho seguito passo passo i dodici elementi della tecnica. Il regista era molto contento e io altrettanto, poiché sono riuscita a fare un buon lavoro, portando a casa un risultato molto soddisfacente; ovviamente anche con l'aiuto del regista che mi ha aiutata a costruire le scene.

Quando si prepara un provino, non si ha a disposizione tutta la sceneggiatura del film ma soltanto qualche scena, a volte addirittura soltanto una e da quella singola scena bisogna comprendere praticamente tutto o comunque intuire qualcosa del personaggio che convinca il regista a prenderci. Quindi, il lavoro da fare è ancora più arduo perché in quei pochi fogli bisogna dar vita al personaggio e cogliere gli aspetti fondamentali senza risultare superficiali. Ad esempio, quando ho letto la scena del provino sono dovuta entrare sin da subito nei panni del personaggio ma avevo soltanto due scene da due fogli ciascuna per poter dar vita al mio personaggio e creare una sua storia, sperando che il mio lavoro potesse piacere al regista. Oltretutto il mio provino sarebbe stato in inglese quindi ho dovuto studiare e lavorare in una lingua che non è la mia, ma questo mi ha aiutata ad allontanarmi da me stessa e a non rimanere ancorata alla mia persona rinunciando alla possibilità di "giocare" con il personaggio che poi ho creato.

Cinzia, il personaggio che ho interpretato è una ragazza di ventuno anni che sta scrivendo la sua tesi di laurea. È un'appassionata di storia e ama la lettura e la scrittura. La caratteristica di questo personaggio è l'uso di cannabis perché grazie a questa sostanza Cinzia è in grado di viaggiare in un mondo immaginario tutto suo,

creato a sua immagine e somiglianza. Un mondo fatto di nuvolette di pan di zucchero e musica rock, caratteristica che esce fuori anche dal suo stile.

Infatti, nel film, Cinzia è un personaggio amato da tutti.

Non è affatto facile ricreare gli effetti dettati dall'utilizzo di uno stupefacente, in particolar modo se l'attore non ne ha mai fatto utilizzo. L'attore in questo caso deve creare un effetto che non conosce. Per provare fisicamente lo stordimento dettato dall'utilizzo della cannabis pensavo che nel mio cervello ci fosse soltanto una nuvola di zucchero filato e che il mio cervello vi scomparisse all'interno. A questo punto iniziavo a visualizzare soltanto lo zucchero filato e mi lasciavo andare credendoci davvero.

La prima cosa da fare è pensare al motivo dell'utilizzo di quella determinata sostanza. Questo aiuterà a comprendere le sensazioni vere e proprie che si manifestano quando il personaggio è sotto l'effetto di tale sostanza e la ragione psicologica del perché è necessaria alla sua sopravvivenza emotiva.

Ogni sostanza, infatti, è una cura diversa per le sofferenze dell'anima.

Ad esempio:

-L'alcol dà ad un alcolizzato il coraggio di dire realmente ciò che vuole per attutire il suo dolore, senza pensare alle conseguenze.

-La cocaina è una sostanza che aiuta a sentirsi forti e potenti senza dover fare sforzi.

-Gli oppiacei anestetizzano il dolore e chi ne fa utilizzo si sente in pace con il mondo, dando anche un senso di euforia.

Per realizzare questo tipo di prodotti audiovisivi e in particolare questo tipo di scene, è utile anche prendere spunto da altri attori. A me, ad esempio, è piaciuta molto la performance di Jennifer Connelly in "Requiem for a Dream" film di Darren Aronofsky del 1997. Nel complesso, abbiamo un enorme quantitativo di film sull'abuso delle sostanze stupefacenti come: "American Gangster", "Blow", "I ragazzi dello zoo di Berlino", il famosissimo "Scarface" e tantissimi altri.

È stato piuttosto difficile, invece, ricreare il dolore fisico.

Per farlo, mi sono sempre aiutata con la tecnica Chubbuck e il trucco è partire da un dolore emotivo; a meno che non si riesce a ricreare la sensazione di un forte dolore fisico che abbiamo avuto, ma non è detto che questo sia sufficiente. Partendo da una sofferenza emotiva forte che abbiamo avuto, si può tirare fuori il dolore fisico.

Per esempio:

-Se un personaggio ha una ferita causata da una violenza subita da un genitore, basti pensare ad un momento in cui ci siamo sentiti profondamente feriti e stroncati dal punto di vista fisico e/o emotivo.

-Oppure se il personaggio ha una ferita causata da un'arma da fuoco, basti pensare ad un momento in cui ci siamo sentiti trafitti da un evento e poi concentrarsi sulla parte del corpo interessata.

È chiaro che a partire da questi trucchetti, la vera cosa da fare è lasciarsi andare e crederci davvero, senza giudicare noi stessi e il personaggio.

Basti pensare a tutti i film d'azione, e non, in cui ci sono scene violente.

A seguito del primo provino, ne ho fatto un altro a distanza di qualche settimana e mi hanno comunicato che ero stata scelta per la parte e che il personaggio di Cinzia era mio. Questa è stata la mia prima vittoria nel mondo della recitazione, una vittoria per me e per l'attrice che sto cercando di diventare. La mia gioia è stata tale che non sono riuscita a dire nulla per un paio di minuti e dopo qualche giorno ci sono stati consegnati i copioni, in inglese. Dopo aver ricevuto il copione, siamo state contattate dall'addetto agli effetti speciali, il bravissimo David Bracci, che ci ha dato un appuntamento nel suo studio e ognuna di noi ha dovuto realizzare il calco della sua faccia. Questa è una prassi che si fa in ogni film in cui si devono girare delle scene che non possono essere realizzate utilizzando il vero corpo o il vero viso dell'attore, poiché pericoloso per la sua incolumità.

Non avevo idea di cosa significasse e in cosa consistesse il procedimento per la realizzazione del calco. Mi hanno cosparsa di gesso e poi ricoperta di garze, fin quando non si è asciugato tutto. Ammetto di essermi spaventata, perché per la realizzazione del calco facciale, ogni parte del viso è tappata: gli occhi, la bocca, le orecchie e sul naso vengono fatti due piccoli fiori per consentire di respirare. Per fortuna, la durata è breve, ci vuole soltanto qualche minuto che le garze si asciugano. Dopodiché, nello studio degli effetti speciali, il calco viene truccato e decorato a immagine e somiglianza dell'attore nei minimi dettagli.

Quando ho visto il mio calco, direttamente sul set, sono rimasta impressionata dalla somiglianza.

4.3 SUL SET

Le riprese del film sono iniziate il 18 ottobre del 2020 a Sant'Oreste, un comune di Roma, e sono state realizzate nel bunker antiatomico di Soratte. L'esperienza sul set è stata ancora più emozionante perché è stata una full immersion culturale della storia del nostro paese, perché nel 1937 Mussolini ha avviato la costruzione di numerose gallerie all'interno della montagna che sarebbero dovute servire da rifugio antiaereo per le cariche dell'Esercito Italiano. I lavori svolti hanno dato vita all'odierno bunker di Soratte, una vera e propria città sotterranea, con una lunghezza di 4 km. Il bunker venne utilizzato inizialmente nel 1943 dalle forze di occupazione tedesche in Italia, come valido rifugio segreto per le truppe naziste e resistettero al bombardamento del 12 maggio 1944.

Il bunker venne poi utilizzato anche nel 1967, durante gli anni della Guerra Fredda, dalla N.A.T.O. per ospitare il governo italiano e il presidente della repubblica in caso di attacco atomico sulla capitale.

Oggi, il bunker, presenta anche un piccolo museo disponibile per visite turistiche e guide scolastiche in cui viene illustrata la sua storia.

Noi lo abbiamo utilizzato come luogo per le riprese del film e insieme alle altre ragazze siamo rimaste meravigliate da quelle gallerie ricche di storia e di cultura. Abbiamo girato il film poco prima dell'inizio del secondo lockdown nazionale e quindi

siamo dovute rimanere quattro settimane nell'agriturismo in cui dormivamo. Era un agriturismo immerso nel verde, in cui noi eravamo gli unici ospiti ed è stato bellissimo perché, nonostante la nostalgia di casa e la paura di contrarre il covid e bloccare le riprese, si è creato un clima di famiglia molto caloroso e la sera cenavamo tutti insieme raccontandoci gli aneddoti accaduti durante la giornata di riprese. I ritmi erano rigidissimi: sveglia all'alba, a volte anche prima, colazione durante la preparazione al trucco, ripasso delle battute con gli altri del cast e inizio riprese fino alla pausa pranzo della durata di un'ora. Dopodiché riprendevamo quasi ininterrottamente fino la sera alle 20, a volte anche più tardi. È stato divertente, entusiasmante, adrenalinico, ma allo stesso tempo la stanchezza si faceva sentire ogni giorno di più. Inoltre, il film horror richiede un certo carico di emozioni da portare in scena: la suspense al momento dell'incontro con il custode del bunker, la curiosità di sapere cosa si trova in quelle gallerie, il fetore del dormitorio, la stanchezza dopo aver camminato tanto, la timidezza perché i personaggi non si conoscevano molto tra di loro, il terrore e l'inquietudine quando si percepisce che sta accadendo qualcosa di strano. Il tutto recitato in inglese. Questa decisione è stata presa dal produttore, Gianni Paolucci, per poter permettere di esportare il film all'estero, dove il genere horror-splatter è sicuramente più fruito che in Italia. Molti si pongono il quesito se recitare in una lingua diversa dalla propria sia più facile o no. Personalmente devo ammettere che recitare in lingua inglese per me è stato molto più semplice, grazie alla padronanza della lingua, alla presenza di un bravissimo coach americano sul set e soprattutto perché la lingua straniera ha avuto una funzione di scudo su di me. La lingua diversa dalla mia mi faceva sentire in qualche modo "protetta" e questo mi ha permesso di entrare più facilmente nei panni del personaggio. Prima di andare sul set abbiamo seguito delle lezioni preparatorie con il nostro coach americano, Mark Thompson Ashworth, che è riuscito in poco tempo a prepararci tutte alla perfezione, consentendoci di imparare a memoria un intero copione in inglese pur essendo tutte madrelingua italiane. Ovviamente, ai provini, il regista e il produttore hanno dovuto fare una selezione anche in base al livello di conoscenza dell'inglese da parte delle attrici. La decisione di Dario, il regista e di

Gianni, il produttore, è stata molto coraggiosa perché non è facile, in un periodo di piena emergenza nazionale, chiudersi quattro settimane in un bunker e girare un film in lingua inglese con delle attrici italiane con lo scopo di esportarlo all'estero.

4.4 IL DOPPIAGGIO DALL'INGLESE ALL'ITALIANO

A seguito delle riprese, abbiamo realizzato il doppiaggio del film sia in lingua inglese, per correggere qualche frase che risultava poco naturale, sia in italiano di tutto il film. Non è semplice doppiare un film dall'inglese all'italiano, soprattutto se non si è dei doppiatori professionisti. In fase di doppiaggio mi sono resa conto di quanto sia difficile adattare le battute da una lingua ad un'altra, perché in inglese ci sono altri modi di parlare, di dire le cose, altre espressioni rispetto all'italiano. In particolare, si tratta di una minuziosa riscrittura dei dialoghi di un film nella quale si deve tenere conto non solo del sincronismo ritmico e labiale, ostacolo che, già di per sé, condiziona le soluzioni creative del traduttore, ma di un'infinita quantità di elementi. Ogni battuta deve essere restituita allo spettatore con chiarezza e immediatezza mantenendo, ovviamente, il senso originale ma anche il tipo di linguaggio del personaggio che la pronuncia, linguaggio che, a sua volta, deve essere adeguato al contesto storico, culturale, sociale, ambientale del film e alle scelte stilistiche del suo regista e del suo sceneggiatore.

Nel caso del mio film, il produttore ci ha lasciato libere di scegliere se preferivamo doppiarci da sole, mantenendo la nostra voce, o se preferivamo farci doppiare da dei doppiatori professionisti. Noi del cast abbiamo deciso di doppiarci da soli e in sala di doppiaggio ci siamo resi conto di quanto sia complesso mettere insieme tutte le regole da rispettare per creare un buon doppiaggio. L'inglese, inoltre, è molto più sintetico dell'italiano e quindi le frasi vanno tradotte mantenendo lo stesso significato senza stravolgere e modificare troppo ma rispettando il sincronismo labiale. Anche se è stata un'esperienza meravigliosa, in alcune scene c'è stata molta difficoltà e in questi casi, l'attore/ doppiatore deve necessariamente confrontarsi con il regista, il produttore e il direttore del doppiaggio per cercare di trovare le soluzioni migliori.

Infatti, in alcune scene c'è qualche errore di sincronizzazione e il doppiaggio risulta un po' incerto. Per tale motivo il film è ancora in contrattazione per essere distribuito nelle sale italiane. In fase di doppiaggio ho potuto anche comprendere in maniera più dettagliata il lavoro svolto all'università con i professori di traduzione, poiché alcune battute in italiano erano troppo lunghe rispetto alla sincronizzazione labiale in inglese. In effetti, la difficoltà del doppiaggio dall'inglese all'italiano è proprio questa: l'inglese è più rapido da pronunciare e le parole e le frasi sono quasi sempre più brevi che in italiano.

CONCLUSIONE

Nonostante non sia stata io a realizzare la traduzione della sceneggiatura del film "Antropophagus II" dall'inglese all'italiano, ho potuto comunque appurare da vicino cosa significhi effettuare una traduzione del genere e recitare in una lingua diversa dalla propria. Questo per me è stato fondamentale per addentrarmi nel vivo di ciò che voglio fare nel mio futuro.

È stato meraviglioso immergermi nella storia del mio paese facendo quello che amo di più, recitare in una lingua straniera che studio da quando sono piccola. È stata un'esperienza che ovviamente mi ha fortificato dal punto di vista personale, culturale e lavorativo. Per essere stata la mia prima volta su un set cinematografico di questa portata, mi sono sentita appagata e orgogliosa di me stessa, forse davvero per la prima volta nei miei 22 anni di vita. Ho potuto mettere in pratica le mie conoscenze di recitazione, dopo anni di studio e anche la mia conoscenza dell'inglese e in particolar modo dell'adattamento dialoghi sperimentato con i miei professori alla Gregorio VII durante questo percorso triennale.

ENGLISH SECTION

INTRODUCTION

In this thesis, I will discuss a topic close to my heart, which is the result of my personal experience of studying and working in the film industry. As the title suggests, I am going to analyze the similarities between the profession of the translator, particularly the audiovisual translator and dialogist, and the figure of the actor.

I decided to analyze this phenomenon because during my studies at Gregorio VII I had the opportunity to do translations related to films and audiovisual products, which made me notice many similarities with the figure of the actor.

In the first chapter I will talk about the figure of the translator, starting with a historical note to understand when and how translation and the consequent figure of the translator came to us. Then I will analyze the figure of the audiovisual translator and the difficulties of this profession, mentioning subtitles and dubbing.

In the second chapter I will analyze the figure of the actor, the various methods of studying acting, and the method that I have studied to bring characters to life (Ivana Chubbuck's method).

I will close this chapter with my own considerations about Italian cinema and its evolution and the figure of the actor who, in Italy, is underestimated.

The third chapter will be focused on the similarities between the figure of the translator and that of the actor and the elements they need to work correctly.

The last chapter will talk about my personal experience as an actress in a horror film, entitled "Antropophagus II". I have had the possibility to enter the heart of the two professions I am studying: acting and translation or adaptations of dialogues, because I had to dub the film from English to Italian. The particularity of this experience was the possibility of acting in English, with the help of a very good

American coach. Thanks to this experience, I really came to understand what I want to do.

CHAPTER I: THE TRANSLATOR

The translator is the person who interprets a language and translates it into another language.

His objective is to convey a message from a language to another without omitting or adding elements and trying to recreate the same effect as the original text.

For a translator, cultural knowledge is fundamental because it has a strong connection with language knowledge. For example: idioms, references, and slang, can have different meanings depending on how they are used. Translators, in fact, mediate among cultures, that include ideologies, moral systems and socio-political structures.

The translator must follow some rules, such as interpretative schemes (the rules that govern a social group), specific creative principles, distinct conceptions of how a reality is organized, by traditions, ideologies, beliefs, systems of thought etc.

This job is fundamental to transfer a message or a text. A translator cannot translate something adding personal ideas or comments and in fact someone affirms that this is a job who entails denial of one's own nature because the job is to get as close as possible to the author's intentions of the original text.

There is a famous Argentinian writer, philosopher and translator by the name of Borges who affirmed that the best translations are the ones that most betray the original.

In the past, translations were evaluated on the basis of comparison with the original, but the translator cannot reproduce all the linguistic, cultural and historical aspects present in the original text. In a translation there is always a loss, a transformation and the possibility to create something new. Translators do not

create their own works, and in a sense, it could be said that they "sacrifice" their own creativity to make others' understandable.

However, this is not completely true, as the translator's work involves a lot of imagination and creativity and can be seen as somewhere in the middle between the scientific and the artistic.

According to Borges, the best translations are not those that return the original meaning, but those that are the best written, the most likeable to read.

Today we can say that translation is evaluated not in relation to fidelity or distance from the original text, but on the basis of fidelity to the culture and language to which is addressed.

The first step is to understand the text and once it is understood it must be rethought in another language. To analyze the figure of the translator and its importance we look back at the past.

1.1 THE HISTORY OF TRANSLATION

The earliest translation in history, seems to be the very first epic poem of humanity that has come to us, later called the Epic of Gilgameš (the classical Babylonian epic).

It is a Babylonian epic the core of which dates to ancient Sumerian mythological tales that were reworked and translated from the Sumerian language and engraved in Akkadian on twelve clay bars. The bars were later found among the remains of the royal library in the palace of King Ashurbanipal. This translation from ancient Sumerian to the Akkadian language of the Assyrians is attributed to the Cassite scribe and exorcist Šîn-lēqi-unninni.

It can therefore be said that Šîn-lēqi-unninni, is the first translator in history.

The Sumerian work dates from 2500 B.C., and its translation into Akkadian (the language of the Assyrians and Babylonians) is around the 12th century B.C.

In antiquity, the need for translations is mainly linked to religious and spiritual needs, and the first truly great translation in history can be said to be that from Hebrew to Greek of the Old Testament, performed in the second century B.C.

At that time the Jews, had almost forgotten Hebrew. It was necessary to provide them with a Greek translation so that they could understand it.

The Pharaoh of Egypt, who was Greek at the time, Ptolemy II (reigned 283-246 B.C.), of the Hellenistic dynasty of the Ptolemies, summoned seventy scholars, known as the Septuagint, to Alexandria, the capital city, and gave them the task of translating the Old Testament from Hebrew into Greek, to obtain 70 versions. He enclosed the seventy scholars in seventy rooms of a villa on the island of Pharos, in front of the harbor of Alexandria, to encourage their concentration. Legend says that in only 72 days they finished the work and that, miraculously, the 70 translations were all identical.

Another great translator of antiquity was Terence, who adapted many Greek comedies into Latin in the second century B.C.

With Cicero we have the first bilingual generation with the “Ciles”, those who had had the Greeks as preceptors. Cicero, as we all know, was one of the greatest orators in history and has also created a book on translation theory.

Later, in the fourth century A.D., St. Jerome (347-420 A.D.), later proclaimed by the Church as the patron saint of translators, translated the Bible into Latin, producing the so-called Vulgate, or the Bible officially accepted by the Roman Catholic Church.

We can identify at least four types of translation:

1. Literary/editorial translation.
2. Technical/scientific translation.
3. Legal/judicial translation.
4. Dialogue adaptation and localization.

All translations are composed of sectoral languages, and they are used by experts who share the same skills, and their function is to make communication effective.

1.2 AUDIOVISUAL TRANSLATION

The origins of audiovisual translation date back to the 1930s. The birth of sound cinema required the translation of films. The first sound film in the history of cinema was "The jazz singer" in 1927 and there was no need to translate it but were some captions inserted. The film was shown in the original language and was intercut with captions that translated entire passages of dialogue. The result was not successful because the rhythm of the film was continually interrupted. In addition to this, the first sound films were spoken densely and called "talkies."

It was during this period that the study of audiovisual translation was examined in depth, giving rise to multiple types of translation and a glossary related to the field.

Over the years the subject has become more and more complex. The modalities of audiovisual translation are numerous, such as the applications in different fields.

1.3 THE AUDIOVISUAL TRANSLATOR

Now I am going to analyze specifically the figure of the audiovisual translator and its tasks.

It is not easy to write a story for the screen, because, firstly, the language of cinema has a specific code, and the screenwriter must narrate in images if the text is to be expressive and effective.

The translator, consequently, must do the same thing. The translation of a screenplay, for film or television, an adaptation or presentation, transcription or subtitling of a film, TV series, documentary or TV show is a tailor-made job, it is like sewing a beautiful dress, where the translator must have full command of linguistic nuances, and if necessary, know how to analyze better a language. In a scene of any audiovisual product, every word, every sentence, every line of a character has a certain importance. Cinema and audiovisual products, in general, have become the most important tools of expression thanks to their stories narrated through images, which act as vehicles of values, habits and needs.

When translating, the translator must immerse himself in the story to perfectly understand the language of the film. Therefore, it is necessary to analyze the character and the words used, understand the communicative strategy and register chosen by the character, and later, choose parallel registers to use in creating the metatext, that is the translated text.

In choosing which words to use, the translator must consider that a character in a film has a much stronger connotation compared with a character in a book, because it has a face, a voice, a specific attitude and specific expressions. Therefore, in the receiving language, the translator must choose among the various semantic and lexical possibilities using the same criterion used in the original text. Moreover, there are a lot of films and TV series that talk about true stories and use specific linguistic registers and the translator must be able to codify the language within the film and between the characters and make it understandable to everyone.

Finally, the translator must understand the subtext behind the words spoken by the characters and recreate a line that can express the same content and subtext. The subtext is the character's thought.

1.3.1 THE DIFFICULTIES OF THE AUDIOVISUAL TRANSLATOR

The viewer's need is to immediately understand the film or the audiovisual product they have chosen to watch, regardless of their interest in foreign languages.

For this reason, the need to find methods for translating audiovisual media, so that it can be accessed by a wider audience, has increased.

Each movie, in fact, has several obstacles such as: speed of speech, dialect variants and overlapping lines, all of which make it necessary for most of the spectators to translate the original soundtrack.

It is very important to analyze the context: the environment, the situation, the interlocutors etc.

Depending on these characteristics there will be a precise register or more than one, and there are, clearly, various registers that can be used.

For example:

- Refined (very formal)
- Standard
- Neostandard (register of rare use, related to a refined vocabulary)
- Colloquial
- Working-class (popular)
- Informal (language spoken in homes)
- Dialect/ Slang

There are many variables that determine the change in linguistic traits, and more often, the register varies depending on the interlocutor. It is clear that if we are dealing with a young person with a low level of education, the language will change rather than if we are dealing with a highly educated adult who has a certain type of social and professional role. The register will also be different if we have to give directions to a stranger, for example. We will still use a different kind of register in front of an infant.

1.4 SUBTITLING

A particular type of translation is subtitling, which involves articulated textual reworking techniques and a complex and dynamic language transfer process. The transition from the source language to the receiving language must be done in consonance with the simultaneity of the images and sounds pertaining to them. The translator, in this case, must respect the rules about how to write a subtitle correctly, also according to the European regulations about it. For example, on-screen exposure time should be between a minimum of one and a half seconds for shorter subtitles and a maximum of six to seven seconds for longer ones. This has to be done also respecting the time duration of the scenes, the speed of the dialogues and their intensity.

Indeed, the time limits are related to synchronization with the images, but also to the speed at which the viewer can read. In addition, to be understood correctly, the subtitle must be readable.

The realization is a complicated process governed by specific strategies, involving three complementary, simultaneous, and equally important operations.

These operations are:

- The reduction, which is the change from long units in the original to shorter units in the translation.
- The transition from oral to written code.
- Translation, which is the transition from the source language to the receiving language.

The general strategy most used today is a natural, fluid translation that makes the text usable with ease for the reader. Another difficulty is that imposed by lip synchronization.

The translator, when dealing with the dialogue adaptation of an audiovisual product, must also consider matching the written with the spoken.

Synchronization requires great creative skill from the dialogist, who must be able to find translations that maintain the original function and intention of the text.

1.5 DUBBING

Dubbing is a very important activity that concerns the audiovisual translation. A lot of films and TV series would not have been so successful if they had not received a good translation for dubbing and text adaptation. Translation for dubbing must go through a process of dialogue adaptation, where sometimes the initial audiovisual translation is distorted, and where the expert will work on lip synchronization and expression of the actors. An example is the close-up of Mia Wallace in Pulp Fiction, as she talks to Vincent Vega in her house: in these cases, the adaptor chooses the words from the lips most similar to the original. Someone will

surely ask what the difference between audiovisual translation and dubbing-specific translation is. The former is concerned with translating the contents of the script as accurately as possible. Dubbing adaptation, on the other hand, is a rewriting of the original dialogue that has already been translated to make it understandable and fluent.

1.6 THE DIFFERENCES BETWEEN THE TRANSLATOR AND THE INTERPRETER

Before talking about the figure of the actor, it is good to distinguish the translator from the interpreter. Someone thinks that it is the same thing, that one who is a translator can also be an interpreter. In part, we could say that this is true, because if you have a perfect command of the foreign language, it will certainly be easier to perform both occupations. However, the translator is in charge of interpreting a message or text into another language within a certain time frame, with deadlines to meet. The text can be in any field: legal, economic, tourism, financial, etc. The interpreter, on the other hand, is in charge of orally translating someone's speech when there are other people in the same place and at the same time, or even just one person, who does not understand the language spoken by the interlocutor. There are different ways of interpreting:

1. Dialogical interpretation
2. Consecutive interpreting
3. Simultaneous interpretation

In dialogic interpreting, the interpreter waits until the speaker finishes speaking and, relying only on his or her memory, translates the speech in a shorter time. In this case, the interpreter can only write down dates and numbers on a piece of paper, as they must be translated correctly and cannot be left out.

In consecutive interpreting, the speaker speaks, the interpreter listens, takes notes and renders the speech in the target language. The characteristic feature of this type of interpreting is the taking of notes, which is carried out using symbols that the interpreter has to prepare before arriving at the workplace since, generally, the subject matter to be discussed is communicated beforehand.

Finally, simultaneous interpreting is the oral translation of a speech as it takes place. The interpreter located in a soundproof cabin hears the speech through headphones and translates it in real time. The latter type of interpretation is widely used in conferences.

CHAPTER II: THE ACTOR

It is very complex to define the meaning of the word “acting” and the work of the actor.

The actor is an athlete of life in all its forms. Being an actor means to live and to do that, to be an actor is to live, and to do that the actor must know himself and the things around him. A good actor is one who can make us believe that he is feeling everything, every emotion that his character is feeling. Not only emotions about the physical expressions but also his soul.

An actor must be believable!

An actor must surprise us, otherwise his acting becomes boring and repetitive. In addition, another very important characteristic for an actor is his or her vulnerability. Great actors share a part of their souls that many people tend to mask. They are always naked, and we talk about emotional nakedness. When an actor gets emotionally naked, it is always surprising. About this, we can mention Meryl Streep in the film “Sophie’s choice”, in which she is a survivor of the horrific Nazi concentration camps. There are some scenes of the film where she is emotionally naked and for an actor this is not easy because actors use their real emotions. This is fundamental to attract the public. Finally, a great actor must listen. People love watching actors while they are not speaking in the scene but while they are listening to the other characters. In general, we can say that there are objective criteria to distinguish a good actor from a bad actor, but it is always a matter of personal preference.

The actor’s job requires:

- Discipline
- Determination

- Humility
- Generosity
- Respect
- Concentration

The basis of an actor's work is training. As in all sports and disciplines, training is necessary, and I am not talking about physical training only. An actor must train his breathing, which is associated with our emotions. Correct breathing helps us to live better. Secondly, it is very important to relax the muscles because this allows our emotions to come out naturally. If we are not relaxed, our energy is blocked. The voice is fundamental for an actor. Talking, singing, or making sounds is considered normal, but we must think that we are much more attracted by a soft and pleasant voice than by a monotonous and unpleasant one. Another important characteristic for an actor is the body. More precisely, the ability to give the closest form to express our feelings. An actor must correctly analyze the space in which the scene is developed, where the body has to be controlled together with the emotions and where the actor can relate to the other characters that are with him.

In conclusion, it is fundamental to train all five senses to bring the character to life, in fact, every sensation is led by the senses: sight, hearing, taste, smell and touch.

2.1 THE METHODS

There are many methods and techniques for studying and learning the art of acting. We can mention Stanislavski's method, perhaps the best known, which is based on the psychological deepening of the character. We also have the Strasberg method, which is similar to the Stanislavski method but focuses on sensory memory and revolves around them. For example, I explored this method with a drama teacher through the exploration of an orange with eyes closed. The exercise was to explore the orange and let the five senses carry us through. Each part of the orange gave me different emotions. Through this exercise, I realized that each of us is sensitive to a different sense. For example, I am sensitive to smell. Every smell gives me an

emotion. However, there are the methods of Stella Adler, Meisner, Cechov, Ivana Chubbuck and many others.

2.2 IVANA CHUBBUCK'S METHOD

Ivana Chubbuck is known as one of the most important drama teachers of our century. His technique is divided into twelve steps to be a good actor and improve performance. This technique leads to using one's physical and emotional traumas as an incentive to inspire and guide one's triumphs, not to feel sorry for oneself. It is much more interesting to see someone who is trying to win against all problems than someone who is content to suffer the pains of life.

In a script we also have two goals:

1. The overall goal (what the character wants more than anything else in life)
2. The scene goal (what the character wants in a specific scene)

The other ten objectives are:

- Define the obstacles.
- Substitution (identifying the other actor on stage with a person from the actor's real life).
- Finding the inner objects (the images that originates a strong emotion).
- Identify the actions to do on stage.
- Analyze the context.
- Isolate yourself from the public or the camera to concentrate.
- Pay attention to the other actor's actions on stage or in the scene.

- Do a private monologue that nobody knows and can read, to search the best emotions that the scene requires.
- Analyze the previous circumstances (the character's history).
- Don't be too rational.

2.3 THE ITALIAN CINEMA

Italian cinema has been active since the Lumiere brothers, more precisely since 1895, when the cinematograph, a machine that functions as a camera and a projector, was invented. In 2016, a law was passed to qualify cinema and audiovisual media as fundamental means of artistic expression, cultural education and social communication, as well as promotion of the image of Italy also for tourism purposes.

Film Commissions are important to attract film productions, and audiovisual productions in general, to a specific territory to favor the development of local realities and to create a real virtuous circle. A Film Commission with a good local audiovisual industry also encourages more producers, even non-local ones, to choose a specific location considered reliable. Consequently, economic and cultural benefits are generated.

Today Italian cinema is losing its history because the actors go abroad because in Italy it is difficult to affirm oneself in this sector. In addition, there is the presence of platforms such as Netflix which, from 2013, began to produce audiovisual products in front of about 180 million subscribers in the world. This phenomenon has slowed down attendance at cinemas. The coronavirus pandemic has made the situation worse.

Now the Ministry of Culture is thinking of interesting strategies to encourage the public to return to the cinema.

CHAPTER III: SIMILARITIES BETWEEN ACTOR AND TRANSLATOR

The first point in common between the figure of the actor and that of the interpreter is the transfer of a message, the explanation of something that someone else wants to say. As far as the translator is concerned, this characteristic is fundamental when it comes to translating a message from one language to another. The actor, on the other hand, is fundamental in conveying a message through the audiovisual product in which he or she transmits to the public.

Therefore, audiovisual products are made to send messages with a moral intention to the public. Another analogy is observation, because to do both professions, it is very important to observe to be able to reproduce what the actor sees in the real life. We must remember that the stories told in audiovisual products are inspired by real events. The traits of a character that the actor interprets are always the result of the story of a person who really has existed or still exists.

Both actors and translators have to be flexible, that is, they must immerse themselves completely into the character, whatever it may be, without judging what is happening in the scene and to let themselves be carried away by the story without restraint. Versatility is a very complex characteristic to understand for an actor as well as for an audiovisual translator because each character is different and has specific characteristics to respect and interpret. In sum, they must be flexible in terms of language and must play in his/ her dialect when necessary. It is also fundamental to analyze the text to understand all the points written by the author. Nothing should be left to chance, because what may seem like a simple sentence written to enrich the dialogue could be the main sentence of a film.

CHAPTER IV: MY PERSONAL EXPERIENCE AS ACTRESS AND TRANSLATOR

4.1 “ANTROPOPHAGUS II”

In 2020, I participated in an audition for the horror film entitled “Antropophagus II” and I was chosen to interpret a character called Cinzia.

Antropophagus II is directed by Dario Germani and produced by Gianni Paolucci with his production company “Halley Pictures”. Some university students let themselves be convinced by their teacher to live an adventure inside an anti-atomic bunker, in order to acquire useful information for their theses. The temperaments and diversities resulting from the girls' heterogeneous social backgrounds sound like an adventurous, interesting, but also complicated weekend. A sinister guardian leads them to the heart of the bunker, considered one of the safest places in the world, from which they will not be able to get out for twenty-four hours. Amid amazement and restlessness, women camp in a fetid improvised dormitory. But during the night two of them disappear. Nora, the teacher, coordinates the research, which will soon suck the group into a deadly vortex concocted by the madness of a ferocious anthropophagus who, with unprecedented violence, disfigures them one by one and devours them.

“Antropophagus II” is so called because antropophagus means someone who eats human meat and the “II” symbolizes that there is an earlier film made. I’m talking about “Antropophagus”, the film directed by Joe D’Amato in 1980. It tells the story of a group of friends who land on an idyllic Greek island and find themselves in a deserted and abandoned village where the boys have to confront a horrible monster.

Cinzia, the character I played, is a twenty-one-year-old girl who is writing her thesis. She is passionate about history and loves reading and writing. The characteristic of this character is the use of cannabis, because thanks to this substance Cinzia travels in her imaginary world. It is not easy to recreate the effects of substance use, especially if the actor has never used it.

To physically feel the dizziness of cannabis use, I would have to think that there is just a cloud of sugar in my head and that my brain would disappear in it.

The first thing to do is to think about why someone uses a particular substance. This will help to understand the actual sensations that occur when the character is under the influence of that substance and the psychological reason why it is necessary for their emotional survival. Each substance, in fact, is a different “remedy” for the suffering of the soul. It was quite difficult to recreate the physical pain. I always used Chubbuck’s technique to do this. The key is to start from an emotional pain; unless an actor can recreate the sensation of a strong physical pain that he/she has had, it is not necessarily enough. By starting from a strong emotional pain, an actor can bring out the physical pain.

4.2 ON THE SCENE

The filming of the movie started on 18 October 2020 in Sant’Oreste, near Rome. It was made in the bunker Soratte, a real antinuclear bunker. The experience on the set has been even more interesting because it has been a cultural immersion in the history of my country. Moreover, the horror film requires a certain number of emotions: suspense when meeting the guardian, curiosity to know what was in those tunnels, tiredness after walking a lot, shyness because the characters do not know each other very well, terror and worry because they felt that something strange was happening. Besides, the entire film was played in English. This decision was taken by the producer, Gianni Paolucci, to allow the film to be exported to foreign countries, where the horror genre is certainly more popular than in Italy. Many people think that is more difficult to perform in a foreign language. Personally, I have to admit that acting in English has been easier for me, thanks to my knowledge of the language, to

the presence of a very good American coach on the set and above all because the foreign language worked like a shield for me. The foreign language made me feel a little more comfortable and “protected” and this led me better into the role.

Before starting filming, we had preparatory lessons with our coach Mark Thompson Ashworth, who managed in a short time to prepare us perfectly, allowing us to memorize an entire script in English even though we were all Italian.

4.3 ENGLISH TO ITALIAN DUBBING

At the end of filming, we dubbed the film from English into Italian, and I realized how difficult it is to adapt lines from one language to another, because in English there are other ways of speaking, other expressions than in Italian. In particular, it entails a meticulous rewriting of the dialogues of a film in which you have to consider not only the rhythmic and lip-synchronism, but an infinity of elements. Each sentence must be rendered to the public with clarity and immediacy, while obviously maintaining the original meaning, but also the type of language of the character speaking it, which must be adapted to the historical, cultural, social and environmental context of the film and to the stylistic choices of the screenwriter and the director. In this case, the producer made us choose if we preferred dubbing ourselves, keeping our own voices, or if we preferred to be dubbed by professional dubbers. We decided to dub ourselves and, in the dubbing room, we realized how complex it is to put together all the rules to create a good dubbing. English is also much more synthetic than Italian, so you have to translate the sentences keeping the same meaning without distorting and changing too much but respecting the lip-synch. Although it was a wonderful experience, some scenes proved to be very difficult and in these cases the actor/dubber must necessarily discuss with the director, the producer and the dubbing director to try to find the best solutions.

Indeed, in some scenes, there are some synchronization errors, and the dubbing is a bit uncertain. For this reason, the film is still being negotiated for

distribution in Italian cinemas. During the dubbing, I was also able to understand better the work done at the university with my translation teachers, as some lines in Italian were too long compared to the lip-synch in English. The difficulty of dubbing something from English into Italian is because in English the way sentences are pronounced is faster than in Italian.

CONCLUSION

Although I was not the translator of the film “Antropophagus II” from English to Italian, I was still able to experience at first-hand what it means to make this kind of translation and to play a role in a foreign language. This was crucial for me to understand what I want to do in my future.

It was wonderful to immerse me in the history of my country by doing what I love most, acting in a foreign language that I have been studying since I was a child. When I was ten years old, I saw an American TV series with Italian actors and I said to my parents “I want to do this in my future. It is my dream.” For this reason, it was an experience that fortified me personally, culturally, and professionally. For being my first time on a set like that, I felt proud of myself, perhaps really for the first time in my 22 years. I was able to put into practice my knowledge of acting, after years of study, and my knowledge of English and especially of dialogue adaptation experienced with my professors at Gregory VII during this three-year course.

SECTION FRANÇAISE

INTRODUCTION

Dans ce mémoire, je vais parler d'un sujet qui me plait beaucoup, qui fait partie de moi grâce à mon expérience personnelle d'étude et de travail dans le secteur du cinéma. Comme on peut comprendre à partir du titre, je ferai une analyse entre la figure du traducteur et celle de l'acteur.

J'ai noté, en faisant des traductions relatives au cinéma et aux produits audiovisuels à la Gregorio VII, qu'il y a beaucoup de ressemblances entre les deux figures. Les leçons d'interprétariat m'ont fait comprendre ce que je voudrais vraiment faire.

Dans le premier chapitre je parlerai du traducteur, commençant par l'histoire pour mieux comprendre quand et de quelle manière la figure du traducteur est née.

Pour continuer, j'analyserai la figure de l'acteur, les différentes méthodes d'étude du métier d'acteur et la méthode que j'ai personnellement étudiée et dont je tiens compte pour donner vie aux personnages (la méthode d'Ivana Chubbuck). Je terminerai ce chapitre avec mes propres considérations à propos de l'évolution du cinéma italien et de la figure de l'acteur qui, en Italie, est sous-évaluée.

Le troisième chapitre sera dédié aux analogies entre le métier du traducteur et celui de l'acteur et les éléments dont ils ont tous les deux besoins.

Pour clore, le dernier chapitre sera dédié à mon expérience personnelle en tant qu'actrice d'un film d'horreur, intitulé « Antropophagus II ». J'ai eu l'honneur de pouvoir entrer au cœur des deux professions que j'étudie, l'actrice et la dialoguiste au moment de doubler le film de l'anglais vers l'italien. La particularité de cette expérience a été la possibilité de jouer en anglais, avec l'aide d'un très bon coach américain. Grâce à cette expérience, j'ai vraiment compris la voie que je veux suivre.

CHAPITRE I : LE TRADUCTEUR

Le traducteur est la personne qui interprète une langue et la traduit dans une autre langue.

Son objectif est celui de retourner un message d'une langue à l'autre sans omettre ou ajouter des éléments et en essayant de recréer le même effet que le texte original.

Pour le traducteur, la chose la plus importante c'est la culture. Cette dernière a un lien étroit avec la connaissance de la langue. Par exemple, les expressions idiomatiques, l'argot, peuvent avoir des significations différentes selon la façon dont ils sont utilisés. Les traducteurs sont en fait des médiateurs entre les cultures, qui comprennent des idéologies, des systèmes moraux et des structures sociopolitiques. Le traducteur doit suivre des règles, comme : des schémas d'interprétation (les règles qui régissent un groupe social), des principes créatifs spécifiques, des conceptions distinctes de l'organisation d'une réalité, par des traditions, des idéologies, des croyances, des systèmes de pensée, etc.

Ce travail est fondamental pour envoyer un message ou un texte. Le traducteur ne peut pas traduire un texte en ajoutant ses idées personnelles ou des commentaires et pourtant quelqu'un affirme que le traducteur nie sa propre nature car il doit se rapprocher le plus possible des intentions de l'auteur du texte original.

Il y a un célèbre écrivain, philosophe et traducteur argentin qui s'appelle Borges, qui a affirmé que les meilleures traductions sont celles qui trahissent le plus l'original.

Dans le passé les traductions étaient évaluées selon la comparaison avec l'original, mais le traducteur ne peut pas reproduire tous les aspects historiques, culturels et linguistiques présents dans le texte original. Dans une traduction il y a toujours une perte, une transformation et la possibilité de créer quelque chose de nouveau. Quelqu'un peut penser qu'un traducteur sacrifie sa propre nature et sa propre originalité, mais en réalité il utilise beaucoup d'imagination et de créativité pour traduire un texte. En effet, Borges a affirmé que les meilleures traductions sont

celles qui sont les plus agréables à lire. Aujourd'hui nous pouvons déclarer que les traductions ne sont pas évaluées à partir de la fidélité ou de la distance avec le texte original, mais selon la fidélité à la culture et à la langue d'arrivée. Le premier pas à faire est de comprendre parfaitement le texte que nous devons traduire et ensuite nous devons le penser dans une autre langue. Pour mieux connaître la figure du traducteur nous devons faire un voyage dans le passé.

1.1 L'HISTOIRE DE LA TRADUCTION

La première traduction de l'histoire semble être « L'Épopée de Gilgamesh », l'épopée classique babylonienne. Il s'agit d'un texte dont le cœur remonte à d'anciens récits mythologiques sumériens qui ont été retraduits et transcrits de la langue sumérienne et imprimés en akkadien sur douze tablettes d'argile. Ces tablettes ont ensuite été retrouvées parmi les vestiges de la bibliothèque royale du palais du Roi Assurbanipal. Cette traduction est attribuée au scribe et exorciste cassite Sîn-lēqi-unninni. Donc, on peut dire qu'il est le premier traducteur de l'histoire. L'œuvre sumérienne date de 2500 avant J.C. et sa traduction en akkadien se place autour du 12ème siècle avant J.C.

Dans l'antiquité, le besoin de traduction était lié principalement à des besoins religieux et spirituels. En effet, on peut affirmer que la première véritable grande traduction de l'histoire qui encore aujourd'hui nous avons, est celle de l'hébreu au grec de l'Ancien Testament, réalisée au deuxième siècle avant J.C.

Le pharaon d'Égypte, Ptolémée II, convoqua 70 hommes de science à Alexandrie, la capitale, et leur assigna de traduire l'Ancien Testament de l'hébreu au grec, afin d'obtenir 70 versions.

Il enferma les 70 hommes dans 70 chambres d'une ville sur l'île de Pharos pour favoriser leur concentration. La légende veut qu'en 72 jours ils aient terminé les traductions et elles étaient toutes identiques.³

Avec Cicéron, nous avons la première génération bilingue avec les « Ciles », ceux qui avaient eu les Grecs comme précepteurs. Cicéron, comme nous le savons

³ <https://www.lionspeech.com/2020/06/16/storia-della-traduzione-eta-antica/>

tous, était l'un des plus grands orateurs de l'histoire et il a écrit un livre sur la théorie de la traduction.

Plus tard, au quatrième siècle après J.C., Saint Jérôme (347-420 après J.C.) proclamé comme le saint patron des traducteurs, traduit la Bible en latin, donnant vie à la Vulgate, ou la Bible officiellement acceptée par l'Église catholique romaine.

Aujourd'hui nous pouvons identifier au moins quatre types de traductions :

1. Traduction littéraire/éditoriale.
2. Traduction technique/scientifique.
3. Traduction juridique/judiciaire.
4. Adaptation et localisation de dialogues.

Toutes les traductions sont composées de termes sectoriels et sont utilisées par des experts qui partagent les mêmes compétences. Leur fonction est de rendre la communication efficace.

1.2 LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE

Les origines de la traduction audiovisuelle remontent aux années 1930. La naissance du cinéma sonore a nécessité la traduction des films. Le premier film sonore de l'histoire du cinéma était « The jazz singer » en 1927 et on insérait des sous-titres. Dans un premier temps, on a remédié à la nécessité d'une traduction et on a inséré des sous-titres, donc le film a été projeté dans la langue originale et a été interrompu par des sous-titres qui traduisaient des passages entiers de dialogues. Le résultat n'a pas été satisfaisant car le rythme du film était continuellement interrompu. C'est à cette époque que l'étude de la traduction audiovisuelle a été approfondie, donnant lieu à plusieurs types de traductions. Au cours des années, le sujet est devenu de plus en plus complexe. Les modalités de la traduction audiovisuelle sont nombreuses, comme les applications dans différents domaines.

1.3 LE TRADUCTEUR AUDIOVISUEL

Je vais maintenant analyser spécifiquement la figure du traducteur audiovisuel et ses tâches.

Il n'est pas facile d'écrire une histoire pour l'écran, car, tout d'abord, le langage du cinéma a un code spécifique, et le scénariste doit raconter l'histoire en utilisant des images pour la rendre efficace. Dans une scène de tout produit audiovisuel, chaque mot, chaque phrase, chaque ligne d'un personnage a une certaine importance. Le cinéma et les produits audiovisuels, en général, sont devenus les outils d'expression les plus importants grâce à leurs histoires racontées par des images, qui agissent comme des véhicules de valeurs, d'habitudes et de besoins.

Lors de la traduction, le traducteur doit s'immerger dans l'histoire pour comprendre parfaitement le langage du film. Il doit donc analyser les personnages et les mots utilisés, comprendre la stratégie de communication et le registre choisi par le personnage, et ensuite, il doit choisir des registres parallèles pour créer le métatexte, c'est-à-dire le texte traduit.

Quand le traducteur choisit les mots à utiliser, il doit tenir compte du fait que le personnage d'un film a une connotation beaucoup plus forte qu'un personnage de livre, car il a un visage, une voix, une attitude et des expressions spécifiques. Par conséquent, dans la langue de destination, il doit choisir parmi les différentes possibilités sémantiques et lexicales en utilisant le même critère que celui utilisé dans le texte original. De plus, il existe de nombreux films et séries télévisées qui parlent d'histoires vraies et utilisent des registres linguistiques spécifiques. Le traducteur doit codifier le langage à l'intérieur du film et entre les personnages et le rendre compréhensible à tous. Enfin, il doit comprendre le sous-texte derrière les mots prononcés par les personnages et recréer une phrase qui puisse exprimer le même contenu et le même sous-texte. Le sous-texte est la pensée du personnage.

1.4 LES DIFFICULTÉES DU TRADUCTEUR AUDIOVISUEL

Le besoin du spectateur est de comprendre immédiatement le film ou le produit audiovisuel qu'il a choisi de regarder, quel que soit son intérêt pour les langues étrangères.

C'est pourquoi la nécessité de trouver des méthodes de traduction de l'audiovisuel, afin qu'il soit accessible à un public plus large, s'est accrue. Chaque film, en effet, présente plusieurs difficultés : vitesse d'élocution, variantes dialectales et répétitions autant d'éléments qui obligent la plupart des spectateurs à traduire la bande sonore originale. Il est très important d'analyser le contexte : l'environnement, la situation, les interlocuteurs, etc.

En fonction de ces caractéristiques, il y aura un registre précis ou plus d'un, et il y a, évidemment, plusieurs registres qui peuvent être utilisés. Par exemple :

- Registre courtois
- Registre normal
- Registre néo-normal (plus rare, utilisé dans des contextes formels)
- Langage courant (informel mais tout le monde l'utilise)
- Registre populaire (utilisé par les personnes moins instruites)
- Registre familial (utilisé dans les foyers)
- Dialecte (très utilisé dans les dernières années pour raconter des histoires qui dénoncent les petites réalités, les petites villes et pour traiter de questions sociales telles que la drogue, l'intimidation, l'abus d'alcool etc.)

De nombreuses variables déterminent le changement de traits linguistiques, et fréquemment, le registre change en fonction de l'interlocuteur. Si nous avons une conversation avec un jeune ayant un faible niveau d'instruction, le langage changera plutôt que si nous avons une conversation avec un adulte très instruit qui a un certain type de rôle social et professionnel. Le registre sera également différent si nous devons donner des indications à un étranger dans la rue, par exemple. Nous utiliserons encore un autre type de registre devant un enfant.

1.5 LES SOUS-TITRES

Un type particulier de traduction est le sous-titrage, qui implique des techniques difficiles et précises à respecter.

Dans ce cas, le passage de la langue de départ à la langue de destination doit se faire en accord avec la simultanéité des images et des sons du produit audiovisuel. Il existe d'autres mécanismes graphiques que le traducteur peut utiliser pour aider le spectateur à lire, comme le type et la dimension de la police employée et les fonctions spécifiques, par exemple les majuscules indiquent qu'il y a des phrases prononcées à haute voix. Il y a trois opérations complémentaires et simultanées pour écrire les sous-titres :

- La réduction, c'est-à-dire le passage d'unités longues dans l'original à des unités plus courtes dans la traduction.
- La transformation diamésique, c'est-à-dire le passage du code oral au code écrit.
- La traduction, c'est-à-dire le passage de la langue source à la langue de destination.

Avant le XXe siècle, il existait deux stratégies de base : la traduction littérale ou la traduction libre (sens par sens). Aujourd'hui le type de traduction le plus utilisé est naturelle et dynamique, qui rend le texte facile à comprendre pour le lecteur.

Une autre difficulté est celle de la synchronisation labiale. La compréhension de ce processus est indispensable pour l'élaboration d'un produit de montage cinématographique efficace. Par conséquent, le traducteur, lorsqu'il s'occupe de l'adaptation des dialogues d'un produit audiovisuel, doit tenir compte de la correspondance entre l'écrit et l'oral, ce qui génère la synchronisation labiale ; évidemment avec la collaboration d'un doubleur expert.

1.6 LE DOUBLAGE

Le doublage est un autre facteur très important concernant la traduction audiovisuelle, car certains produits n'auraient pas connu un tel succès s'ils n'avaient pas bénéficié d'un bon doublage et d'une correcte adaptation du texte.

La traduction pour le doublage doit passer par un processus d'adaptation des dialogues, où parfois la traduction audiovisuelle initiale est déformée et où le professionnel travaillera sur la synchronisation labiale et sur l'expression des acteurs. Un exemple de cela est le gros plan de Mia Wallace dans Pulp Fiction, alors qu'elle parle à Vincent Vega dans sa maison : dans ces cas, l'adaptateur choisit les mots les plus proches de l'original. Certains se demanderont sûrement quelle est la différence entre la traduction audiovisuelle et la traduction spécifique pour le doublage. La première consiste à traduire le plus fidèlement possible le contenu de l'écriture. L'adaptation, en revanche, consiste à réécrire les dialogues originaux déjà traduits pour les rendre compréhensibles et fluides.

1.7 LA DIFFÉRENCE ENTRE TRADUCTEUR ET INTERPRÈTE

Avant de parler de la figure de l'acteur, il est nécessaire de distinguer la figure du traducteur et celle de l'interprète. Quelqu'un pense que le traducteur et l'interprète sont la même chose et qu'ils sont interchangeables. Toutefois, on doit expliquer les différences.

Le traducteur s'occupe de traduire, en mots, un message ou un texte avec des temps à respecter. Le texte peut être : juridique, financier, touristique, économique etc. donc il doit traduire tout type de texte.

L'interprète, en revanche, s'occupe de traduire oralement le discours d'un orateur parce qu'il y a quelqu'un qui ne parle pas la langue de l'orateur.

CHAPITRE II : L'ACTEUR

Le métier d'acteur est un art compliqué et difficile à définir. Nous aimerions tous être des acteurs, mais peu de gens savent qu'il faut de la préparation, de la

culture et de la connaissance de soi pour pouvoir interpréter des personnages dans cet art incroyable. L'acteur est un athlète de la vie sous toutes ses formes. Un acteur doit être crédible et doit nous surprendre, sinon son jeu devient ennuyeux et répétitif. En outre, une autre caractéristique très importante pour un acteur est sa vulnérabilité. Les grands acteurs partagent une partie d'eux-mêmes. Ils sont toujours dénudés et nous parlons de nudité émotionnelle. Quand un acteur se met émotionnellement à nu, c'est toujours surprenant.

Un grand acteur doit savoir écouter. Il est fascinant d'observer les acteurs alors qu'ils ne parlent pas dans la scène. Il est beaucoup plus fascinant de les voir pendant qu'ils écoutent ceux qui agissent avec eux. En général, il y a des critères objectifs pour affirmer si un acteur est capable ou non, mais la question est toujours très subjective. Le travail de l'acteur exige :

- Discipline
- Persévérance
- Humilité
- Générosité
- Respect
- Attention
- Concentration

À la base du travail de l'acteur il y a l'entraînement. Comme dans tous les sports et les disciplines, l'entraînement est nécessaire et je ne parle pas d'entraînement physique seulement. Un acteur doit entraîner sa respiration, associée aux émotions et à la condition physique du corps. La respiration doit être redécouverte, analysée et rééduquée ; une respiration correcte nous aide à vivre mieux.

En second lieu, il est très important de relaxer les muscles, parce que cela permet à nos émotions de sortir naturellement. Si nous ne sommes pas relaxés, notre énergie est bloquée. La voix est fondamentale pour un acteur. Parler, chanter ou émettre des sons est considéré normal, mais nous devons penser que nous sommes

bien plus attirés par une voix douce et agréable que par une voix monotone et désagréable. Un autre élément très important pour un acteur est son corps. Un acteur doit analyser correctement l'espace dans lequel il se trouve où il peut maîtriser son corps, ses émotions et où il peut se lier avec les autres personnages qui sont avec lui.

Un acteur doit entraîner ses cinq sens, ils sont indispensables pour donner vie au personnage. Chaque moment de notre vie, chaque sensation est menée par les sens : la vue, le goût, l'odorat, le toucher et l'ouïe. Si un acteur est capable de les reconnaître, il peut les transmettre au personnage. Pour terminer, il est très important l'étude du texte, pour donner forme aux mots.

2.1 LES MÉTHODES

Il y a beaucoup de méthodes et techniques pour étudier et apprendre le métier de l'acteur. Nous pouvons citer la méthode de Stanislavski, peut-être la plus connue, qui se base sur l'approfondissement psychologique du personnage. Nous avons aussi la méthode de Strasberg, qui est similaire à la méthode de Stanislavski mais Strasberg se base sur la mémoire sensorielle et tout tourne autour d'elle. Par exemple, j'ai exploré cette méthode avec un professeur d'art dramatique à travers l'exploration d'une orange avec les yeux fermés. L'exercice était d'explorer l'orange et de nous laisser transporter par les cinq sens. Chaque partie de l'orange me donnait des émotions différentes. Grâce à cet exercice, j'ai compris que chacun de nous est sensible à un sens différent. Moi, par exemple, je suis sensible à l'odorat. Chaque odeur me transmet une émotion. Cela étant, il y a la méthode de Stella Adler, de Meisner, de Cechov, de Ivana Chubbuck et beaucoup d'autres.

2.2 LA MÉTHODE D'IVANA CHUBBUCK

La méthode que j'utilise la plus est celle de Ivana Chubbuck. Elle est connue comme l'un des plus importants professeurs d'art dramatique de notre siècle. Elle est le coach d'acteurs tels que Charlize Theron, Brad Pitt, Eva Mendes, James Franco, Jim Carrey, Sylvester Stallone et bien d'autres.

Elle est la fondatrice du « Ivana Chubbuck Studio » à Los Angeles, qui est aujourd'hui également un centre de formation pour de nombreux scénaristes et réalisateurs. Cette technique se divise en douze étapes à suivre pour être un bon acteur et améliorer les compétences. De nombreux acteurs sont capables d'avoir accès à leurs émotions profondes et douloureuses et de les utiliser, mais avec de médiocres résultats. Éprouver des émotions profondes ne nous rend pas nécessairement profonds, et calmer sa propre douleur et sa propre souffrance provoque parfois l'effet inverse, en provoquant un sentiment de pitié de soi, qui fait inévitablement ressortir sa propre faiblesse et l'acteur devient immédiatement une victime. Le public n'aime pas le personnage de la victime, mais celui qui se bat pour gagner et atteindre son but. C'est le thème central de la technique Chubbuck : la réalisation de l'objectif.

Cette technique conduit à utiliser ses traumatismes physiques et émotionnels comme un encouragement à inspirer et à guider ses triomphes et non à s'apitoyer sur soi-même. Il est beaucoup plus intéressant de voir quelqu'un qui essaie de gagner contre vents et marées, que quelqu'un qui se contente de subir les douleurs de la vie. Pour faire tout cela et trouver les justes émotions, il faut d'abord analyser correctement le texte, en l'occurrence le script.

Dans un scénario, nous avons toujours deux objectifs :

1. L'objectif global (ce que le personnage désire plus que tout dans la vie).
2. L'objectif de la scène (ce que le personnage veut au cours de la scène).

Les dix autres outils sont :

- Définir les obstacles
- Faire la substitution (identifier l'autre acteur qui est sur scène avec une personne qui fait partie de la vie réelle de l'acteur).

- Trouver les objets intérieurs (les images qui prennent forme dans l'esprit de l'acteur lorsqu'il parle de quelque chose ou lorsqu'il visualise quelque chose).
- Diviser les actions à faire en scène et les blagues.
- Analyser le contexte.
- S'isoler du public ou de la caméra pour se concentrer.
- Décider les activités scéniques (faire d'autres actions et activités, sinon nous devrions agir en restant immobiles tout le temps).
- Faire un monologue intérieur (avoir toujours un texte personnel).
- Analyser les circonstances antérieures (l'histoire du personnage).
- Il ne faut pas être trop rationnel et suivre les émotions.

2.3 LE PARADOXE SUR LE COMÉDIEN DE DIDEROT

Nous avons aussi des affirmations de Denis Diderot, célèbre écrivain, philosophe et critique d'art, qui dans son œuvre « Le paradoxe sur le comédien » écrit :

“On pourrait croire que le meilleur acteur est celui qui met le plus de lui-même dans ce qu'il joue, celui qui joue de sensibilité. En fait c'est tout le contraire : le grand acteur est celui qui joue de sang-froid.

Ce paradoxe repose sur une notion théorique fondamentale, la notion de modèle idéal. Le grand acteur ne joue pas directement son rôle, il ne cherche pas à s'identifier à son personnage. Il étudie ce personnage, il lit à son sujet, il se l'imagine, il s'en forge un modèle idéal. Ensuite, il n'aura plus, pour jouer, qu'à copier ce modèle: sortir de lui-même, s'aliéner, pour entrer dans ce modèle qui n'est pas lui.

Plus il joue, plus l'acteur de sang-froid perfectionne ce modèle, alors que l'acteur qui joue de sensibilité dépense sa sensibilité à la première représentation, puis s'épuise et se lasse."⁴

2.4 LE CINÉMA ITALIEN

Le cinéma italien débute dès les frères Lumières, plus précisément dès 1895, année de l'invention du cinématographe, une machine qui fonctionnait comme une caméra et un projecteur. En 2016, une loi a été adoptée pour qualifier le cinéma et l'audiovisuel comme des moyens fondamentaux d'expression artistique, d'éducation culturelle et de communication sociale, ainsi que de promotion, de l'image de l'Italie également à des fins touristiques.

Les Film Commission permettent d'attirer les productions cinématographiques, et audiovisuelles en général, sur un territoire spécifique afin de favoriser le développement des réalités locales et de créer un véritable cercle vertueux. Un Film Commission doté d'une bonne industrie audiovisuelle locale incite également davantage de producteurs, même non locaux, à choisir un lieu spécifique considéré comme fiable. Par conséquent, des avantages économiques et culturels sont générés.

Aujourd'hui le cinéma italien est en train de perdre son histoire, parce que les acteurs vont à l'étranger car en Italie il est difficile de s'affirmer dans ce secteur. En plus, il y a la présence de plateformes comme Netflix qui, à partir de 2013, a commencé à produire des produits audiovisuels avec 180 millions d'abonnés dans le monde. Ce phénomène a ralenti la fréquentation dans les salles de cinéma. La pandémie de coronavirus a aggravé la situation.

Maintenant, le ministère de la Culture réfléchit à des stratégies intéressantes pour inciter le public à revenir dans les salles de cinéma.

⁴ <http://biblioteka.kijowski.pl/diderot%20denis/paradoxe.pdf>

CHAPITRE III : LES RESSEMBLANCES ENTRE ACTEUR ET TRADUCTEUR

3.1 LE MOT INTERPRÉTER

Interpréter signifie traduire d'une langue à une autre mais aussi prendre des paroles ou des actes, jouer, représenter.

3.2 LES DIFFÉRENTES RESSEMBLANCES

Le premier point commun entre la figure de l'acteur et celle de l'interprète est le transfert d'un message, l'explication de quelque chose que quelqu'un d'autre veut dire. En ce qui concerne le traducteur, cette caractéristique est fondamentale lorsqu'il s'agit de traduire un message d'une langue à une autre. L'acteur, quant à lui, est fondamental pour transporter un message à travers le produit audiovisuel dans lequel il est impliqué, grâce aux émotions qu'il transmet au public.

Par conséquent, les produits audiovisuels sont faits pour envoyer des messages à but moral au public. Une autre analogie est l'observation, car pour exercer correctement ces deux professions, il est très important de savoir observer afin de pouvoir reproduire ce que l'on voit. Il ne faut pas oublier que les histoires racontées dans un produit audiovisuel sont toutes inspirées d'événements de la vie quotidienne. Les traits du personnage que nous interprétons sont toujours les résultats de l'histoire d'une personne qui a réellement existé ou qui existe encore.

Une autre analogie entre les deux professions est la versatilité. Ces deux figures doivent être polyvalentes, c'est-à-dire qu'elles doivent pouvoir s'effacer derrière un personnage, s'immerger complètement dans celui-ci, quel qu'il soit, sans juger ce qui se passe dans la scène et se laisser emporter dans l'histoire sans retenue. La polyvalence est une caractéristique très complexe à comprendre pour un acteur comme pour un traducteur audiovisuel, car chaque personnage est différent et possède des caractéristiques particulières à respecter et à interpréter. En outre, il faut être polyvalent en matière de langue et être capable de traduire et de jouer en dialecte lorsque cela est nécessaire. Il est fondamental d'analyser le texte pour comprendre tous les points écrits par le scénariste. Rien ne doit être laissé au hasard,

car ce qui peut sembler être une simple phrase écrite pour enrichir le dialogue, pourrait être la phrase principale d'un film.

CHAPITRE IV : MON EXPÉRIENCE PERSONNELLE COMME ACTRICE ET TRADUCTRICE

4.1 « ANTROPOPHAGUS II »

En 2020, j'ai participé à une audition pour le film d'horreur « Antropophagus II » et j'ai été choisie pour interpréter un personnage appelé Cinzia.

Antropophagus II est réalisé par Dario Germani et produit par Gianni Paolucci avec sa société de production « Halley Pictures ». Le film raconte l'histoire de sept étudiantes qui se laissent persuader par leur professeur de partir à l'aventure à l'intérieur d'un bunker antiatomique, afin d'obtenir des informations utiles pour leurs thèses. Les tempéraments hétérogènes et les différences des filles promettent un week-end aventureux, intéressant, mais aussi compliqué. Un sinistre gardien conduit les filles jusqu'au bunker et elles ne seront pas autorisées à en sortir pendant vingt-quatre heures. Dans la stupeur et l'inquiétude, les femmes dorment dans un dortoir. Pendant la nuit, certaines d'entre elles commencent à disparaître et Nora, l'enseignante, commence à les chercher mais bientôt, elles seront toutes englouties dans un tourbillon mortel orchestré par un anthropophage vicieux.

"Anthropophagus II" est appelé ainsi car anthropophage signifie une personne qui mange de la viande humaine et le "II" symbolise qu'il y a en fait un film réalisé plus tôt. Je parle de "Anthropophagus", le film réalisé par Joe D'Amato en 1980. Ce dernier raconte l'histoire d'un groupe d'amis qui débarquent sur une île grecque idyllique et se retrouvent dans un village désert et abandonné où les garçons doivent affronter un horrible monstre.

Cinzia, le personnage que j'ai interprété, est une jeune fille de vingt et un ans qui est en train d'écrire sa thèse. Elle est passionnée d'histoire et aime lire et écrire. La caractéristique de ce personnage est l'utilisation du cannabis, car grâce à cette substance Cinzia voyage dans son monde imaginaire. Il n'est pas facile de

recréer les effets de l'utilisation de substances, surtout si l'acteur n'en a jamais consommé.

Dans ce cas, l'acteur doit créer un effet qui ne lui est pas familier. Pour ressentir physiquement le vertige de la consommation de cannabis, je devais penser qu'il n'y avait qu'un nuage de sucre dans ma tête et que mon cerveau y disparaîtrait.

La première chose à faire est de réfléchir à la raison pour laquelle on utilise cette substance particulière. Cela permettra de comprendre les sensations réelles qui se produisent lorsque le personnage est sous l'effet de cette substance et la raison psychologique pour laquelle elle est nécessaire à sa survie émotionnelle.

Chaque substance, en fait, est un remède différent pour la souffrance de l'âme.

Il était assez difficile de recréer la douleur physique.

Pour ce faire, je me suis toujours aidé de la technique de Chubbuck. Le truc est de partir d'une douleur émotionnelle ; à moins de pouvoir recréer la sensation d'une forte douleur physique que nous avons eue, ce n'est pas forcément suffisant. En partant d'une forte douleur émotionnelle que nous avons eue, on peut faire ressortir la douleur physique.

4.2 SUR LA SCÈNE

Le tournage du film a commencé le 18 octobre 2020 à Sant'Oreste. Il a été réalisé dans le bunker à bombes de Soratte. L'expérience sur la scène était encore plus intéressante car il s'agissait d'une immersion culturelle dans l'histoire de notre pays. Le film d'horreur nécessite de mettre en scène une certaine quantité d'émotions : le suspense au moment de la rencontre avec le gardien du bunker, la curiosité de savoir ce que contiennent ces tunnels, la fatigue après avoir marché, la timidité parce que les personnages ne se connaissent pas très bien, la terreur et l'inquiétude quand on sent que quelque chose d'étrange se passe. Tous récités en anglais. Cette décision a été prise par le producteur, Gianni Paolucci, pour permettre au film d'être porté à l'étranger, où le genre horreur-splatter est certainement plus populaire qu'en Italie. De nombreuses personnes se demandent s'il est plus facile ou

non d'agir dans une autre langue que la leur. Personnellement, je dois reconnaître que jouer en anglais a été beaucoup plus facile pour moi, grâce à ma maîtrise de la langue, à la présence d'un très bon coach américain sur le plateau, et surtout parce que la langue étrangère a agi comme un bouclier sur moi. La langue autre que la mienne m'a donné l'impression d'être un peu "protégée", ce qui m'a permis de me mettre plus facilement dans la peau du personnage. Avant d'aller sur le plateau, nous avons eu des leçons préparatoires avec notre coach américain, Mark Thompson Ashworth, qui a réussi en peu de temps à nous préparer parfaitement, nous permettant de mémoriser un script entier en anglais alors que nous étions tous de langue maternelle italienne.

4.3 DOUBLAGE DE L'ANGLAIS VERS L'ITALIEN

Après le tournage, nous avons doublé le film de l'anglais vers l'italien et je me suis rendu compte à quel point il est difficile d'adapter des répliques d'une langue à l'autre, parce qu'en anglais il y a d'autres façon de parler, d'autres expressions qu'en italien. Il s'agit en particulier d'une réécriture méticuleuse des dialogues d'un film dans laquelle il faut considérer non seulement le synchronisme rythmique et labial, mais d'une infinité d'éléments. Chaque ligne doit être rendue au spectateur avec clarté et immédiateté tout en conservant évidemment le sens original, mais aussi le type de langage du personnage qui la prononce, langage qui, à son tour, doit être adapté au contexte historique, culturel, social et environnemental du film et aux choix stylistiques du scénariste et du réalisateur. Dans le cas de mon film, le producteur nous a laissé libres de choisir si nous préférons doubler nous-mêmes, en gardant notre propre voix, ou si nous préférons être doublés par des doubleurs professionnels. Nous avons décidé de nous doubler nous-mêmes et, dans la salle de doublage, nous avons réalisé à quel point il est complexe de réunir toutes les règles à respecter pour créer un bon doublage. L'anglais est aussi beaucoup plus synthétique que l'italien, il faut donc traduire les phrases en gardant le même sens sans trop déformer mais en respectant le synchronisme des lèvres. Bien qu'il s'agisse d'une expérience merveilleuse, certaines scènes se sont révélées très difficiles et, dans ces cas-là, l'acteur/doubleur doit nécessairement discuter avec le réalisateur, le

producteur et le directeur du doublage pour essayer de trouver les meilleures solutions.

En effet, dans certaines scènes, il y a quelques erreurs de synchronisation et le doublage est un peu incertain. Pour cette raison, le film est toujours en négociation pour être distribué dans les cinémas italiens. Pendant le doublage, j'ai également pu comprendre plus en détail le travail effectué à l'université avec les professeurs de traduction, car certaines répliques en italien étaient trop longues par rapport à la synchronisation labiale en anglais. En effet, la difficulté du doublage de l'anglais vers l'italien réside précisément dans le fait que l'anglais est plus rapide à prononcer et que les mots et les phrases sont presque toujours plus courts qu'en italien.

CONCLUSION

Même si ce n'est pas moi qui ai traduit le film « Antropophagus II » de l'anglais à l'italien, j'ai pu expérimenter directement ce que signifie faire une telle traduction et agir dans une autre langue. Cela m'a permis d'aller au cœur de ce que je veux faire dans l'avenir. C'était merveilleux de me plonger dans l'histoire de mon pays en faisant ce que j'aime le plus, jouer dans une langue étrangère que j'étudie depuis que je suis enfant. C'est une expérience qui m'a évidemment fortifiée sur le plan personnel, culturel et professionnel. Pour ma première participation à un tournage de cette ampleur, je me suis sentie satisfaite et fière de moi, peut-être vraiment pour la première fois de mes 22 ans. J'ai pu mettre en pratique mes connaissances du jeu d'acteur, après des années d'études, ainsi que mes connaissances de l'anglais et surtout de l'adaptation des dialogues expérimentées avec mes professeurs de Grégorio VII pendant ce parcours de trois ans.

RINGRAZIAMENTI

In questo giorno così speciale per me, voglio ringraziare innanzitutto i miei professori che mi hanno accompagnata in questo percorso che ora è giunto al termine.

La professoressa Bisirri per avermi dato dei consigli preziosi per la stesura di questo elaborato.

La professoressa Vaneecke per avermi fatto appassionare ulteriormente al francese e per essere stata un punto di riferimento per tutta la durata di questo percorso triennale.

Il professor Micheli per avermi fatto scoprire la bellezza dell'interpretariato.

Tutti i professori sono stati fondamentali nell'insegnamento delle loro rispettive discipline e di alcune nozioni di vita, fondamentali per la mia crescita personale.

Voglio ringraziare i miei genitori, perché senza di loro non sarei arrivata fin qui e perché saranno per sempre il mio sostegno e la mia guida in ogni mia scelta.

Voglio ringraziare i miei nonni che, ancor prima dei miei genitori, hanno creduto in me.

Voglio ringraziare Francesca e Luigi, sangue del mio sangue, perché sono cresciuta con loro e grazie a loro. Sono la mia certezza e la mia forza e spero di avergli insegnato qualcosa nel mio piccolo.

Voglio ringraziare Chiara, per esserci sempre stata, nel bene e nel male. Sei una sorella con la quale camminerò sempre mano nella mano, come abbiamo fatto finora.

Voglio ringraziare Simona e Giorgia per le nostre avventure e per la nostra amicizia, vera e sana, non scontata al giorno d'oggi. Sono grata di avervi nella mia vita.

Voglio ringraziare Gian Marco, che in poco tempo è diventato la colonna portante della mia vita. Grazie per la tua estrema e infinita bontà, per il tuo amore, la tua protezione, la tua stima nei miei confronti, il tuo sostegno e soprattutto per la tua pazienza. Non so cosa ci riserverà la vita, ma spero in altri cento anni insieme a te. Questa tesi è anche un po' merito tuo.

Voglio ringraziare le mie compagne di università perché insieme abbiamo condiviso gioie e dolori in questi tre anni e ci siamo aiutate in ogni momento.

Voglio ringraziare tutte le persone che, in generale, mi hanno sempre confortata e ringrazio anche chi non l'ha fatto perché da ognuno ho appreso qualcosa.

A mia madre, la mia più grande fonte di ispirazione, dedico questa tesi, che rappresenta per me un piccolo successo e un piccolo traguardo e spero di averla resa fiera di me.

BIBLIOGRAFIA

ARDUINI S., STECCONI U., *Manuale di traduzione. Teorie e figure professionali*, Carocci, Roma, 2007.

CHUBBUCK I., *Il potere dell'attore*, Dino Audino, Roma, 2016.

DIDEROT D., *Il paradosso dell'attore*, Dino Audino, Roma, 2014.

GROTOWSKI J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 2017.

LATTANZIO A., *L'arte del doppiaggio. Doppiatori e direttori di doppiaggio*, Felici, Pisa, 2012.

LOGALDO M., *Teoria e tecnica della traduzione audiovisiva. Tradurre, adattare, sottotitolare per lo schermo*, Dino Audino, Roma, 2021.

MASIA C., *Conoscere la linguistica*, Dino Audino, Roma, 2019.

PAVESI M., *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carocci, Roma, 2006.

PAOLINELLI M., DI FORTUNATO E., *Tradurre per il doppiaggio, la trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano, 2005.

SITOGRAFIA

<https://www.lionspeech.com/2020/06/16/storia-della-traduzione-eta-antica/>

<https://bunkersoratte.it/>

<http://www.anica.it/news/news-anica/nastri-dargento-2020-vince-favolacce-6-premi-per-pinocchio-migliori-attori-protagonisti-favino-e-trinca>

https://www.cinetel.it/pages/studi_e_ricerche.php

<https://www.mymovies.it/film/2022/anthropophagus-2/>

<https://www.globalvoices.com/it/blog/traduzione-audiovisiva/>