

Da “Il Disprezzo” a “ I Racconti del Cuscino”: nuovi orizzonti per la trasposizione linguistica del cinema.

Nel cinema degli ultimi trent'anni si è prodotta una sorta di «macchina anti-doppiaggio», cioè un tipo particolare di combinazione tra film d'autore - per film d'autore intendo un film intenzionalmente d'autore - e uso del multilinguismo, combinazione che determina una forte resistenza al doppiaggio. Ora, dovendo scegliere una data di partenza per un'analisi di questo genere, ho scelto il '63, per varie ragioni: la prima è che il '63 è l'anno in cui esce *Le mépris (Il disprezzo)* di Jean Luc Godard, che è un film doppiamente esemplare da questo punto di vista. Lo è perché in quel film c'è un incontro consapevole e voluto tra il cinema d'autore (nessun autore è così ingombrantemente consapevole del proprio essere autore come Godard) e il multilinguismo, e poi perché la versione italiana di questo film ha messo in crisi le consolidate abitudini della macchina del doppiaggio. Il film, infatti, uscì in Italia con una serie di modificazioni strutturali (minutaggio alterato, finale cambiato...), ma soprattutto con una incongruenza: nel film c'è un personaggio che fa la traduttrice tra un regista francese, che è Michel Piccoli, e un produttore americano, che è Jack Palance; ovviamente, la traduzione, nella versione originale, avviene in campo, cioè questo personaggio fa una mediazione di ciò che uno dice in francese all'altro che riceve qualcosa in inglese e viceversa. Nell'edizione italiana si decise di italianizzare tutto, per cui non si capisce perché ogni tanto questo personaggio ripete una frase a una persona che ha già sentito dire in italiano la stessa cosa.

Tra le ragioni che mi hanno indotto a scegliere il '63 ce n'è anche un'altra: nel '63 esce *Naissance de la clinique*, che è il testo con cui Foucault inaugura una specie di scienza patafisica che lui definisce, nel sottotitolo, «archéologie du regard» e che ci riguarda direttamente, perché l'idea di fare una storia dello sguardo è qualcosa che, per chi si occupa di cinema, ha, evidentemente, una certa forza. E soprattutto perché a partire da quell'opera e poi con tutta una serie di lavori successivi Foucault smonta e, in qualche modo, denuncia la natura prospettica, discorsiva e anche un po' repressiva dell'autore, figura tipicamente moderna la cui autocoscienza, proprio perché moderna, disegna, di fatto, un orizzonte d'attesa che si contrappone alla propensione contemporanea per l'autolegittimazione degli enunciati, cioè per il fatto che il testo, in qualche modo, parli da solo.

Tale conflitto si ricompone in pochissimi casi: per esempio, nello spazio grafico di un particolare tipo di testo che è il calligramma, di cui Foucault si occupa in uno studio sulla pittura di Magritte. Nel calligramma (che sarebbe quella specie di gioco per cui la parola scritta assume la forma dell'oggetto e, quindi, crea una simbiosi tra rappresentazione e referenza linguistica) nome e discorso, autore e opera, parola e immagine riescono a trovare convergenza. Tradurre il calligramma, che è un po' quello che si chiede al doppiaggio, equivale a disfarlo e a ricostruirlo, cioè a ridisegnare in maniera sostanziale, a partire dalle sue parti costituenti, i percorsi di significazione delle parole e delle immagini, separandoli per poi tornare ad accostarli in un'altra forma.

In un saggio sulla traduzione, il poeta messicano Octavio Paz, confrontando i miti della traduzione e i miti del multilinguismo - in particolare il mito della Torre di Babele, dove convergono, appunto, l'idea della diversità linguistica e quella della costruzione di un'opera comune che fallisce per mancanza di un efficace sistema di traduzione - giunge a conclusioni analoghe. In più, Paz collega tutto all'ipotesi della «relatività linguistica»: nel mondo post-babelico, in sostanza, la traduzione diventa l'unica ragionevole alternativa alla non-comunicazione e alla conseguente distruzione. E quindi diventa necessaria la ricostruzione del calligramma, cioè la ricostruzione di uno spazio in cui il multi-identitario possa riposare su una percepibile identità tra immagine e parola. Non è importante che questa identità sia sostanziale, è importante che sia percepibile: il livello, cioè, su cui si colloca l'operazione è quello della percezione, di ciò che si vede, e questo è estremamente importante per quello che riguarda la legittimità dello spazio in cui si muove il doppiaggio. Uno spazio abbastanza angusto, aggredito dalla combinazione tra multilinguismo e discorso d'autore.

Foucault e Paz evidenziano un meccanismo di coesistenza tra dire e rappresentare, tra leggere e contemplare, che ha molte analogie con le strategie di significazione proprie del cinema sonoro,

dove il doppiaggio ha, appunto, il compito di riprodurre l'effetto di un calligramma, associando al *trompe-l'œil* del mito mimetico, che è proprio del cinema, il *trompe-l'oreille* di una fedeltà linguistica alla versione originale. Grazie al doppiaggio, il presunto realismo delle immagini, il piano della fedeltà alle cose, si duplica, infatti, nel geniale ossimoro della versione originale: una versione, di suo, non potrebbe essere originale, lo diventa solo in questa locuzione, che è tipica della lingua del cinema. Il doppiaggio, quindi, riflettendo operativamente sui valori e i limiti della pratica traduttiva, la sovrapposizione e il convergere del multilinguismo con il discorso d'autore, riproduce dentro il film lo scarto che nel cinema - cioè fuori dal film, attorno ai film - separa le parole dalle immagini. Tende cioè a portare dentro il film proprio quello scarto che ha il compito di rendere ipercettibile, facendo sì che due percorsi alternativi e tecnicamente abbastanza indipendenti si offrano alla percezione dello spettatore medio come corrispondenti e perfettamente coordinati, restituendo l'illusione di un calligramma praticabile.

La metamorfosi traduttiva, non potendo alterare l'immagine-oggetto, dovendo conservare quest'illusione di calligramma, cioè la perfetta simbiosi tra segno e disegno, non può che agire sul rapporto e sul soggetto. È, cioè, una traduzione che lavora sullo spazio che sta tra l'oggetto e il suo fruitore. Ciò che può e deve essere oggetto di traduzione è, dunque, lo sguardo, non la cosa guardata. La materia su cui si lavora è un po' la stessa di cui, secondo la celebre battuta che chiude *Il mistero del falco* di John Huston, sarebbe fatto il falcone maltese. Interrogato in proposito, Sam Spade, interpretato da Humphrey Bogart, replica: «È la sostanza di cui sono fatti i sogni». Ecco, il guaio della traduzione del cinema è che è una traduzione che va a trattare la sostanza di cui sono fatti alcuni grandi sogni collettivi del nostro secolo. Non tocca tanto la catena delle parole quanto il tessuto dialettico che unisce le parole alle immagini.

Il calligramma cinematografico, generato dalla sovrapposizione tra multilinguismo e discorso d'autore, si configura, dunque, come uno spazio così artificiale da rendere esplicita la sacrilega analogia tra l'universo della traduzione e quello della conversione. Nel discorso d'autore la catena dei significanti è inseparabile dalla mappa dei significati, dal capitale proiettivo identitario che costituisce l'essenza stessa di ogni arte, di ogni mitologia, e il cinema, oltre ad essere tante altre cose, è anche un po' arte e un po' mitologia. Qui viene in gioco la teoria della relatività linguistica, che dice che il nostro pensare è condizionato dal nostro parlare, che le strutture logiche della nostra lingua condizionano le nostre forme di pensiero.

Nella storia del cinema, dove le tappe del mito coincidono con quelle della tecnica, il trauma del multilinguismo nasce con il sonoro e il dono delle lingue - quello che viene raccontato come evento di segno opposto nelle mitologie religiose - è surrogato dal doppiaggio. L'idea di tornare alla primigenia unità del mito è, però, illusoria: l'edenica felicità del muto, se mai c'è stata, è irrimediabilmente perduta. L'oggetto della nostra ultima fedeltà, ormai, non è più rappresentato da un mito originario, ma da una «versione originale», dove lo scarto tra mito e versione e quello, non meno significativo, tra originario e originale, segnano rispettivamente la nascita del multilinguismo e quella del discorso d'autore, che sono, appunto, le due coordinate di queste riflessioni. Il doppiaggio è, in questo senso, una pratica irrimediabilmente adulta: una storia quindi, non un mito; una storia che, non a caso, segue la cacciata dall'Eden del muto e segna l'ingresso del cinema nella maggiore età, saldando il peccato sonoro al modo della sua espiazione.

A questo punto, quali sono le strade praticabili? C'è un'opzione più radicale, se vogliamo, ma con meno prospettive: il rifiuto del sonoro, incarnato, per esempio, dal titanico sforzo di Chaplin in *Luci della città*, film muto uscito in epoca di sonoro. Carismatico esperantista di un'intransigente *Ursprache* postbabelica, Chaplin ebbe a dire: «Per me, la voce nel cinema non serve a nulla. È come dipingere una statua». Questa dichiarazione trasformò Chaplin nella prova vivente del fatto che neppure un genio può permettersi di traghettare al tempo storico il mito silente e corporeo di un linguaggio che pretende d'essere, insieme, convenzionale e universale. Sulla sponda opposta c'è il doppiaggio, cioè la piccola epopea di un'organizzazione del lavoro avventurosamente razionale, in grado di amministrare alla meno peggio, ma di amministrare, la migrazione di un certo numero di testi mito, non tanto da una lingua a un'altra quanto da una civiltà ad un'altra, compaginando in una stessa catena di immagini e di rumori, i suoni di diverse lingue, e soprattutto l'immaginario di

ciascuna di queste lingue. Di tradurre, insomma, ciò che viene detto tenendo conto di due diversi, o non coincidenti, sistemi di interdetto, cioè delle cose che non si possono dire o non si possono dire in quel modo. Come nella Torre biblica o come nel palazzo delle Nazioni Unite, anche nel cinema multilinguismo ed edificio convergono nella paradossale utopia concreta di un'opera comune realizzata da genti che spesso non si conoscono e non sempre si capiscono. Questo equilibrio, che già di suo sembra difficile, è reso ancor più precario dal plusvalore di espressione introdotto nel cinema dalla sua qualità di mito contemporaneo, cioè dal conflitto tra arte e mercato e dalla difficile coesistenza tra le esigenze del discorso d'autore e quelle della struttura industriale, che è propria della produzione e della distribuzione.

Da un lato l'autore cinematografico è portato a parlare una lingua del tutto personale, dall'altro c'è, invece, la tendenza a far parlare le cose. C'è una frase di Beckett molto famosa: «Qualcuno ha detto. Che importa chi parla?». Questo parlare delle cose, però, prelude al silenzio; infatti, quando Beckett arriva al cinema gira un *Film* nel quale, praticamente, non c'è nulla di sonoro, eccetto, nel finale, un grido soffocato di Buster Keaton. Un caso analogo è quello di Robbe-Grillet, i cui film sono sempre meno parlati. Comunque, via via che l'autore cinematografico si indentifica, nel bene e nel male, con le sorti del proprio discorso più che con quelle del racconto, la battaglia pro o contro l'autore tende a spostarsi dai tradizionali campi specifici del linguaggio cinematografico e delle sue tecniche - *director's cut* o *final cut*, sceneggiatura aperta o sceneggiatura di ferro - alla dimensione, solo apparentemente più generica, della lingua e del suo uso. Nel prodotto d'autore, insomma, il cinema cessa di essere uno specchio dei sogni di tutti per diventare il veicolo privilegiato e l'argomento del discorso di uno. E questo è all'origine di gran parte dei problemi che ci riguardano. Perché il conflitto non è più soltanto tra codice delle parole e codice delle immagini. Il problema del rapporto tra codici paralleli, da *langue* a *langue*, da cultura a cultura, si riproduce come opzione tra cultura e spettacolo e, soprattutto, come tensione tra codici e usi in una situazione dominata dagli scarti che separano la ricchezza del linguaggio dal depauperarsi della lingua, e le regole di un codice, quello iconico, dalle varianti di esecuzione di un altro codice, quello verbale. Ne derivano, quasi senza mediazione, i due più tipici effetti del film multilingue d'autore, cioè quello di un autore *langue*, che tace per popolare il proprio silenzio con atti di *parole* che non gli appartengono - pensate a *Lo sguardo di Ulisse* di Anghelopulos, dove la metafora dello sguardo è estremamente significativa - e quello di un autore *parole*, un autore che sceglie di parlare attraverso le norme di altre *langue*: è il caso di *The Pillow Book* di Greenaway. A mezza via tra queste due ipotesi estreme (l'autore *langue* e l'autore *parole*) si colloca, come unica alternativa, il rischioso esperimento di anticipare il doppiaggio, includendo la pratica traduttiva entro i confini del film: è il caso della traduttrice ne *Il disprezzo* di Godard e di una delle sequenze più belle e riuscite di *Terra e libertà* di Ken Loach.

La recente fortuna del multilinguismo nel cinema d'autore, combinando questi due percorsi, provoca uno scambio di ruoli tra espressione e comunicazione, per cui la voce dell'autore assume funzioni di *langue* invece che di *parole*, appropriandosi delle lingue come se fossero atti di *parole*. Se applichiamo alla lingua del doppiaggio l'ipotesi della relatività linguistica, vediamo che la lingua del doppiaggio esprime una vocazione geneticamente utilitaria e comunicativa. Tende cioè, per storia e per natura, a privilegiare l'asse strumentale della comunicazione, in rapporto al quale trova, tra l'altro, la propria ultima giustificazione. Ci sono, oltre a tutte le ben note ragioni storiche e politiche, anche delle ragioni strutturali in questa vocazione del doppiaggio a un registro piano e comunicativo. La stessa denominazione della vostra professione, cioè «dialoghista» o «dialoghista/adattatore», suggerendo la centralità del dialogo, implica, del resto, una concezione più dialogata che discorsiva della lingua cinematografica, in potenziale conflitto con la logica che governa il *discorso* d'autore; ne deriva, infatti, una convenzione scopertamente basata sull'idea dell'oralità e sulla centralità dello scambio di battute. Se, per converso, applichiamo l'ipotesi della relatività linguistica al discorso d'autore, ci rendiamo subito conto che tutte le risorse sono qui canalizzate verso l'espressione, mentre la comunicazione diventa oggetto di una faticosa ricerca di compromesso. Le esigenze del discorso vengono messe in primo piano e prevalgono nettamente sia sul dialogo che sul racconto, ridotti a ruoli puramente strumentali e funzionali. Non a caso, il

cinema d'autore è notoriamente un po' noioso, per avere o pochi o troppi dialoghi, per avere o lunghissimi piani sequenza o montaggi frenetici, insomma, per andare programmaticamente contro quella fruizione piana che è invece la vocazione intima della lingua del doppiaggio.

Dal punto di vista del doppiaggio e della traduzione, il cinema d'autore manifesta, dunque, una concezione più rigida, più arcaica, addirittura, se vogliamo, più teocratica di quello commerciale, tanto che continua a preoccuparsi più della fedeltà all'originale che non della riuscita comunicativa. Un autore è contento quando viene tradotto rispettosamente; non importa se il prodotto finale è invidibile: l'autore gode del fatto che sia stata rispettata la sua espressione. Che sia stata rispettata in una forma incomunicabile, all'autore interessa relativamente poco. Nel doppiaggio, invece, la vera questione non riguarda tanto la singola soluzione linguistica, dove l'autore può trovarsi più o meno fedelmente rispecchiato, ma la sua interazione con tutti gli altri livelli implicati nell'atto comunicativo, *in primis* il pubblico. Date queste premesse, risulta evidente la potenziale tensione tra lingua del doppiaggio e film multilingue d'autore. Un semplice confronto con i risultati traduttivi ottenuti nei più recenti casi citati - *Terra e libertà* di Loach e *Lo sguardo di Ulisse* di Anghelopoulos - basta a farci vedere come e quanto le cose, pur restando lontane dalla perfezione, siano migliorate dai tempi di *Il disprezzo*. L'autorialità e l'imprenditorialità del cinema si identificano ancora con l'ostinata volontà di controllare in esclusiva o, almeno, il più in esclusiva possibile, il rapporto coi destinatari. Ma le professionalità del cinema, tra cui il doppiaggio, sono sempre più spesso in grado di realizzare un compromesso soddisfacente tra le opposte esigenze. Il doppiaggio, in questo senso, non è solo traduzione da una lingua ad un'altra, ma da una cultura ad un'altra, da una civiltà ad un'altra.

Nel cinema la lingua è situata dentro un altro linguaggio, ma in una posizione capace di modificare il processo di significazione da cui dipende la nostra percezione di quel linguaggio. Il doppiaggio non opera mai sulla lingua in astratto, ma sempre su una lingua in situazione, cioè sulla consapevolezza che questa lingua è parte di un linguaggio e, in particolare, di un linguaggio del novecento, nel quale la lingua usa le risorse della letteratura, tra le altre cose, per riprodurre una forma strumentale e paraletteraria dell'oralità (è quello che qualcuno qui ha chiamato «doppiaggese»). Questa connotazione novecentesca definisce la lingua del doppiaggio come oggetto realistico. E realistico è diverso da reale, è un po' sinonimo di convenzionale e, come tale, dotato di un elevato potenziale di relazione ma anche di una parallela e non eludibile vocazione all'autoreferenzialità e all'autoistituzionalizzazione, cioè a qualcosa che non fa riferimento né alla norma della lingua di arrivo, né alla norma della lingua di partenza, ma a una terza norma, autoreferente e autoistituzionalizzante. Ed è proprio questo equilibrio tra comunicazione e autoreferenza il punto critico su cui insiste la simbiosi calligrammatica tra discorso d'autore e film multilingue. Il multilinguismo, se e quando non è associato ad un discorso d'autore, si presenta infatti come un problema tecnico complesso, ma tutt'altro che insuperabile. L'idea di ripristinare empiricamente un sistema di scarti equivalente risulta abbastanza efficace per l'esotismo delle caratterizzazioni stereotipate, dove uno stereotipo può, in definitiva, essere sostituito con un altro stereotipo. Mi viene in mente, per esempio, la sostituzione italiano/spagnolo per le battute di Kevin Kline in *Un pesce di nome Wanda*: nell'originale quando lui parlava italiano Jamie Lee Curtis si eccitava al limite dell'orgasmo. Nella versione italiana il problema è stato risolto sostituendo l'italiano con lo spagnolo, e la cosa, anche sul piano della comunicazione, funziona. Un meccanismo analogo consente di usare intonazioni dialettali per rendere scarti tra comunità etniche diverse, per esempio in certi film americani. Se si tratta di un film non d'autore il problema è complicato ma, tutto sommato, si riesce a risolverlo.

La stessa operazione diventa, invece, impossibile o, comunque, assai meno accettabile dove il multilinguismo viene inglobato entro le coordinate di un discorso d'autore, assumendo un ruolo strutturale di aggressione degli stereotipi, provocando intenzionali stati di spaesamento e alludendo in modo sistematico al disagio psicologico e culturale determinato dalla perdita di un efficace modello di comunicazione verbale. In film come il già citato *Terra e libertà*, come *Carlota Joaquina* di Carla Camurati, come *Lo sguardo di Ulisse*, come *The Pillow Book*, il multilinguismo e, almeno nel caso di Greenaway, anche la molteplicità dei sistemi di scrittura ortografica

rappresentano, infatti, l'esperienza fondamentale, sia sul piano narrativo che su quello stilistico. In tutti questi casi, il discorso d'autore presuppone - non senza i supponenti eccessi di ambiziosa ingenuità che sono spesso tipici dei discorsi d'autore - una profonda accettazione della cultura altra come sistema di conoscenza e non come strumento di comunicazione. Il discorso d'autore, cioè, sposa la relatività linguistica come possibile *langue* prima e più che come veicolo di uno specifico atto di *parole*. In questo caso, il compromesso più rispettoso sarebbe, senza dubbio, quello che prevede la scelta di una lingua di riferimento, il doppiaggio di quella lingua e i sottotitoli per le altre lingue. Senonché, il film d'autore sembra aver riscoperto, insieme all'idea del film multilingue, anche la pratica della cornice. Per cui è legittimo chiedersi, per esempio, nel caso del film *Carlota Joaquina*, se la lingua di riferimento debba essere quella della cornice narrante, cioè l'inglese, che influenza il tono di tutta la narrazione ma sparisce quasi subito, oppure quella dei personaggi narrati, con il non facile problema di riprodurre, all'interno dello spazio della narrazione, un complicatissimo sistema di scarti di lingua e di accento tra le diverse voci che si dispongono lungo l'asse spagnolo-portoghese e portoghese-brasiliano. L'uso della cornice tende, inoltre, a bruciare lo spazio dei sottotitoli, dato che, oltre a contenere il multilinguismo, la struttura cornice induce gli autori ad un sempre più massiccio uso delle didascalie e della scrittura sullo schermo, sia a scopo didattico (pensiamo, per esempio, alle enciclopedie multimediali), sia per scandire la struttura narrativa dei film a struttura *pulp* come *Clerks*, *L'odio*, *Le jene*, *Smoke*.

Nel caso di *The Pillow Book* l'opzione è particolarmente radicale, poiché non solo il sonoro ma anche la scrittura dei sottotitoli è multilingue. Greenaway, cioè, ha programmato un testo nel quale non solo si parla in più lingue, ma passano sottotitoli in lingue diverse. Inoltre, le cornici narrative sono più visualizzate che narrate, creando sullo schermo un effetto di impaginazione multimediale, con una struttura molto simile a quella di un vero e proprio libro, ma non uguale, perché rovesciata: lo schermo diventa l'immagine rovesciata di un manoscritto miniato, con le immagini al posto del testo e il testo a decorazione delle ampie cornici ornate; un po' come nei manoscritti medievali, però a rovescio: nei manoscritti medievali c'è il testo in mezzo e ci sono tutti i disegni e le illustrazioni attorno, lì c'è il film in mezzo e tutta quest'ampia cornice che viene attraversata da scritte che vanno, che vengono, che si incrociano.

Se ciò non bastasse, la forma del contenitore dialoga, attraverso un complicato sistema di corrispondenze, con quella del contenuto. Il rapporto tra testo e icona, che definisce la cornice, viene, infatti, tradotto in immagine, entro lo spazio della cornice, attraverso la metafora visuale del *body painting* e del libro vivente. La trama parla, appunto, di questo libro scritto sul corpo, dando letteralmente corpo ad una complessa riflessione sulle diverse strategie che Oriente e Occidente hanno utilizzato per definire i rapporti tra vita e scrittura. La vicenda del *pillow book*, scritto sul corpo degli amanti e avviato a pubblicazione attraverso una trascrizione operata dal corpo, ripropone l'idea della scrittura come gioco rituale in bilico tra alfabeto ed ideogramma. Nelle carni dipinte dei corpi capitolo del *pillow book* riprende forma la logica del calligramma che, come dice Foucault: «Si propone di cancellare ludicamente le più antiche opposizioni della nostra civiltà alfabetica: mostrare *versus* nominare, raffigurare *versus* dire, riprodurre *versus* articolare, imitare *versus* significare, guardare *versus* leggere». L'ultima dicotomia indicata da Foucault e la dialettica tra Oriente e Occidente che caratterizza il discorso di Greenaway ci riportano a Octavio Paz e alla sua visione del tradurre come possibile ponte tra l'universo della lettura e quello della contemplazione. In *The Pillow Book*, i copisti, che con professionale imbarazzo spogliano i corpi vestiti di segno degli amanti, decrittandoli e trascrivendoli fino a ridare alla catena delle parole l'usuale abito della forma libro, spezzano la perfetta corrispondenza che il calligramma aveva realizzato tra leggere e contemplare. Grazie al loro lavoro, il calligramma si disfa, viene ricondotto ad un banale rapporto di corrispondenza tra immagine e didascalia e, soprattutto, ci viene restituito nella nudità dei suoi componenti primari, segnando un limite - in questo caso autenticamente fisico - per il campo della traducibilità cinematografica. Non a caso, nel film di Greenaway il personaggio del traduttore, che media tra autrice ed editore, è non solo sessualmente ambiguo, ma anche irrimediabilmente votato al sacrificio del proprio corpo. Proprio perché si disincarna, il mito di una traduzione resa impossibile e innecessaria dal fatto di essere autenticamente simultanea, automatica

e universale, torna ad essere narrato e narrabile; il racconto, cioè, riesce a nascere come tale nel momento in cui il suicidio del traduttore, la profanazione della sua tomba e la feticistica trasformazione della sua pelle in pergamena smontano il calligramma. Però, nel momento in cui si smonta il calligramma, si disfa anche l'oggetto-film, costruito scientemente da Greenaway come un calligramma.

Il cinema d'autore che fa uso del multilinguismo e della scrittura sullo schermo, configurandosi come cinema del calligramma un po' in tutti i casi citati, ma in maniera clamorosa e paradigmatica in *The Pillow Book* di Greenaway, raccoglie, dunque, in un unico tratto, una sfida traduttiva, un limite tecnico e la sottile linea di un nuovo orizzonte culturale. Ogni possibile soluzione dovrebbe dunque partire da una ridefinizione, almeno in casi come questo, del nesso tra edizione originale e doppiaggio e da una parallela attenuazione della forza committente che, attualmente, vincola il doppiaggio alle esigenze, talvolta presunte, del mercato di destinazione dell'edizione doppiata. Non sempre e, soprattutto, non per sempre si può pensare di scaricare il difficile compito di trasporre il discorso d'autore sulla sola sensibilità dei dialoghisti/adattatori e sullo spirito di sacrificio dei direttori di doppiaggio (anche perché non è detto che siano disposti, come il traduttore del *Pillow Book*, a lasciarci letteralmente la pelle).

Marco Cipolloni