

## Springfield, Italia. Processi Produttivi e Variazioni di Significato nell'Adattamento Italiano di una Serie Televisiva Statunitense

Luca Barra, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia

### Abstract

I modi e i processi con cui le industrie culturali di differenti paesi traducono e riformulano per i loro pubblici nazionali i contenuti importati dall'estero sono un aspetto importante per gli studi sui media in anni di crescente globalizzazione. Le routine nazionali di produzione e distribuzione non diminuiscono, ma aumentano la propria influenza man mano che il mercato dei prodotti, dei format e delle idee diventa più internazionale. L'articolo si concentra sull'"italianizzazione" della serie televisiva americana I Simpson, cioè sul modo in cui la serie è stata preparata e modificata, nell'arco di quindici anni, per la televisione italiana. Il processo di "italianizzazione" è analizzato in tre aspetti: le modifiche testuali apportate per risolvere specifici problemi di adattamento; la modalità di "creazione" dei Simpson "italiani" come prodotto culturale a sé stante, attraverso una serie di passaggi (come l'acquisto dei diritti, la traduzione, il doppiaggio) che hanno coinvolto strutture differenti; le scelte di programmazione, diverse in Italia e negli USA per ragioni culturali e produttive. La "nazionalizzazione" di un prodotto culturale straniero coinvolge numerosi ruoli professionali e modifica il testo e la sua ricezione, suggerendo significati non previsti in origine e influenzando le interpretazioni date dal pubblico (sit-com adulta vs. cartoon tradizionale).

*Se i cartoni fossero per adulti li manderebbero alle 22.30.*

*If cartoons were meant for adults, they'd put them on in prime time.*

Lisa Simpson in *Krusty va al fresco* [7G12<sup>1</sup>]

Negli ultimi anni, i prodotti televisivi seriali, in particolar modo statunitensi, sono stati oggetto oltre che di una crescente attenzione giornalistica, anche di un fiorire di studi e ricerche di taglio sociologico, semiotico, culturale<sup>2</sup>. Nella maggior parte dei lavori apparsi<sup>3</sup>, si tende a interpretare ogni serie o puntata come un testo concluso, autonomo e indipendente, diretta espressione del lavoro di un autore, di un produttore, di un sistema televisivo o di un preciso *milieu* culturale e sociale. Nel considerare questi testi e le pratiche della loro fruizione in paesi come il nostro, si dimentica così un particolare molto importante: si tratta di prodotti concepiti e realizzati in un altro paese che, prima di essere proposti al pubblico italiano o di un altro paese importatore, devono affrontare una lunga sequenza di processi di adattamento, di doppiaggio e di messa in palinsesto. Queste fasi produttive, in teoria neutre e puramente funzionali, finiscono in realtà per

<sup>1</sup> La successione alfanumerica tra parentesi è il codice univoco di produzione della puntata.

<sup>2</sup> Fermandosi all'Italia, basti citare opere enciclopediche come Grasso (2003) o Damerini e Margaria (2005), di taglio prevalentemente sociologico come Grasso e Scaglioni (2003), di impronta semiotica come Volli (2002), fino alle storie della televisione italiana di Monteleone (2003) e di Grasso (2004).

<sup>3</sup> In Grasso (2004), per esempio, la storia della televisione viene (almeno in parte) identificata con i singoli testi, serie e programmi, considerati in modo isolato. Anche negli studi dedicati a un singolo prodotto mediale, la tendenza rimane: limitandosi ai saggi sui *Simpson*, presentano questo limite sia numerosi testi di origine anglosassone (Irwin *et al.* 2001, Pinsky 2001, Alberti 2004 e Turner 2004), sia gli italiani Marchisio e Michelone (1999) e Michelone (2000).

determinare sfasature di significato, inquadramenti nella nuova cultura del paese di arrivo, e, in definitiva, una percezione differente dei personaggi, dei temi, dei contenuti della serie, che si riverbera sulla sua diffusione e sul suo successo.

Seguire queste fasi è l'obiettivo del presente articolo<sup>4</sup>, che si sofferma in particolare su un singolo caso di studio, la serie animata de *I Simpson*<sup>5</sup>. Si tratta infatti di un caso insieme unico ed esemplare: proprio il successo riscosso presso un pubblico crescente ed esigente, insieme con la sofisticata prassi produttiva seguita dagli autori statunitensi, impongono per le edizioni nazionali una lavorazione attenta e accurata, mentre le particolari caratteristiche della serie, dall'incerta definizione di genere e dalle numerose influenze, determinano un conflitto tra differenti criteri di posizionamento in palinsesto. D'altra parte, i *Simpson* in Italia vengono seguiti da imprese e professionisti che lavorano parallelamente, o che hanno lavorato in precedenza, su altri prodotti seriali, e le loro pratiche rispecchiano quindi modelli culturali e professionali presenti in tutto il settore dei "trapianti" di serie americane nella televisione italiana. Inoltre, la notevole longevità della serie, in onda ormai da più di quindici anni, permette di osservare sia le fasi iniziali, con le prime scelte di adattamento, doppiaggio e palinsesto rivelatesi determinanti per l'accoglienza del prodotto, sia il progressivo stabilizzarsi delle *routine* produttive e delle scelte di rete.

Le pagine seguenti vogliono pertanto essere un tentativo, sicuramente parziale, di seguire "dall'interno" i processi produttivi, le professionalità coinvolte, le strutture necessarie, i criteri rilevanti e i problemi realizzativi di queste fasi, tappe obbligate per la trasmissione televisiva di una serie straniera ma troppo spesso date per scontate o addirittura del tutto ignorate. La costruzione dell'edizione nazionale e poi la pianificazione della sua messa in onda si configurano infatti come ambiti di confronto e di scontro tra esigenze differenti e interessi contrapposti, alla ricerca di un equilibrio, se non ottimale, almeno accettabile. È convinzione di chi scrive, infatti, che questo processo, nel suo stesso farsi e al di là di singole volontà autoriali, incida spesso in modo profondo sia sulle modalità di fruizione dei testi, sia sul senso che viene loro attribuito.

Si può iniziare pertanto con il rilevare alcuni principali slittamenti di senso, vere e proprie ri-costruzioni e

<sup>4</sup> Il saggio è la rielaborazione di una ricerca confluita in una tesi di laurea triennale e approfondita successivamente. Alla base del lavoro c'è la visione delle puntate dei *Simpson* finora trasmesse in Italia, analizzate come fonti storiche e come testi (oggetto di indagine semiotica e linguistica) e confrontate, ove opportuno, con la versione originale o la trascrizione dei dialoghi (*script*); l'esame di documenti forniti dalla direzione della rete televisiva Italia 1, relativi ad ascolti e programmazione; il confronto con gli addetti ai lavori attraverso interviste in profondità, colloqui telefonici e questionari diffusi tramite posta elettronica; un breve periodo di osservazione partecipante (8-9 novembre 2005, sei turni di doppiaggio) presso gli studi della FonoRoma. Voglio ringraziare tutti coloro che hanno dedicato parte del loro tempo per questa ricerca: il professor Peppino Ortoleva, che mi ha guidato nella redazione della tesi e poi del saggio; i doppiatori Tonino Accolla, Liù Bosisio, Ilaria Stagni e Fabrizio Mazzotta, la direttrice del doppiaggio Connie Bismuto, l'assistente Claudia Corazza, il fonico Alessandro Mastroianni, la responsabile di edizione Ludovica Bonanome, l'allora vicedirettore di Italia 1 Aldo Romersa, Alessandra Ferrario del centro di documentazione Mediaset, la *programming manager* di Fox Italia Paola Acquaviva, il responsabile del sito "Homerata" (<http://www.thesimpson.it/>) Alberto Gagna e Antonio Genna, autore de "Il mondo dei doppiatori" (<http://www.antoniogenna.net/doppiaggio/doppiaggio.htm>). Questo saggio è apparso inoltre, con alcune variazioni, sul numero 2/2007 di «Studi Culturali», il Mulino, Bologna: ringrazio l'editore per averne concesso la ri-pubblicazione.

<sup>5</sup> Serie televisiva a cartoni animati ideata da Matt Groening, *I Simpson* vanno in onda negli Stati Uniti dal 17 dicembre 1989 e si sono presto diffusi con successo in tutto il mondo, Italia compresa. Le avventure di Homer, Marge, Bart, Lisa e Maggie nella cittadina di Springfield hanno dato origine a un fenomeno globale e a un prodotto ormai ampiamente riconosciuto come esteticamente e socialmente rilevante, leggibile a più livelli e ricco di citazioni e di riferimenti alla realtà contemporanea. Da un'idea tutto sommato semplice, la satira della famiglia americana di estrazione medio-bassa, si sviluppa nel corso delle stagioni un prodotto televisivo complesso, che usa l'apparentemente innocuo *medium* del cartone animato per dare vita a quella che l'autore ha definito "l'allucinazione di una *sit-com*".

rielaborazioni del significato originario, per poi seguire i processi produttivi di adattamento e doppiaggio e, infine, i vari tentativi di messa in onda della serie. Si deve notare da subito che le *routine* produttive, così come, a differenti livelli di incidenza e di consapevolezza, hanno determinato cambiamenti della serie, sono state a loro volta fortemente influenzate dall'interpretazione data al prodotto: trattandosi di una serie televisiva, si ha infatti a che fare con uno sviluppo circolare, dove la ripresa del lavoro (su una stagione successiva) è sicuramente condizionata dalla trasmissione (e dalla conseguente percezione) della stagione precedente.

### **1. Italianizzazione: differenze e strategie per un'edizione nazionale**

L'adattamento di una serie complessa come i *Simpson* pone chi si occupa dell'edizione italiana di fronte alla necessità di effettuare scelte difficili, e talvolta discutibili, nel tentativo di rendere il prodotto interamente comprensibile e apprezzabile per il pubblico italiano senza al contempo snaturare i dialoghi, i giochi verbali, le situazioni originali. Occorre per questo tenere conto di una molteplicità di elementi differenti: dalla futura collocazione nel palinsesto alle lavorazioni che il prodotto deve affrontare prima di essere trasmesso, dalle inevitabili (e talvolta inconsapevoli) scelte di alcune figure chiave al *target* di pubblico previsto. Il compito è reso ulteriormente complesso dalla longevità della serie: la lavorazione in tempi diversi, anche molto distanti tra loro, la progressiva abitudine al lavoro, che da esperienza nuova e innovativa diventa *routine*, e il coinvolgimento nel tempo di persone differenti hanno reso possibili alcune discontinuità e differenze di interpretazione tra una stagione e l'altra (ma cambiamenti paralleli sono inevitabili anche nella produzione vera e propria). Inoltre si deve tenere conto di un pubblico reso competente dalla lunga abitudine, cosa che lo rende di volta in volta più esigente e più flessibile (in quanto tende a sciogliere autonomamente eventuali ambiguità e a integrare da sé informazioni incomplete). Alcuni tipi di modifica che la serie ha subito nell'adattamento al contesto italiano vengono subito alla mente, altri sono ormai talmente consueti da passare inosservati: può pertanto essere opportuno richiamare, spiegare o anche solo accennare le principali conversioni di senso, che spesso, proprio mentre consentono una maggiore presa sul pubblico locale, distorcono e modificano la serie.

#### **1.1 Nomi, campi semantici, situazioni<sup>6</sup>**

L'adattamento italiano ha modificato innanzitutto i nomi dei personaggi. La scelta di tradurre un nome in italiano, per quanto riguarda le "comparse" della serie, è spesso dettata da ragioni di comprensibilità: i

<sup>6</sup> Gli esempi elencati nei paragrafi che seguono costituiscono parte dei risultati del lavoro di schedatura e classificazione di ogni episodio della serie attraverso un'apposita griglia di analisi. Quando le soluzioni di adattamento si limitano a una singola puntata, è sembrato opportuno indicare il codice di produzione dell'episodio, che lo identifica (a differenza del titolo inglese o italiano) in modo conciso e univoco.

personaggi che vengono soltanto citati, che hanno una funzione strumentale in qualche scena, che corrispondono a uno stereotipo o a una caricatura, presentano spesso un appellativo significativo, che contribuisce alla loro caratterizzazione (talvolta esaudivola) e va fatto comprendere allo spettatore. Spesso alla traduzione letterale è preferito un adattamento libero, che attinge a frasi gergali, modi di dire e luoghi comuni oppure crea un nuovo linguaggio. Qualche esempio: gli scagnozzi mafiosi Johnny Labbraserrate (DABF17) e Jimmy Soffiapacchetti (BABF17), gli studenti modello Coseno e Pagella (2F11), l'annunciatrice del meteo Serena Tempesta (1F11). Lo stesso meccanismo funziona poi per gli animali, le *mascotte* e i meta-personaggi di fantasia che popolano le strade, i giornali, i cinema e le reti televisive di Springfield.

Un discorso differente va fatto per i personaggi principali, o comunque ricorrenti: nella maggior parte dei casi, anche quando può suggerire analogie (Lovejoy), si tende a lasciare immutato il nome inglese, seguendo la consuetudine usata per i personaggi di telefilm e *sit-com* americane. Ma quando il cognome indica una caratteristica determinante, solitamente viene tradotto: *Groundskeeper Willie* diventa così Il Giardiniere Willie, mentre il jazzista *Bleeding Gums Murphy* e il mafioso *Fat Tony* sono rispettivamente Gengive Sanguinanti Murphy e Tony Ciccione. In altri casi è stato scelto un adattamento più libero, con risultati discontinui: efficaci appaiono i nomi dei bulli della scuola Secco, Patata e Spada (*Jimbo*, *Kearney* e *Dolph*) e la scelta di Grattachecca e Fichetto per caratterizzare, con riferimento alla granita romana e a un termine diffuso del gergo giovanile, i cartoni animati *Itchy* e *Scratchy*. Meno comprensibile è la sostituzione del cognome del commissario di polizia, che da *Wiggum* diventa Winchester: invece dell'originale privo di significato, il termine italiano rinvia al campo semantico delle armi e al contesto di film e serie poliziesche, caratterizzando per contrasto questa figura inetta e incapace, ben lontana dagli stereotipi. Con un ragionamento analogo l'autista del pulmino della scuola, *Otto Mann*, diventa Otto Disc, con riferimento alla sua smodata passione per la musica *heavy metal*. Infine, il barista *Moe Szyslak* nell'edizione italiana cambia il suo nome in Boe: scelta funzionale a far suonare il nome di questo personaggio, solo, depresso e incapace a relazionarsi con gli altri, come l'interiezione italiana "Boh", usata per indicare dubbio, incertezza o perplessità. Sono scelte in qualche misura autoriali, finalizzate non solo a tradurre un nome ma a caratterizzare e collocare un personaggio, spesso inserendolo con disinvoltura in un contesto che si dà per più noto al pubblico, o in sé più divertente, secondo una prassi diffusa anche nel cinema e nelle traduzioni di testi di narrativa. La televisione tende a rendere proverbiali nomi ed espressioni, e il pubblico finisce così con attribuirne la paternità alla serie in quanto tale, o genericamente al mezzo, dimenticando che si tratta delle scelte di uno specifico gruppo professionale di "mediatori".

Un altro problema di adattamento nasce dall'intento di rendere per il pubblico italiano dei riferimenti a situazioni, usi e costumi tipicamente americani. Quando l'episodio (o parti di esso) è completamente incentrato su vicende tipiche della realtà statunitense (si tratti di ricorrenze come il *thanksgiving* o lo *spring*

*break*, oppure di sport come il *baseball* e l'*hockey*), la tendenza è quella di adattare il meno possibile, sia per ragioni di comprensibilità, sia per la complessità e la dubbia riuscita di cambiamenti drastici che coinvolgano l'intera scena (e quindi anche il piano visivo), sia ancora perché si snaturerebbe in modo inaccettabile il prodotto originario. Inoltre, da un lato la prossimità culturale, dall'altro la continua trasmissione di serie statunitensi sulla televisione italiana hanno permesso allo spettatore medio di costruirsi un'enciclopedia apposita, relativa agli aspetti ricorrenti della civiltà americana. Quando invece il riferimento è contenuto in un dialogo o in una singola battuta, l'adattatore può scegliere due strade: lasciarlo immutato, chiedendo un piccolo sforzo conoscitivo allo spettatore ma rispettando il testo di origine, oppure tradurlo con un corrispondente italiano. In alcuni casi questo passaggio è indolore, e lo spettatore non se ne accorge neppure: "*Jury Room*" diventa "camera di consiglio" (1F19), "*IRS*" è tradotto con "ufficio imposte" (4F23). In altri casi, l'adattamento può creare attrito nella frase e configurarsi come un corpo estraneo, con riferimenti che danneggiano la verosimiglianza del mondo possibile della serie: basti pensare alla citazione di specialità alimentari estranee al mondo anglosassone come i babà (9F01), le melanzane alla parmigiana (4F05), i suppli (DABF11). Ambiti di sostituzione abituale, con gradi diversi di incidenza e complessità, sono le istituzioni politiche e giudiziarie, gli ordinamenti scolastici, le organizzazioni, le unità di misura, ...

Ancora, ogni episodio dei *Simpson* è ricco di nomi propri tratti da (o ispirati a) fatti e figure di attualità. Talvolta si tratta di nomi reali e conosciuti, che è quindi opportuno lasciare inalterati; nella maggior parte dei casi sono però soltanto denominazioni su cui viene costruita una *gag*: è pertanto necessario tradurle, rendendole comprensibili per lo spettatore italiano. Toponimi e marchi di oggetti, titoli di canzoni e programmi radiofonici, giornali e riviste, film e trasmissioni televisive sono talvolta tradotti letteralmente, talvolta adattati con fantasia, talvolta infine lasciati in inglese. Alcuni esempi: la canzone "Sta piovendo uomini" (2F08), le riviste "Svitato" (*Mad*) e "Collegato" (*Wired*), i programmi televisivi "La ruota della fortuna" (8F04), "Il gioco dei nove" (*Hollywood Squares*, 9F19) e "Linea Cocente" (*SmartLine*). Ma i nomi che possono o meno venire adattati in italiano sono molti di più: le sigle di associazioni e imprese, le squadre degli sport più diversi, le scritte su cartelli e magliette, i tabelloni appesi fuori dalla chiesa, le frasi di Bart sulla lavagna che apre la sigla, il titolo stesso di ogni episodio, ...

## 1.2 Non solo traduzioni: i riferimenti all'Italia

Spesso, in fase di adattamento o di doppiaggio, chi si occupa dei dialoghi italiani si prende la libertà di sostituire i riferimenti originali con analoghi italiani. Addirittura, gli adattatori possono inserire citazioni, cenni e rimandi pensati appositamente per gli spettatori del paese d'arrivo: talvolta l'innovazione ha successo, aumentando il valore della serie per il pubblico italiano; altre volte i riferimenti appaiono forzati, o

addirittura dannosi, turbando la "volontaria sospensione dell'incredulità" all'origine del piacere del testo. Le intrusioni sono frequenti, più diffuse nelle prime edizioni ma comunque presenti anche nelle puntate più recenti.

I nomi di alcune persone sono sostituiti quando queste sono sconosciute in Italia, ma talvolta si esagera: un esempio è lo scambio di battute in cui si fa cenno al presentatore Marco Columbro, mentre nella versione americana si parla di Fred Flinstone, il protagonista degli *Antenati* in Italia almeno altrettanto noto (7G10). Opere d'arte e artisti sono spesso sostituiti con corrispondenti italiani, rivelando un certo provincialismo: si preferisce citare la Torre di Pisa alla Statua della Libertà (7G07), Caravaggio a Helmut Newton (7G10), Renzo Piano a I. M. Pei (CABF14). Le frasi tipiche di alcune trasmissioni televisive di successo vengono inserite tra le battute della serie: il "Che barba che noia" di *Casa Vianello* (3F23), il "Capitto mi hai?" di *Drive In* (4F16), persino l'orribile "Ciapet" lanciato da *Striscia la notizia* (BABF20). Ma riferimenti all'Italia sono ovunque: dall'Arnaldo Pomodoro Editore (7F03) al magistrato Zi Pietro (8F24), dall'alpinista Messner (EABF17) al modulo CID (3F18 e EABF22).

### 1.3 Parole in gioco: scelte linguistiche, gerghi e dialetti

Altro dilemma cruciale per una serie come i *Simpson*, che basa gran parte del suo successo sulla capacità di usare un modo d'esprimersi reale, di creare un proprio idioma e di adottare *gag* verbali e giochi di parole più o meno raffinati, è la scelta del linguaggio.

In un primo momento, coincidente con le prime due stagioni, si è voluto caratterizzare la serie come adulta, per distinguerla dagli altri cartoni animati e per conformarla agli orari di trasmissione in seconda serata: i personaggi più vivaci, come Homer, Bart e Nelson, usano un linguaggio gergale, fitto di difemismi e parolacce. Ogni occasione, indipendentemente dalla sceneggiatura d'origine, viene colta per infilare nei dialoghi parole forti e scorrette: emblematico è il titolo di giornale "*Enough already*", tradotto in italiano con "Hai rotto le palle" (7G03). «Spesso, presi dall'entusiasmo, sono gli stessi doppiatori a calcare la mano, apportando direttamente in sala di doppiaggio modifiche non approvate in precedenza» (Ludovica Bonanome, responsabile dell'edizione italiana, intervista del 28 giugno 2005); «in sala ci divertiamo a inventare giochi e modi di dire: molte invenzioni dei Simpson nascono così, ma a volte si esagera» (Ilaria Stagni, doppiatrice di Bart Simpson, risposta del 31 marzo 2005 a un questionario via e-mail). Questo tipo di adattamento è il risultato dell'interpretazione data al prodotto, del pubblico previsto, della collocazione in palinsesto: ha però finito per allontanare parte del pubblico, spaventato da quella che appariva – ed era – volgarità gratuita e per fraintendere la cattiveria dei *Simpson*, più profonda e complessa. A partire dalla terza stagione, pertanto, complice una nuova collocazione oraria meridiana e poi pomeridiana, il linguaggio cambia e le volgarità scompaiono. Si sfiora l'estremo opposto: anche quando le parolacce sono presenti nel

testo di partenza e funzionali in qualche modo al racconto, esse vengono storpiate, appena accennate, iniziate e non concluse.

Il complesso lavoro sul linguaggio porta a un idioma tipico della serie, alla vera e propria creazione di tormentoni linguistici: le frasi tipiche di Bart, "Ciucciati il calzino" ("*Eat my shorts*") e "Non farti infartare" ("*Don't have a cow*"), ma anche espressioni di Homer e Lisa ("Bagarospo", "Ciuccellone"). Talvolta il lavoro è più complesso, come nel caso degli scherzi telefonici che Bart compie ai danni dell'ingenuo barista Boe Szyslak, o del linguaggio di Ned Flanders, vicino di casa bigotto e tradizionalista: i frequenti neologismi vezzeggiativi ripetuti ("*diddly diddly do*") diventano una ripetizione continua delle parole più significative del discorso, con opportuni diminutivi ("salve salvino", "certo certosino"), per rendere l'insieme di perbenismo, ipocrisia e cortesia di ogni suo gesto. Numerose frasi in rima, filastrocche, scioglilingua, poesie amatoriali e cori da stadio, di incoraggiamento o di protesta vengono tradotti o, più spesso, adattati con corrispondenti italiani.

Importante è infine la decisione di adottare un accento regionale italiano, o alcune battute in vero e proprio dialetto, per le voci di alcuni personaggi. La scelta appare funzionale a rendere anche nell'edizione italiana la ricchezza di accenti e di inflessioni della versione americana, che sfrutta le differenti pronunce dell'inglese americano per dare spessore ai personaggi, differenziarli, farli rientrare in uno stereotipo. Si tratta però di una decisione azzardata, dal momento che non esiste un collegamento diretto tra le parlate locali americane e le varietà regionali italiane: il loro uso può danneggiare la credibilità della serie e determina difficoltà di traduzione fedele e reazioni non previste in origine dal prodotto. Al tempo stesso, però, l'uso dei dialetti, soprattutto per alcuni personaggi, fa ormai parte dell'enciclopedia dello spettatore italiano. Tra i personaggi ricorrenti che assumono inflessioni regionali italiane, il commissario Winchester parla con accento napoletano: l'uso del dialetto, con il cambio di cognome, caratterizza bene il personaggio come l'opposto dello stereotipo di poliziotto e ne connota la bonaria ingenuità, la simpatia un po' sempliciotta, ma anche l'inefficienza e la corruttibilità. Willie, il giardiniere scozzese, si esprime invece con una forte cadenza sarda: entra in gioco l'analogia tra Sardegna e Scozia, due regioni fiere della propria diversità, ricche di tradizioni e diffidenti verso l'esterno. L'accento lo ha reso uno dei personaggi più popolari in Italia, ma ha anche creato situazioni di corto circuito, come quando Willie, visivamente caratterizzato come scozzese (*kilt*, cornamusa), fa riferimento al suo passato in Sardegna. Se il poliziotto Eddie parla barese per differenziarsi dal napoletano dell'inseparabile collega Lou, non è chiaro il motivo che ha spinto a far parlare il Reverendo Lovejoy in calabrese o Otto Disc in un milanese farcito di espressioni gergali giovanili. La decisione più strana, con effetti quasi surreali, è però quella di donare a Carl Carlson, il collega di colore di Homer alla centrale nucleare, una forte cadenza veneta. Anche i personaggi che compaiono solo in una battuta o in una sequenza, talvolta, si esprimono in dialetto. Fino alla quarta stagione, quasi tutte le comparse della

serie presentano inflessioni regionali italiane: nessun dialetto è dimenticato. In seguito, invece, l'uso dei dialetti è stato ridimensionato e gli unici attestati sono quelli già comuni in televisione: napoletano, romanesco e siciliano. I doppiatori hanno una certa libertà: «spesso sono i doppiatori "minori" a proporre l'uso di una cadenza o di un certo termine dialettale al direttore di doppiaggio, cui però spetta sempre la decisione finale» (Claudia Corazza, assistente al doppiaggio, comunicazione durante l'osservazione partecipante dell'8-9 novembre 2005).

L'accento dei personaggi "stranieri", provenienti dalla parte di mondo non anglofona, riprende invece le inflessioni usate dai doppiatori originali. Unico problema gli italiani e gli italo-americani, stranieri per l'edizione di partenza ma evidentemente non per quella di destinazione, il cui inglese con accento italiano viene reso, secondo una consuetudine affermata, con un'inflessione meridionale: siciliana se si parla di criminalità (Tony Ciccione), napoletana se il personaggio presenta caratteri comici (il cuoco Luigi, Nick Riviera). Vengono così ribaditi, e attribuiti di fatto a un universo testuale statunitense, stereotipi regionali tipicamente italiani che nella fonte non esistono.

#### 1.4 Parole in musica: le canzoni

Nei *Simpson* la musica ha spesso funzione narrativa e non solo di accompagnamento. La resa dei brani cantati, densi di significato e di battute, è un altro campo di prova per l'edizione italiana.

La tendenza generale è quella di adattare le canzoni significative, facendole interpretare direttamente dai doppiatori italiani: «per ridurre al massimo i costi, le canzoni vengono registrate in sala di doppiaggio, senza musicisti, separando voci soliste e parti corali, e poi mixate con la base presente sulla colonna internazionale» (Ilaria Stagni, risposta cit.). L'esecuzione in italiano di una canzone necessita di un impegnativo processo di adattamento: occorre cercare di restituire sia il senso sia la musicalità del testo di partenza. Se i brevi momenti in cui un personaggio canticchia un brano vengono sempre tradotti, problemi maggiori nascono dal rifacimento in italiano delle canzoni nella loro integrità. I brani creati appositamente per la serie vengono talvolta resi in modo letterale, con qualche effetto sgradevole; più spesso si cerca di mantenere l'orecchiabilità, ricorrendo a forzature e a soluzioni alternative, quali l'uso di rime e assonanze evidentemente non presenti nel testo inglese. Quando i brani cantati sono interpretazioni o parodie di canzoni famose, invece, vengono rieseguite in italiano soltanto se intonate da uno dei personaggi principali: spesso si rischiano effetti paradossali, visto che l'adattamento può rendere la canzone quasi irriconoscibile, che al cantato italiano può subentrare la canzone in versione originale, che un personaggio (di solito Homer) può cantare con il brano inglese in sottofondo, a un concerto o mentre ascolta l'autoradio.

La trasposizione italiana delle canzoni non viene però sempre realizzata. Questo dipende dalla mancanza di tempo e di denaro, visto il costo elevato dei processi supplementari di adattamento, incisione e post-



produzione delle canzoni; da aspetti tecnici, come la presenza o meno della base musicale della canzone nella colonna internazionale; dalla disponibilità dei doppiatori. In tal caso, le soluzioni praticate sono due: l'uso dei sottotitoli italiani, con conseguente lavoro di adattamento e di post-produzione, o la trasmissione pura e semplice della versione originale. In televisione l'uso dei sottotitoli è sconsigliato: pertanto, una soluzione che dal punto di vista della critica può apparire ottimale viene adottata in realtà come scelta di emergenza.

### 1.5 *Fiction, media, realtà: i doppiatori famosi*

Nella versione originale dei *Simpson* numerosi personaggi famosi prestano la loro voce per doppiare qualche scena del cartone: attori, cantanti, sportivi, uomini politici, esponenti dello *star system* americano e mondiale si mettono in gioco, impersonando se stessi di passaggio a Springfield o dando la voce a un personaggio fittizio. Questa consuetudine diventa un problema in più da affrontare per le edizioni in altra lingua. L'Italia ha adottato un metodo misto, nel tentativo di riprodurre almeno in parte tale molteplicità di voci e di rispondere con una certa libertà alle sollecitazioni del testo.

Innanzitutto occorre rendere in italiano le voci delle persone famose che compaiono nei vari episodi, in originale doppiate dal famoso stesso o da bravi imitatori. Con gli attori cinematografici e televisivi, si cerca di utilizzare i doppiatori che prestano loro abitualmente la voce. Negli altri casi, si deve invece necessariamente ricorrere a doppiatori comuni, perdendo parte della caratterizzazione del personaggio. Meno problematiche sono le puntate in cui i vip intervengono soltanto in funzione di *guest voice*: quasi sempre il doppiaggio italiano ignora questa peculiarità.

Lo stratagemma di coinvolgere nel doppiaggio voci provenienti dal mondo dello spettacolo, soprattutto televisivo, è però utilizzato anche nell'edizione italiana: nel corso delle stagioni, si sono posti dietro al microfono comici (Gianfranco d'Angelo, Leo Gullotta, Sandra Mondaini, Luciana Littizzetto, Serena Dandini, Corrado Guzzanti), conduttori e *show-girl* (Valeria Marini, Paola Bara-le, Paolo Bonolis, Veronica Pivetti), persino politici (Vittorio Sgarbi, Ignazio La Russa). Si tratta innanzitutto di pubblicità reciproca: «se da un lato la presenza di una voce famosa assegna risalto all'episodio, sui giornali e nella programmazione, dall'altro il famoso stesso, spesso un fan della serie, partecipa volentieri» (Ludovica Bonanome, intervista cit.). Soprattutto in alcuni casi, il doppiatore famoso costituisce un valore aggiunto per la puntata e permette allo spettatore di instaurare un certo dialogo col testo, giocando a scoprire di chi si tratta o ridendo dei riferimenti (aggiunti) al mondo dello spettacolo italiano. Altrettanto spesso, però, la presenza del doppiatore famoso snatura l'episodio di partenza: così Leo Gullotta doppia una figura femminile, ricalcando il suo personaggio di maggior successo; così Paolo Bonolis applica a Lionel Hutz – in numerose puntate con un'altra voce – il suo modo di parlare ricercato, in instabile equilibrio tra termini aulici e romanesco; così

Luciana Littizzetto trasforma il giudice Grazia Negata in un clone dei suoi personaggi televisivi. Infine, non sempre il profano prestato al doppiaggio si distingue per la brillante prova: anzi, spesso il risultato è approssimativo.

Se si guarda all'insieme delle azioni finalizzate a "italianizzare" i *Simpson* (che pure comportano notevoli sforzi di ingegno e in alcuni casi vanno riconosciute come altamente efficaci), si nota un complessivo effetto di provincializzazione, che può apparire paradossale per un prodotto globale. Provincializzazione (e non localizzazione, come vorrebbe la retorica del "glocalismo"), in quanto i riferimenti sono centrati soprattutto sul piccolo universo di ciò che l'intrattenimento italiano considera famoso. È un aspetto generalmente non considerato nelle ricerche sulla diversa ricezione di un prodotto globale nei vari contesti nazionali: l'azione degli intermediari professionali (adattatori, doppiatori, reti) trasforma, per fortuna non sempre, un prodotto che potrebbe essere spiazzante, sia per caratteristiche intrinseche sia in quanto fa emergere spesso aspetti tutt'altro che banali della realtà statunitense, in una conferma di cose note e di stereotipi radicati.

## **2. La realizzazione di un'edizione italiana: adattamento e doppiaggio**

Il cammino che porta alla trasmissione in Italia di un prodotto seriale realizzato all'estero, in un'altra lingua e sotto l'influenza di un'altra cultura, per quanto simile alla nostra, è complesso e fluido, e passa attraverso numerose fasi che coinvolgono differenti figure professionali, ambienti lavorativi e processi produttivi. Le varie fasi sono intrecciate tra loro, procedono in parallelo o hanno margini poco definiti; una stessa persona può ricoprire più ruoli e lo stesso ruolo può essere affidato a più persone; nel tempo alcuni aspetti sono cambiati e altri sono rimasti immutati. Ognuno di questi momenti, in modo più o meno consapevole, determina spostamenti di significato e conversioni del senso. Seguire i processi di adattamento, doppiaggio e collocazione in palinsesto dei *Simpson* può pertanto essere utile, da un lato, per dare uno sguardo a un insieme di pratiche tanto importanti quanto ignorate e, dall'altro, per cercare le cause strutturali degli slittamenti di senso connessi all'"italianizzazione". Non ci sono soggetti ininfluenti e soggetti autori: solo la sequenza dei diversi apporti permette di capire la dinamica delle variazioni e di riconoscere quanto di esse sia frutto di specifiche intenzionalità, quanto di *routine*, quanto di schemi mentali interiorizzati. Questo saggio si limita a una ricostruzione del processo e degli interventi delle diverse figure produttive: all'identificazione dei diversi soggetti che intervengono e dei margini di azione e di correzione che ciascuno di essi ha per favorire l'accoglimento da parte del pubblico, per verificare la corrispondenza con l'originale, per dimostrare la propria abilità. Gli obiettivi perseguiti dagli intermediari sono infatti di varia natura, anche se spesso si presentano (anche a loro stessi) fortemente intrecciati fra loro.

### 2.1 Acquisto dei diritti, struttura di edizione, traduzione

Il primo passo per portare sullo schermo una serie televisiva straniera è l'acquisto dei diritti di trasmissione (*international syndication*). Mediaset possiede fin dalla prima stagione dei *Simpson* diritti esclusivi, secondo una formula di *life commitment*: tutte le nuove puntate sono vendute automaticamente a Mediaset. Alla scadenza dei diritti di prima visione, Mediaset rinnova inoltre i contratti per le stagioni precedenti, per impedire alla concorrenza di mandare in onda una serie di tale successo. Fox Italia acquista invece sul mercato internazionale diritti diversi, relativi alla trasmissione satellitare, e non può avanzare pretese sulle prime visioni.

La struttura edizioni di Mediaset si occupa delle operazioni preliminari: «dopo la visione del prodotto in lingua originale e alcune discussioni con i responsabili di rete per trovare alla serie la collocazione migliore, la struttura edizioni si concentra sul processo di vera e propria costruzione del prodotto italiano» (Ludovica Bonanome, intervista cit.). Mediaset è legata alla Fox da un *gentlemen's agreement*, che le impone di rispettare il più possibile il prodotto originale e pertanto, fino al 1999, il lavoro di adattamento è stato sottoposto alla supervisione congiunta del responsabile Mediaset e del responsabile europeo di Fox. Il distributore fornisce il materiale necessario per l'adattamento: una copia originale di ogni episodio; la trascrizione dei dialoghi originali; la colonna internazionale, cioè la registrazione dei suoni comuni (rumori di fondo, musiche, canzoni). In primo luogo vengono tradotte in italiano le trascrizioni dei dialoghi originali: a volte la traduzione è solo un abbozzo, altre è un testo che verrà cambiato solo in caso di necessità; più spesso, è a metà tra questi estremi e trova già alcune soluzioni ai problemi di adattamento, ma ne lascia irrisolti molti altri. Trovare un traduttore che riuscisse a rendere il gergo e lo spirito dei *Simpson*, senza limitarsi a una semplice traslitterazione, è stato, nel 1990, uno dei primi problemi da affrontare: allo scopo sono stati eseguiti numerosi provini *blind test*, attraverso cui è stata selezionata Elena di Carlo. Le traduzioni vengono quindi ricontrollate totalmente in parallelo con il testo di partenza.

### 2.2 Adattamento: la ri-scrittura dei dialoghi

Compito dell'adattatore è, partendo dalla traduzione, preparare i dialoghi da recitare in sala di doppiaggio: non è possibile utilizzare una versione letterale, ma occorre creare qualcosa di diverso, che risulti credibile e facilmente comprensibile allo spettatore e possa inserirsi alla perfezione nei tempi dettati dall'immagine in movimento. L'adattatore vede la scena e, procedendo per tentativi, sperimenta ogni idea finché trova la soluzione opportuna.

Durante la lavorazione su film e prodotti seriali con attori in carne e ossa, uno dei principali compiti dell'adattatore è quello di verificare il sincronismo labiale, la corrispondenza tra la battuta tradotta e il movimento delle labbra dell'attore: la frase nella lingua di destinazione, trasmettendo all'incirca le stesse

informazioni, deve coincidere il più possibile con l'originale. Determinanti sono la lunghezza di parole e costrutti, le pause nel discorso, il ritmo della battuta, la posizione delle vocali aperte, l'alternanza di voci in campo e fuori campo. Nelle serie animate si preferisce invece ricorrere a un sincronismo espressivo, che tiene conto dei tempi di pronuncia – in inglese assai più brevi che in italiano: di qui l'obbligo di semplificare frasi e concetti – e dei pochi elementi significanti a livello di espressioni e atteggiamenti dei personaggi, consentendo una maggiore fluidità.

L'adattamento non è però soltanto una traduzione nei tempi di un'altra lingua: occorre rendere le frasi comprensibili e naturali, cercando di non perdere l'atmosfera e lo stile delle battute originali. Spesso è necessario trasmettere nei dialoghi dei *Simpson*, oltre alle informazioni che consentono alla trama di dipanarsi, la ricchezza di citazioni, gerghi e innovazioni linguistiche. «Se ci sono giochi di parole intraducibili in italiano, si fanno dei voli pindarici per cercare di rendere il senso nella nostra lingua [...], cercando però di non inventare nulla» (Ilaria Stagni, risposta cit.). Per ogni personaggio e situazione, si tenta di creare nella lingua di destinazione un modo di parlare adatto e verosimile (salvo gli aspetti surreali o caricaturali, dovuti al genere), cercando di evitare ogni appiattimento. Il dialogo deve essere immediatamente comprensibile, data la natura di flusso del prodotto, che non permette di tornare su un passaggio frainteso; al tempo stesso va evitata la banalità, che impoverirebbe il testo e ne pregiudicherebbe il successo.

L'adattamento può infine diventare ancora altro, una vera e propria modifica, consapevole e più o meno opportuna, del testo originario, finalizzata a creare proiezione e identificazione da parte del pubblico. Si tratta, al tempo stesso, di un'azione in parte inevitabile e della maggiore matrice di possibili deformazioni del senso.

A occuparsi dell'adattamento dei *Simpson*, fin dalla prima stagione, è stato Tonino Accolla, il doppiatore di Homer Simpson, accreditato come autore dei dialoghi italiani. In realtà, la preparazione dell'adattamento italiano è un processo complesso, che coinvolge professionalità differenti, e in cui partecipano a vario titolo anche la traduttrice, i responsabili di edizione e altri numerosi adattatori non accreditati. In definitiva, l'adattamento, già difficilmente isolabile dalle fasi precedenti e successive, è un'operazione cui è difficile attribuire una paternità unica: molteplici contributi, in tempi e quantità differenti, permettono di risolvere i vari problemi e di realizzare il prodotto finito.

### **2.3 Doppiaggio: gli attori dimezzati**

Se l'adattamento è un processo composito, spesso neppure distinto dalla traduzione, la successiva fase di doppiaggio è ben più formalizzata.

Parallelamente all'adattamento delle prime puntate, la struttura edizioni sceglie le voci dei vari personaggi: è un momento importante, dato che dalle capacità dei doppiatori dipenderà il successo della serie e che

non sarà possibile (salvo casi estremi) sostituire le voci in corso d'opera. Nel 1990 i responsabili dei *Simpson* hanno esaminato migliaia di provini, alla ricerca delle voci giuste: il criterio principale è stata la somiglianza con le voci americane, fortemente caratterizzate. Previo controllo da parte dello stesso Matt Groening, sono state quindi scelte le voci dei personaggi principali: Homer (Tonino Accolla), Marge (Liù Bosisio), Bart (Ilaria Stagni) e Lisa (Monica Ward). Diverso è il discorso per i personaggi secondari. Negli Stati Uniti, un gruppo di sei attori (i doppiatori principali Dan Castellaneta, Julie Kavner, Nancy Cartwright e Yeardley Smith, affiancati da Hank Azaria e Harry Shearer) si occupa della caratterizzazione di quasi tutte le figure, principali o secondarie. Nell'edizione italiana, invece, le voci dei personaggi di contorno sono numerose e talvolta selezionate in modo meno accurato: oltre alla somiglianza con l'originale o all'efficacia dell'accoppiata tra la voce dei doppiatori e il modo di agire dei personaggi, spesso entrano in gioco fattori contingenti come la disponibilità al lavoro nei tempi previsti, la fiducia da parte del direttore o addirittura, per poche battute, il tempo necessario ad arrivare in sala.

Preliminare al doppiaggio è la pianificazione dei turni di recitazione: le sequenze, già individuate e suddivise, vengono accorpate in gruppi omogenei, senza tener conto dell'intreccio, ma soltanto della presenza in scena dei personaggi (e quindi del lavoro dei doppiatori). Un buon assistente deve soddisfare molteplici esigenze: «le necessità del testo diviso in anelli, dei doppiatori impegnati contemporaneamente su più lavorazioni, della società di doppiaggio che vuole accelerare i tempi e del responsabile di edizione che segue la produzione per conto della rete» (Claudia Corazza, comunicazione cit.). L'esito è un piano di lavorazione, in base al quale i doppiatori conoscono l'entità e le date del loro impegno.

A questo punto, i doppiatori entrano in sala e registrano i dialoghi italiani. Il doppiatore è un attore "dimezzato": la sua recitazione si limita alla voce ed esclude la componente mimica e gestuale. Non basta però sincronizzare le battute con quelle dell'attore sullo schermo, ma occorre trasmettere le emozioni del personaggio ricorrendo al timbro, al tono e al volume della voce, all'intonazione e al ritmo della frase, all'efficace espressione degli stati d'animo: «le battute non si imparano prima a memoria; la bravura è saper leggere, guardare lo schermo, recitare bene e andare a *sync* nello stesso momento» (Fabrizio Mazzotta, doppiatore di Krusty il Clown, risposta del 29 agosto 2005 a un questionario via e-mail). I doppiatori hanno a disposizione la resa dell'originale in cuffia e i suggerimenti del direttore di doppiaggio. Le regole di lavoro dovrebbero evitare fraintendimenti e incoerenze tra i diversi segmenti del testo, problemi tanto più gravi per prodotti a carattere seriale. Ma il problema della consistenza rimane, per motivi congiunti di costi e di tempi: «spesso si va a memoria, ma la memoria a volte inganna! Se poi i copioni vengono tradotti e adattati da più persone in tempi diversi, la continuità può venire a mancare» (Fabrizio Mazzotta, risposta cit.).

L'unità di base del lavoro in studio è il turno di doppiaggio, della durata *standard* di tre ore. Ogni episodio

dei *Simpson* richiede da dodici a sedici turni di doppiaggio, ma spesso un turno di doppiaggio è relativo a un blocco di scene tratte da più puntate. Il doppiatore può svolgere il suo lavoro in colonna separata o in gruppo. Nel primo caso, per ogni scena vengono registrate soltanto le battute di un personaggio: questo «permette ai doppiatori fissi di registrare rapidamente molte più righe e fa risparmiare tempo» (Liù Bosisio, doppiatrice di Marge Simpson, intervista del 9 novembre 2005); è poi una scelta ottimale per rendere al meglio le sovrapposizioni e le distanze, attraverso un'elaborazione successiva della pista audio. Nel secondo caso, tutte le voci di una scena sono incise sulla stessa colonna audio, consentendo una registrazione più economica, per esempio nei "turni di brusio", usati per le scene di folla e i personaggi con poche battute, in cui «numerosi doppiatori "minori", con voci differenti, sono presenti in sala e vengono chiamati dal direttore, da soli o a gruppi (di donne, di bambini, misti), quando necessario» (Claudia Corazza, comunicazione cit.). Per i *Simpson*, i personaggi ricorrenti lavorano in colonna separata; solo i personaggi di contorno incidono tutti assieme, o in sequenza nello stesso turno, le loro battute.

Il dialogo è una costruzione pianificata. «Spesso dobbiamo ingegnarci per aggirare i rigidi controlli di Mediaset, che può richiamare in sala i doppiatori a distanza di tempo per dei rifacimenti, anche di poche battute: quando troviamo termini sconvenienti <sup>7</sup>, dobbiamo sostituirli o camuffarli, rendendoli incomprensibili» (Tonino Accolla, doppiatore di Homer Simpson, direttore del doppiaggio e autore dei dialoghi italiani, comunicazione personale durante l'osservazione partecipante del 9 novembre 2005): è in opera una sorta di auto-censura (preventiva e talvolta eccessiva), causata dai processi produttivi e da un preciso (e frainteso) posizionamento del prodotto in termini di *target* e di palinsesto. Un altro problema ricorrente, con conseguenze importanti sulla percezione della serie, è la sostituzione nel tempo di alcuni doppiatori o professionisti: «impegni, litigi, conoscenze, simpatie, casualità... Può succedere che un doppiatore litighi col direttore, o si ammali, o vada in *tournee* teatrale, o decida di smettere di doppiare: così viene sostituito» (Fabrizio Mazzotta, risposta cit.). Accade così che qualche personaggio cambi, di episodio in episodio, non soltanto la voce ma anche l'inflessione, il modo di parlare, il tipo di linguaggio: la differenza, percepibile, non può non disturbare lo spettatore fedele.

#### 2.4 Post-produzione audio e video

Prima di essere pronta per il magazzino, ogni puntata viene sincronizzata: il tecnico provvede a far coincidere le voci dei doppiatori con i movimenti delle labbra e i tempi di presenza degli attori. Seguono il pre-mixaggio e il mixaggio, in cui le voci doppiate vengono miscelate con le musiche e gli effetti della colonna internazionale: i livelli delle varie componenti sonore sono così equilibrati.

Altri tecnici si occupano delle modifiche necessarie al video. Talvolta, trattandosi di un cartone animato, la

<sup>7</sup> Durante l'osservazione sul campo, è stato il caso di alcune parolacce e della parola *hashish*.

traduzione delle scritte e dei cartelli in inglese che compaiono sullo schermo viene realizzata attraverso appositi riquadri di varie forme, colori e dimensioni, che sovrascrivono il video originale in modo ora preciso ora più approssimativo: il lavoro è particolarmente impegnativo quando si rifanno intere schermate (la grafica di un quiz tv in CABF10, il sito web di Homer in CABF02). Nella maggior parte dei casi, comunque, per ragioni di costi e tempi, ci si limita a riportare la traduzione nella parte bassa dello schermo. Spesso, inoltre, si rende necessario in questa fase aggiungere dei sottotitoli per rendere in italiano gli elementi visivi più complessi, per tradurre frasi pronunciate in lingue diverse dall'inglese o per spiegare il testo delle canzoni lasciate in versione originale. Parte importante del lavoro è quindi controllare la coerenza degli elementi grafici rispetto sia al video di partenza sia ai dialoghi italiani.

I processi di post-produzione si concludono con un controllo dei dialoghi, con l'inserimento dei titoli di coda relativi all'edizione italiana e con la definitiva associazione e sincronizzazione tra video e audio.

Nell'insieme, l'intervento degli intermediari è molto più intenso per quanto riguarda la parte audio che non per il video: ciò che sembra richiedere un maggior adattamento (*sembra*, dato che i *Simpson* contengono molti luoghi e fisionomie dati per noti, non necessariamente comprensibili per lo spettatore italiano) è la parte parlata e, in minor misura, quella cantata. Questo squilibrio è spesso richiamato dai difensori del doppiaggio: se le immagini sono le stesse e la traduzione è "fedele", il peso dell'intervento sul sonoro, pur sempre un elemento secondario, sarebbe ridotto. Questa affermazione, già discutibile per il cinema, è insostenibile per la televisione: nell'esperienza dello spettatore televisivo la componente audio è di solito di rilevanza superiore a quella video. L'azione di intermediazione e adattamento operata sui dialoghi e in generale sul suono incide quindi sull'esperienza finale in un modo che bisognerebbe considerare ben più di quanto si faccia.

### **3. La collocazione in palinsesto**

A provocare cambiamenti di senso, slittamenti di significato, mutamenti nella percezione, vere e proprie distorsioni, non intervengono solo i processi invasivi di adattamento e di doppiaggio. Le scelte di palinsesto, apparentemente meno influenti (in un'ottica che guarda al testo come entità autonoma e stabile), incidono in modo a volte determinante sulla fruizione della serie da parte del pubblico (o dei pubblici), sul suo inserimento in una enciclopedia di conoscenze condivise, sulla sua influenza nella sfera del discorso pubblico. Questo modo di pensare dovrebbe essere ovvio alla luce delle teorie della televisione (convergenti su questo punto nonostante i diversi impianti teorici) di Marshall McLuhan, di Raymond Williams, di Joshua Meyrowitz e della scuola "etnografica" britannica: nel *flusso* televisivo la collocazione incide sul senso oltre e più dei contenuti del singolo segmento. Il testo televisivo assume infatti un significato compiuto (magari

differente dagli intenti di autori e produttori) solo una volta sistemato nel contesto dei programmi che lo precedono e lo seguono, delle interruzioni pubblicitarie e promozionali, dell'identità di una rete, dello specifico *medium* su cui viene trasmesso, delle pratiche d'uso degli spettatori reali. D'altra parte, si può notare che, come si è visto, la stessa produzione assume carattere di flusso, in maniera diversa da ogni lavoro che si conclude in un'opera singola (cinematografica, per esempio): la televisione viene realizzata (o italianizzata) secondo ritmi da ciclo continuo, lavorando su unità diverse dal singolo testo (più grandi come i gruppi di episodi, più piccole come i singoli frammenti, o ancora ordinate differentemente come il materiale da lavoro di ogni turno di doppiaggio) e in tempi discontinui. Ma gli studi sui programmi finiscono spesso con il dimenticare questi aspetti, tendendo a concentrarsi su un testo o su un *corpus* di testi al di là del flusso o dei flussi in cui sono inseriti e a trascurare la stessa complessità dei processi produttivi.

### 3.1 Negli Stati Uniti: la collocazione originaria della serie

Le trasmissioni regolari dei *Simpson* sulla Fox statunitense iniziano il 14 gennaio 1990, nel *prime time* della domenica: fascia temibile ma di grande visibilità. Sui *network* americani, la prima serata (dalle 20 alle 22) è legata alla combinazione modulare di blocchi di mezz'ora o di un'ora: questa rigidità di strutture e orari rispetta i ritmi di fruizione previsti per i prodotti seriali, evitando sgradevoli effetti di accumulo e facendo scorrere paralleli tempo diegetico, televisivo e sociale (si pensi alle puntate dedicate al Ringraziamento o al Natale); inoltre, rende il palinsesto vario, articolato e regolato da appuntamenti che rimangono stabili a lungo. Negli anni, la trasmissione delle puntate in prima visione è rimasta sostanzialmente stabile: ogni domenica sera, durante la stagione televisiva – da ottobre a maggio, con *première* della stagione successiva e puntate estive "in coda" – viene trasmesso un episodio nuovo. La ventina di episodi annuali viene così diluita lungo tutta la stagione, in orario adatto a giovani e adulti (cui gli autori si rivolgono), valorizzandone l'impegno produttivo e creando un appuntamento "festivo", funzionale a dare risalto al singolo evento nel flusso, a fidelizzare il pubblico e a produrre un'adeguata attesa per le novità.

Un discorso diverso va fatto per le repliche. La stessa Fox rimanda più volte gli episodi a distanza di qualche mese dalla trasmissione in prima visione: possiede infatti diritti che le permettono le repliche della stagione corrente (*front-end syndication*). A partire dal 1994, e quindi a quarta stagione conclusa, inoltre, la Fox ha ceduto ad altre emittenti, locali e non affiliate, i diritti di trasmissione dei vecchi episodi (*back-end syndication*). Fino al 1999 la formula usata è stata il *barter contract*: le emittenti locali dovevano trasmettere gli episodi, con una parte di pubblicità preconfezionata, negli orari decisi a livello nazionale dal distributore. In seguito, si è passati al *cash contract*, che permette all'emittente acquirente dei diritti di passaggio di gestire le trasmissioni in modo del tutto indipendente: sono così possibili innumerevoli repliche, che accontentano lo spettatore occasionale come il *fan* più estremo.



### 3.2 I *Simpson* su Canale 5: un cartone animato per soli adulti

La prima serata italiana è completamente diversa da quella statunitense: compresa all'incirca tra le 20,30/21 e le 23, presenta contorni più flessibili (spesso infranti) ed è interamente occupata da un solo programma; le serie, quando pure raggiungono il *prime time*, sono trasmesse accorpando due o tre episodi per volta. Il pubblico italiano sembra infatti ancora legato ad abitudini di fruizione lenta, sviluppatasi nei primi anni di trasmissioni: ma resta da stabilire quanto questo sia un dato empirico e quanto invece sia il frutto di immagini del pubblico create dagli addetti ai lavori; sono infatti aumentate le proteste, mentre il satellite sta dando origine a nuovi consumi e nuove pratiche. Questa peculiarità, unita a una tradizione meno consolidata nel trattare i prodotti a lunga serialità, a una tipologia di pubblico in parte differente rispetto all'*audience* dei grandi *network* statunitensi e a un travisamento del linguaggio e dei destinatari dei *Simpson*, ha portato a una parziale distorsione, almeno sulla tv commerciale, del prodotto e della sua percezione.

Martedì 1 ottobre 1991, alle 22, va in onda su Canale 5 il primo episodio italiano dei *Simpson*, *Bart il genio*. La prima collocazione dei *Simpson* è pertanto, fino al 21 gennaio 1992, nella seconda serata del martedì, subito dopo il varietà comico *Paperissima*: «il programma di Ricci finiva presto, lasciando uno spazio scoperto di mezz'ora prima della seconda serata: uno spazio, secondo il direttore Giorgio Gori, adatto ai *Simpson*, che dovevano essere assolutamente differenziati dai cartoni tradizionali» (Aldo Romersa, vicedirettore di Italia 1, intervista del 17 giugno 2005). Tenendo conto della situazione televisiva italiana e dell'adattamento più adulto e volgare operato in queste prime stagioni, la seconda serata "anticipata" poteva sembrare una scelta ottimale, capace di andare incontro al pubblico della serie senza turbare i più piccoli.

Nelle stagioni successive (dal 20 dicembre 1992 al 18 giugno 1995), i *Simpson* cambiano giorno e orario: sono trasmessi la domenica a mezzogiorno. «La trasmissione andava interpretata come valida e attraente alternativa alla Santa Messa che Raiuno *doveva* trasmettere» (Aldo Romersa, intervista cit.): l'orario e la programmazione avversaria permettevano di attingere a un grande bacino di pubblico e configuravano Canale 5 come una rete «più moderna e smarcata dall'istituzionalità» di Raiuno.

Infine, tra il 30 settembre 1995 e il 29 giugno 1996, l'appuntamento con i *Simpson* cambia di nuovo, passando al sabato pomeriggio alle 15.30. Di nuovo un orario poco caratterizzato, ma che prevedeva la presenza davanti al video di buona parte del *target* della serie: inoltre, si iniziava a pensare che i *Simpson* potessero essere apprezzati anche da una fascia d'età più piccola, corrispondente ai bambini degli ultimi anni delle Elementari e ai ragazzi delle Medie. Travisando più o meno consapevolmente le intenzioni di autori e produttori, i *Simpson* vengono così sottoposti a un pubblico differente, certo incapace di decodificare tutti i livelli di lettura, ma commercialmente attivo e più conforme all'*audience* tradizionale dei

cartoni animati. Questa scelta, dovuta a logiche economiche e di rete, se non a un fraintendimento o almeno a un'analisi superficiale del prodotto, finirà per influenzare da un lato la ricezione della serie da parte di un ampio pubblico, dando origine a stereotipi e a frettolose liquidazioni del fenomeno, e dall'altro, come si è visto, gli stessi processi produttivi di adattamento e doppiaggio, con interventi sul linguaggio ed episodi di auto-censura.

### 3.3 Italia 1: un *target* sempre più giovane

Dal 20 ottobre 1997, i *Simpson* cambiano rete. Giorgio Gori, passando a dirigere Italia 1, li porta con sé per costruire l'identità della nuova rete giovane del gruppo Mediaset.

La programmazione dei *Simpson* cambia radicalmente: si spostano nel primo pomeriggio, in striscia quotidiana, dal lunedì al venerdì, con inizio oscillante tra le 14 e le 14.30. La decisione è il risultato di tanti fattori: l'ampia disponibilità di puntate dopo alcune stagioni, che rende plausibile programmare una ventina di episodi al mese; gli orari infrasettimanali previsti nel pubblico, scanditi dall'alternanza tra studio / lavoro e tempo libero; alcune caratteristiche specifiche dei *Simpson*, quali un alto grado di replicabilità, dal momento che né il disegno animato, né le storie e i personaggi risentono del peso degli anni trascorsi dalla realizzazione e che ogni nuova visione riserva delle sorprese. Parallelamente all'allargamento verso un pubblico più giovane (anche troppo), complice una nuova attenzione della stampa, esplose il fenomeno *Simpson*: le edicole, le cartolerie, i negozi di giocattoli vengono invasi da un'ondata di *merchandising*. Questa prima esplosione presto si assesta in un risultato comunque superiore alle medie di rete, e i *Simpson* diventano un perno della programmazione, ambito dagli investitori pubblicitari: nell'autunno 2004, lo *share* medio dei *Simpson* è del 15,4 per cento (a fronte di una media di rete tra l'11 e l'11,5 per cento), con valori ben più elevati per il *core target* della rete e un elevato tasso di rinnovamento anagrafico. Una nuova interpretazione viene data al prodotto: «i *Simpson* diventano un "prodotto maturo", che garantisce un ascolto costante senza più bisogno di promozione, se non in casi eccezionali» (Aldo Romersa, intervista cit.). A partire dal 1997, quindi, i *Simpson* sembrano aver trovato una collocazione preferenziale nel primo pomeriggio: una programmazione "feriale", adatta a (e a cui si adatta) l'interpretazione italiana della serie, che la vuole destinata alla parte più giovane del pubblico.

Questa posizione, talvolta, viene modificata in base alle esigenze del prodotto. Ogni anno la rete ha a disposizione una ventina di puntate inedite dei *Simpson*, corrispondenti alla stagione statunitense dell'anno precedente. Per circa un mese, nei periodi di garanzia, gli episodi inediti vengono trasmessi quotidianamente in un palinsesto sostanzialmente immobile rispetto al solito: gli episodi pregiati si esauriscono così in poco tempo, mentre la differenza tra repliche e prime visioni risulta poco percepibile allo spettatore distratto. Una soluzione diversa, ma sperimentata con discontinuità (5 maggio 1998, 26 gennaio

2003, 2 febbraio 2004), è stata quella di creare un vero e proprio evento, con la messa in onda in prima serata, dalle 20.30 alle 23, di cinque puntate inedite. I *Simpson* tornano in un orario più confacente ai loro contenuti, ma l'eccessivo numero di episodi necessario a riempire la serata rende difficoltosa la visione; inoltre, questi eventi sporadici non sembrano bastare a richiamare il pubblico previsto, abituato a rivolgersi altrove (satellite, Internet).

Le esigenze di cambiamento possono inoltre essere interne alle logiche e agli interessi di rete. Nel corso degli anni, in estate e al di fuori dei periodi di garanzia, i *Simpson* sono stati sostituiti dalle puntate di *Futurama*, *Duckman*, *I Griffin (Family Guy)*, prodotti analoghi ma di minor successo. In altri casi – dal 2 ottobre 2000 all'8 giugno 2001, o dal 29 ottobre 2001 al 17 maggio 2002 – la scelta è stata "addolcita" attraverso la trasmissione a giorni alterni della serie di Matt Groening e di uno dei prodotti da testare. Occorre poi considerare i periodici spostamenti dell'inizio della serie dalle 14 alle 14.30 e viceversa: queste modifiche, apparentemente irrilevanti, sono in realtà funzionali, visto il notevole successo dei *Simpson*, ad aumentare gli ascolti medi della rete nelle due differenti fasce orarie durante il periodo di garanzia. Infine, un ultimo importante cambiamento di palinsesto è stato compiuto da Italia 1 tra il 23 settembre 2001 e il 26 maggio 2002: per un'intera stagione televisiva è stato trasmesso un episodio a settimana, la domenica sera alle 20, partendo filologicamente dalla prima stagione. Italia 1 ha provato a confezionare una prima serata sul modello statunitense, con due programmi di un'ora (*Mai dire gol* e *Le iene show*): aprire la serata con i *Simpson* era un modo di suggerire una linea interpretativa di fondo (la comicità dissacrante) e di permettere la sintonizzazione sul canale di un *target* omogeneo. È stato però un esperimento isolato.

La collocazione in palinsesto della serie ha così visto progressivamente prevalere il "genere" sui contenuti. Nati dal progetto di sfruttare le potenzialità del linguaggio dei *cartoon* per un ritratto surreale di una società sviluppata, i *Simpson* sono stati riciclati in Italia come programma destinato al pubblico considerato normale per i cartoni animati, i bambini. Sarebbe interessante comprendere quanto in questa scelta abbiano pesato i pregiudizi del pubblico e in particolare dei genitori (che non controllano i contenuti dei programmi quando si tratta di cartoni), e quanto quelli dei pubblicitari. Si tratta in ogni caso di un processo che non corrisponde a intenti o progetti di singoli soggetti, ma sembra derivare da automatismi istituzionali e di mercato.

### 3.4 Fox Italia: sul satellite

Per trovare un posizionamento più vicino al modello statunitense, occorre rivolgersi al satellite: dal 1 agosto 2003, giorno del lancio della piattaforma Sky e di Fox Italia, i *Simpson* vengono trasmessi ogni giorno alle 20.30, nella fascia di *access prime time*. Una collocazione importante, che permette la visione al pubblico di giovani e adulti previsto dalla serie e che costituisce un ottimo ingresso al *prime time* della rete.

La collocazione della seconda puntata quotidiana è invece variata nel tempo. Tra l'agosto 2003 e il giugno 2004, il secondo episodio è stato trasmesso in seconda serata, intorno alle 24: «le due puntate costituivano il momento di ingresso e di uscita dal *prime time*, dei veri e propri paletti che davano un'identità e un significato unitario alla serata, strategici anche in termini di ascolto» (Paola Acquaviva, *programming manager* di Fox Italia, intervista del 24 giugno 2005). La collocazione in tarda serata ha permesso di catturare un ascolto più dinamico e motivato: «quasi un nuovo "Carosello", il *cartoon* era l'appuntamento imperdibile per ventenni e trentenni prima di andare a dormire». Tra luglio e settembre del 2004, la seconda puntata si è spostata alle 13.10. A partire dal settembre 2004, infine, il sistema si è perfezionato: la replica della sera prima viene trasmessa al pomeriggio, con inizio variabile tra le 15 e le 16.30, in uno *slot* pomeridiano interamente dedicato agli spettatori tra i 18 e i 24 anni.

Ogni giorno viene così trasmessa una puntata nuova, a un'ora adatta al pubblico generalista, mentre gli altri spettatori, impossibilitati a seguire i *Simpson* in *prime time*, possono recuperare la puntata persa già il giorno successivo in orario pomeridiano. Durante il *weekend* (e in estate), poi, l'appuntamento con i *Simpson* raddoppia: la *library* contiene ormai un grande numero di episodi, consentendo la sovraesposizione. Queste puntate, tutte diverse, seguono un criterio cronologico indipendente dalla programmazione settimanale: il *week-end* è un momento importante per la *pay-tv*, in cui si prevede la presenza di un pubblico differente.

Su Fox, insomma, la scelta di palinsesto corrisponde, più che a un modello di pubblico, alla forza attribuita al successo: «i *Simpson* sono un prodotto globale, caratterizzante, facilmente riconoscibile e associabile a Fox e al suo *target*» (Paola Acquaviva, intervista cit.). Il cartone rischia così di essere percepito, al di là del linguaggio che lo caratterizza, come un semplice marcatore del canale. Un prodotto originariamente innovativo e tuttora fortemente critico può assumere pertanto una funzione di conferma e di consenso generalizzato.

#### 4. Conclusioni

*Lisa: Forse non c'è alcuna morale in questa storia.*

*Homer: Proprio così: è solo un mucchio di cose che ci sono accadute...*

*Marge: Ma sono stati senz'altro dei giorni memorabili.*

La famiglia Simpson in *Sangue galeotto* [7F22]

Giunti a questo punto, può essere utile riprendere un paio di temi già parzialmente affrontati e considerarli come una possibile, per quanto sommaria, conclusione.

In primo luogo, occorre sottolineare l'importanza dei processi di traduzione, adattamento, doppiaggio e messa in palinsesto nel determinare, o influenzare, la ricezione del testo da parte del pubblico. La cura impiegata nella resa italiana, la creazione di un linguaggio adeguato e incisivo, la scelta di voci appropriate, il coinvolgimento dello spettatore nazionale attraverso riferimenti alla sua enciclopedia forniscono valore aggiunto al prodotto, determinante, nell'immediato, per una più o meno positiva accoglienza e, sul lungo periodo, per la trasformazione in successo, in fenomeno di costume, in culto televisivo. La scelta dell'orario, le logiche legate all'identità di rete, la creazione e l'adeguata pubblicizzazione di eventi speciali, le armi a disposizione di chi decide i palinsesti, finiscono per indirizzare verso il prodotto, in via preferenziale, alcune fasce di pubblico ritenute più adatte: queste decisioni, utili per vendere ascolti agli inserzionisti, condizionano, più o meno consapevolmente, il giudizio che lo spettatore (o il non spettatore) si forma della serie; e questo a sua volta, in un processo circolare, determina nuove scelte di palinsesto, ma anche nuove decisioni degli addetti ai lavori, degli investitori e delle aziende impegnate nel *merchandising*.

Risale ai mesi scorsi la decisione di commercializzare i *Simpson* nei paesi arabi, eliminando in modo programmatico ogni elemento che potesse turbare gli spettatori islamici: spariscono le abbuffate di birra e costolette di maiale di Homer, così come i riferimenti a religione e sessualità. Tralasciando le considerazioni sul *flop* della serie riveduta e corretta – gli spettatori hanno dimostrato di preferire la versione originale sul satellite –, appare evidente la differenza tra una modifica forzata, volontaria e incisiva (per certi versi analoga al trattamento, in Italia, di numerosi *anime*) e la distorsione che in questo saggio si è provato a mettere in luce, più sottile, per certi versi inconsapevole, ma altrettanto importante forse proprio perché meno evidente.

I processi di italianizzazione, infatti, non si limitano a incidere sulla fruizione e sul successo della serie, sulle politiche di rete e sugli investimenti economici, tutti fattori esterni al testo, per quanto strettamente correlati. A livelli differenti di volontarietà e consapevolezza, infatti, è il testo stesso a essere modificato nel suo sviluppo e nei suoi personaggi, a rivelarsi diverso dal testo di partenza, a collocarsi in un quadro di significati e di interpretazioni differenti. I cambiamenti di senso, gli slittamenti di significato, le distorsioni più o meno pesanti mutano dall'interno, in modo talvolta impercettibile, il testo e il contesto, la serie e le culture di riferimento, e mettono a confronto le due culture, contaminandole nei due sensi, per quanto in diversa misura. Springfield, Italia, non è Milano o Canicatti, ma certo non è neppure la cittadina statunitense dell'originale: è un luogo impossibile, ma ben riconoscibile da qualche milione di persone.

**Bibliografia**

Alberti, J. (ed.) (2004). *Leaving Springfield. The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture*, Detroit: Wayne State University Press.

Baccolini, R., Bollettieri Bosinelli, R. M. e Gavioli, L. (ed.) (1994). *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna: Clueb.

Casetti, F. e Di Chio, F. (1997). *Analisi della televisione*, Milano: Bompiani.

Castellano, A. (ed.) (2000). *Il doppiaggio: profilo, storia e analisi di un'arte negata*, Roma: Aidac.

Chiocci, F., Cordoni, G., Ortoleva, P. e Sibilla, G. (2002). *La grana dell'audio. La dimensione sonora della televisione*, Roma: Rai Eri Vqpt.

Damerini, L. e Margaria, F. (ed.) (2001). *Dizionario dei telefilm*, Milano: Garzanti (nuova ed. 2005).

Demattè, C. e Perretti, F. (2002). *L'impresa televisiva. Principi economici e variabili strategiche*, Milano: Etas.

Eco, U. (1964). *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano: Bompiani.

*Id.* (1983). *Sette anni di desiderio*, Milano: Bompiani.

Grasso, A. (ed.) (2003). *Televisione*, Milano: Garzanti.

*Id.* (2004). *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*, Milano: Garzanti.

Grasso, A. e Scaglioni, M. (2003). *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società*, Milano: Garzanti.

Irwin, W., Conard, M. T. e Skoble, A. J. (ed.) (2001)., *The Simpsons and Philosophy. The D'oh! of Homer*, Chicago: Open Court, trad. it. *I Simpson e la filosofia*, Milano: Isbn, 2005.

Marchisio, P. e Michelone, G. (1999). *I Simpson. L'allucinazione di una sit-com*, Roma: Castelvecchi.

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media*, New York: McGraw-Hill, trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano: Net, 2002.

Menduni, E. (2002). *I linguaggi della radio e della televisione. Teorie e tecniche*, Roma-Bari: Laterza.

Meyrowitz, J. (1986). *No sense of place. The impact of electronic media on social behavior*, New York: Oxford University Press, trad. it. *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Bologna: Baskerville, 1995.

Michelone, G. (2000). *I Simpson. Una famiglia dalla A alla Z*, Milano: Bompiani.

Monteleone, F. (2003). *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia: Marsilio.

Morin, E. (1962). *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris: Bernard Grasset, trad. it. *L'industria culturale*, Bologna: Il Mulino, 1963.

Ortoleva, P. (1995). *Un ventennio a colori. Televisione privata e società in Italia (1975-95)*, Firenze: Giunti.

*Id.* (2002). *Mediastoria. Mezzi di comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Milano: Net.

Pinsky, M. I. (2001). *The Gospel According to The Simpsons. The Spiritual Life of the World's Most Animated Family*, Louisville: Westminster John Knox.

Rizza, N. (ed.) (1986). *Immagini di televisione. Strategie di orientamento del consumo televisivo*, Torino: Rai Eri Vqpt.

*Id.* (1989). *Costruire palinsesti. Modalità logiche e stili della programmazione televisiva tra pubblico e privato*, Torino: Rai Eri Vqpt.

Rondolino, G. e Tomasi, D. (1995). *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino: Utet.

Turner, C. (2004). *Planet Simpson. How a Cartoon Masterpiece Documented an Era and Defined a Generation*, Toronto: Random House of Canada.

Volli, U. (ed.) (2002). *Culti Tv. Il tubo catodico e i suoi adepti*, Milano: Sperling & Kupfer – Rti.

Williams, R. (1974). *Television. Technology and Cultural Form*, London: Fontana, trad. it. *Televisione. Tecnologia e forma culturale*, Roma: Editori Riuniti, 2002.