



Enthymema XXVI 2020

L'interprete al cinema: stereotipi, pregiudizi e realtà

Antonino Velez

Università di Palermo

Abstract – La figura dell'interprete nella storia ha sempre oscillato fra visibilità e invisibilità. Nonostante oggi si tenda a conferirgli sempre maggiore riconoscimento, alcune categorie (mediatori culturali, interpreti di guerra e dei segni) rimangono ancora in una situazione di scarso riconoscimento e spesso operano in condizioni di lavoro precarie. L'interprete come oggetto di studio è da anni presente nella letteratura mondiale. C'è da chiedersi cosa ne sia dell'interprete come soggetto nella cinematografia mondiale. Qual è il processo semeiotico per il quale una data immagine dell'interprete comunica un certo cliché o ne suggerisce determinate caratteristiche che il regista (o lo sceneggiatore) ha voluto mettere in evidenza. La rappresentazione finzionale cinematografica tenderà a distorcere, fra mito e stereotipo, la realtà lavorativa dell'interprete? In quali casi e perché? Queste sono alcune delle domande a cui tenteremo di rispondere attraverso il nostro studio basato su un corpus rappresentativo di film internazionali.

Parole chiave – Interpreti; Traduttori; Cinema; Immagine.

Abstract – The figure of the interpreter in history has always oscillated between visibility and invisibility. Although today there is a tendency to give it increasing recognition, some categories (cultural mediators, war and sign interpreters) still remain in a poorly recognized situation and often operate in precarious working conditions. The interpreter as a subject of study has been present in world literature for years. We will investigate what has become of the interpreter as a subject in world cinema. What is the semiotic process for which a given image of the interpreter communicates a certain cliché or suggests certain characteristics that the director (or the screenwriter) wanted to highlight? Will the cinematographic fictional representation tend to distort, between myth and stereotype, the working reality of the interpreter? In which cases and why? These are some of the questions we will try to answer through our study based on a representative corpus of international films.

Keywords – Interpreters; Translators; Movies; Images.

Velez, Antonino. "L'interprete al cinema: stereotipi, pregiudizi e realtà". *Enthymema*, n. XXVI, 2020, pp. 318-331.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14051>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

L'interprete al cinema: stereotipi, pregiudizi e realtà

Antonino Velez

Università di Palermo

1. Premessa criteri e obiettivi

L'obiettivo di questo lavoro è quello di analizzare il tipo di rappresentazione che l'interprete ha avuto e ha tutt'oggi come soggetto, come protagonista o elemento secondario, nella cinematografia degli ultimi sessant'anni. I soggetti di molti film provengono da adattamenti letterari e la figura dell'interprete è ormai da anni presente nella letteratura internazionale. La trasposizione dalla scrittura romanzata alla rappresentazione visiva è già di per sé una traduzione intersemiotica, un passaggio cioè da un mezzo espressivo all'altro (Shochat; Stam), attraverso il quale si perde la coloritura dei personaggi legata all'attivazione dell'immaginario individuale che la lettura di un romanzo tende ad innescare (Lagadec). Il passaggio dall'immaginario individuale a quello collettivo, predefinito dalla cinematografia, sclerotizza e tende a fissare le immagini estrapolate dal romanzo in rappresentazioni tendenzialmente stereotipate, che possono rafforzare gli aspetti pregiudizievole della realtà, orientandola verso la percezione dello schema interno del regista (Delabastita e Grutman). In un mondo globalizzato come il nostro, in cui secondo alcuni l'immagine è sempre in costante evoluzione (Augé), c'è da chiedersi se la messa in finzione (sul grande schermo) dell'interprete mantenga invariati, per lo più, i tradizionali cliché che ruotano intorno al suo ruolo, oppure si sia trasformata nel tempo ed eventualmente in che modo, in relazione anche ai luoghi di produzione cinematografica.

Proveremo a verificare se la rappresentazione finzionale cinematografica tende a distorcere, fra mito e cliché, la realtà lavorativa dell'interprete, in quali casi e perché. Il nostro studio si basa su un corpus di film che supera il centinaio ma che per oggettivi motivi di spazio sarà ridotto a poche, ma ritenute altamente significative, pellicole riguardanti le modalità di rappresentazione dell'interprete. Nell'era della globalizzazione e dell'automazione, la figura dell'interprete, così come quella del traduttore, è in forte trasformazione e sta attraversando nuove problematiche relative al suo ruolo, alla sua funzione e alla sua identità (Cronin 2006; Nornes). Prendendo spunto dalle considerazioni contenute nel saggio dell'antropologo francese Marc Augé del 1997 dal titolo *La guerre des rêves* si è pensato di gettare uno sguardo antropologico e imagologico¹ sulla rappresentazione dell'interprete nella cinematografia, in tutti i vari aspetti della sua professionalità, in modo sia diacronico che sincronico. L'oggetto della rappresentazione fa parte della cultura e la cultura è sempre frutto delle relazioni umane, ed è il prodotto di storie, di lotte, di rapporti di forza e di prevaricazioni. La fabbricazione di un immaginario, di un feticcio, dipende dal momento storico e dalle condizioni di forza contrattuale che il rappresentato detiene.² Basti pensare all'evoluzione della rappresentazione sul grande schermo degli indiani (*i native Americans*, come vengono chiamati oggi) che da selvaggi e cattivi nei film americani degli anni Trenta (ad esempio *The Stagecoach – Ombre rosse –*

¹ Esempi significativi recenti nel campo dell'imagologia in generale si possono trovare in De Seta e Pageux.

² Su immagine e stereotipi della traduzione nel Rinascimento ha fornito un prezioso contributo Theo Hermans (1985b).

L'interprete al cinema

Antonino Velez

del 1939), diventano, negli anni Settanta, vittime riconosciute di una prevaricazione accertata (cfr. *Soldier Blue – Soldato blu* – del 1970).

In un mondo in cui il confine tra realtà e finzione sembra essere sempre più labile, nel quale circolano, con sempre maggiore velocità, notizie di cui spesso facciamo fatica a comprendere la veridicità, dove si confonde la realtà virtuale con quella reale, sembra che un nuovo tipo di finzione prenda piede e influenzi la circolazione tra l'immaginario individuale (il sogno) e l'immaginario collettivo (i miti, i riti, i simboli) (Augé). Il cinema ha da sempre avuto un grande influsso sull'immaginario collettivo. Si dice, forse con una visione troppo eurocentrata, che le immagini, e in particolare quelle cinematografiche, siano un linguaggio universale. Le immagini, seppure abbiano una rappresentazione concreta universale, risentono fortemente, nel loro significato semantico, degli aspetti culturali del luogo e del tempo in cui vengono utilizzate e in questa accezione hanno il potere di condizionare e cambiare la percezione della realtà (Dwyer). In tal senso il cinema è stato un mezzo, soprattutto agli albori, che ha avuto il pregio di permettere ai tanti analfabeti che affollavano le sale cinematografiche di seguire e comprendere la narrazione di storie che mai avrebbero potuto leggere sui libri. Proprio per la sua capacità di poter sancire in maniera concreta rappresentazioni della realtà, il cinema ha comunque creato numerosi luoghi comuni intorno ai soggetti proposti. Dall'avvento del sonoro in poi l'interprete, in ruoli più o meno di secondo piano, è stato presente in migliaia di film. Basti pensare ai film in cui il plurilinguismo è preponderante (Bleichenbaker; Gambier 2012), da quelli di guerra, alle *spy stories*, ai western americani dove da *Ombre rosse* a *Balla coi lupi* c'è sempre stato un *interprete* (poco importa che sia uno scout indiano o un 'bianco' che ha vissuto tra gli indiani) che traduce e permette la comunicazione o fornisce preziose informazioni.

I film visionati o di cui si aveva memoria diretta superano il centinaio. In questa breve relazione, come già detto, si darà conto di una scelta significativa di alcuni di essi che saranno suddivisi in tre categorie sulla base di criteri che enunceremo qui di seguito. Prima di iniziare si deve però, almeno a grandi linee, definire il nostro concetto di interprete e il criterio di scelta dei film.

2. Interpreti e film

La parola interprete è qui considerata nel senso più largo. Gli interpreti recensiti nei film da noi scelti sono di diversa natura: da quelli naturali, *ad hoc*, cioè improvvisati, a quelli professionali, ai mediatori linguistici e culturali, senza tralasciare gli aspiranti interpreti (nel senso degli studenti) e una categoria in pieno sviluppo oggi che è quella degli interpreti della lingua dei segni. Per quanto riguarda le pellicole selezionate la nostra scelta si è limitata a un arco temporale che va dai primi anni Sessanta ai giorni nostri, suddividendole in tre categorie. La prima rende conto in modo diacronico dei pregiudizi legati all'associazione di questa professione col sesso femminile, ma anche e soprattutto dei preconcetti collegati alla condizione della donna negli anni Cinquanta e Sessanta, sottomessa all'autorità e alla volontà dell'uomo. In questa tipologia gli interpreti sono donne, figure di secondo piano, esseri invisibili o neutri o addirittura oggetti di contorno, se non addirittura donne-oggetto. La seconda incarna, in modo diacronico e sincronico, i cliché più classici legati agli interpreti. Quelli funzionalizzati in questa sezione sono caratterizzati dai preconcetti convenzionali che gravitano intorno al loro ruolo: bugiardi, traditori, infidi, doppiogiochisti, manipolatori della lingua e del pensiero (Gambier 2012). Nei film catalogati nel terzo genere, infine, gli interpreti hanno grande rilevanza, agiscono e determinano la realtà, sono attori principali e rendono conto della realtà complessa del loro mestiere senza scadere nei luoghi comuni sopra citati. I lungometraggi sono stati scelti, inoltre, per il loro impatto economico e la loro diffusione (nella

L'interprete al cinema

Antonino Velez

maggior parte dei casi a livello internazionale, per altri solo a livello nazionale italiano). Le tre tipologie sono state denominate nel modo seguente:

1. «Si ringraziano le signorine per la traduzione»;
2. Sotto il segno di Ermete;
3. Sotto il segno di San Gerolamo.

3. «Si ringraziano le signorine per la traduzione»

La denominazione della prima tipologia deriva da un episodio legato a una esperienza dello scrivente in qualità di interprete simultaneo. Durante un convegno degli anni Ottanta un relatore distratto e cerimonioso volendo ringraziare il lavoro svolto dagli interpreti proferì queste parole non rendendosi conto che le due cabine di lavoro, in quella occasione, erano occupate da quattro uomini. La sua involontaria battuta rendeva conto del luogo comune legato al fatto che gli interpreti dovessero essere tutte “signorine” e sulla sua correlazione mentale erronea che il mestiere di traduttore e quello di interprete fossero sovrapponibili. Questa identificazione fra il mestiere di interprete e il genere femminile non è scevro da antichi pregiudizi legati anche a una certa immagine stereotipata della donna stessa, non è un caso se fra i tanti cliché della traduzione vi è quello che, paragonandone la pratica alle donne, classificava le traduzioni in «brutte e fedeli» o «belle e infedeli» (Mounin):

Mediators thus become recurring objects of ambivalence, in-between figures, loathed and admired, privileged and despised. Like the monstrous, they inspire awe and alienation. The relationship between language mediation and gender has had many ramifications from the colonial period to the present. (Cronin 2009, 34)

Il primo esempio legato a questo genere è fornito dal film di Jean-Luc Godard, *Le mépris*, tratto dal romanzo di Moravia *Il disprezzo* (1954). La pellicola, del 1963, appartiene al primo periodo cinematografico di Godard, quello ispirato dalla *Nouvelle Vague* del cinema d'autore anticonformista. I temi principali trattati sono due elementi molto cari al regista francese agli inizi della sua carriera: l'incomunicabilità e il multilinguismo (Bréan; Vinti; Le Gac). Due questioni intimamente legate l'una all'altra perché è proprio dal mito di Babele che proviene la difficoltà a comunicare fra gli uomini e di conseguenza la necessità di avvalersi di interpreti. In Godard vi è una rimessa in discussione del linguaggio come produttore di senso e della comunicazione attraverso l'opera filmica. Perché come dice Deleuze, prendendo spunto e citando Malraux («l'oeuvre d'art c'est la seule chose qui résiste à la mort»), l'opera d'arte non deve comunicare, nell'opera d'arte l'atto di parola è un atto di resistenza:

L'oeuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'oeuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'oeuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'oeuvre d'art et l'acte de résistance. (Deleuze 141)

In una visione più larga possiamo affermare che sono temi che evocano la condizione stessa dell'umanità e la ricerca del senso della vita (Delabastita, 2005, 23). Ne *Le mépris*, almeno nella versione prodotta per il pubblico francofono,³ si parla francese, inglese-americano, italiano e tedesco. Il multilinguismo sarà una costante che Godard (Vinti) utilizzerà in molti altri film in

³ Giova ricordare a questo proposito che il film fu una co-produzione franco-italiana (anzi precisa Betz (2) «Italy/France/US») e che la versione italiana voluta da Carlo Ponti venne completamente rimontata. La nuova rielaborazione, oltre a prevedere tutte le battute doppiate in italiano, facendo perdere senso alla figura dell'interprete, cambiava la musica classica originale di Delerue con quella jazzata di Piero Piccioni. Godard disconobbe ufficialmente la versione italiana (Vinti 107).

L'interprete al cinema

Antonino Velez

seguito,⁴ spesso deliberatamente senza traduzione né sottotitoli (Bréan). A volte il regista francese, per far passare il messaggio e comunicare, ricorre a strumenti diegetici alternativi come l'introduzione di un personaggio nei panni di un interprete, anche improvvisato (Le Gac). A questo proposito, Godard, nell'adattare il romanzo moraviano introduce un soggetto *ex novo* nel film, quello dell'interprete Francesca Vanini (impersonato da una giovanissima Giorgia Moll).⁵ Secondo Le Gac, Godard «rêve d'une traduction qui n'amène pas l'autre vers soi, mais bien soi vers l'autre» (181). Lo scopo del cineasta francese è mettere in evidenza «il disprezzo» che nutre l'americano Jerome Prokosch (impersonato da Jack Palance) nei confronti dei suoi simili. Il produttore statunitense, pensando di potere comprare tutto e tutti col denaro, utilizza l'interprete come tavolino improvvisato per compilare un assegno fornendoci così un fulgido esempio di stereotipo della «signorina» donna-oggetto, dell'interprete puro strumento meccanico [17:55].



Fig. 1 – Jean-Luc Godard, *Le mépris*.

Il 'disprezzo' (più per la donna che per l'interprete in questo caso) nel film è rincarato per di più dall'atteggiamento dello stesso sceneggiatore Paul Javal (Michel Piccoli). Javal, in una scena in cui cerca apparentemente di consolare Vanini, le poggia con *nonchalance* una mano sul sedere [30:24]. Godard riproporrà un'altra fugace raffigurazione di interprete come 'signorina di buona famiglia' nel 1965 in *Pierrot le fou*.⁶ Il protagonista, Jean-Paul Belmondo (Ferdinand Griffon), al minuto 7:15, conversa, durante un ricevimento, con un americano sul cinema grazie a una interprete improvvisata.

Dello stesso anno de *Le mépris* (1963) è *Charade* (*Sciarada*), il capolavoro di Stanley Donen, produzione americana, con un'indimenticabile Audrey Hepburn nei panni di Regina 'Reggie' Lampert, la cui professione nella storia è quella di interprete di conferenza per una organizzazione internazionale (l'EURESCO); mestiere che sarà brevemente illustrato per un paio di minuti solo alla fine della pellicola [1:26:03-1:27:56]. L'interprete viene mostrata seduta

⁴ Lungo è l'elenco dei film e dei cortometraggi in cui Godard utilizza più di una lingua, soprattutto nelle coproduzioni italo-francesi, da *Amore e rabbia* del 1967 a *Notre musique* del 2004.

⁵ Nella scena della sala proiezioni (17:24), inoltre, lo sceneggiatore Paul Javal (Michel Piccoli) fuori campo traduce in francese (come commentasse ad alta voce per sé) alcune parole proferite da Fritz Lang in inglese.

⁶ *Il bandito delle 11* in Italia; ancora una co-produzione franco-italiana con Dino de Laurentis.

L'interprete al cinema

Antonino Velez

in cabina pronta per tradurre. In quel mentre irrompe Cary Grant (alias Peter Joshua), il quale si siede accanto a lei e dopo averle parlato la bacia più volte teneramente sul collo [1:27:32] facendola distrarre e perdere il filo dell'interpretazione, finché non inizia lei stessa a proferire alcune parole rivolte all'uomo, a microfono aperto, per poi alzarsi e lasciare, in fretta e furia e in maniera poco professionale, cabina e lavoro [1:27:56].



Fig. 2 – Stanley Donen, *Charade*.

Nemmeno il cinema comico italiano degli anni Sessanta traslascia di identificare la professione di interprete con le signorine di buona famiglia come nel film *Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi* (1960),⁷ in cui la figlia di Totò (il cavalier Cocozza, ricco borghese proprietario di un rinomato bar) frequenta la neonata Scuola Interpreti di Roma, o il film *Il compagno Don Camillo*,⁸ in cui i celebri personaggi inventati dalla penna di Guareschi, Peppone e Don Camillo, si ritrovano in Russia accolti da una giovane signorina interprete.

4. Sotto il segno di Hermes

Nella seconda categoria, “Sotto il segno di Hermes”, si è voluto comprendere quei film che in qualche maniera mettono in ridicolo il ruolo dell'interprete o ne esaltano i pregiudizi come quello del traditore, dell'infido mentitore e manipolare a propri fini o per scopi di terzi. Hermes era infatti noto non solo come il messaggero degli Dei e quindi interprete della parola divina resa intellegibile agli uomini, ma anche come il protettore dei ladri e dei mentitori. In questo segmento sono stati selezionati *Lost in Translation* (2003), *Desert Flower* (2009) e gli italiani *La vita è bella* (1997), *In guerra per amore* (2016) e *L'arrivo di Wang* (2011).

Il film di Sofia Coppola, già dal titolo (una citazione di Robert Frost «what is poetry, what gets lost in translation»), annuncia la sfiducia totale nella traduzione, una pratica che non può che portare, come recitano i versi del poeta americano, alla perdita e al tradimento, nell'antiquato concetto ancorato alla *sacralità* del testo originale (Hermans 1985a, 8). La regista statunitense vuole in modo palese affrontare il tema della comunicazione e dell'incomunicabilità (Haslem) rendendo omaggio al film di Godard *Le mépris*. Bob

⁷ Produzione italiana regia di Mario Mattioli.

⁸ Regia di Luigi Comencini.

L'interprete al cinema

Antonino Velez

(interpretato da Bill Murray) e Charlotte (Scarlett Johansson), i due personaggi principali, si ritrovano uniti dalla loro solitudine e dalla loro incapacità di comunicare con altri: «They find each other by missing, as it were, each other, and so each makes possible, in corpore, the translation of the other's desire» (Schaber 9). Il richiamo alla pellicola del regista francese è palese fin dai primi fotogrammi che inquadrano e percorrono il corpo di Charlotte distesa sul letto. La scena del sedere che si intravede attraverso le mutandine non può non riecheggiare il ben più sensuale, a nostro parere, lato B nudo di Brigitte Bardot nelle scene iniziali della predetta pellicola francese (i cosiddetti *cute arses* [bei *culetti*] citati da Tessa Dwyer, 298).



Fig. 3 – Sofia Coppola, *Lost in Translation*.



Fig. 4 – Jean-Luc Godard, *Le mépris*.

Vittima di una interprete giapponese *infedele* (che non fa altro che mediare i bruschi ordini del regista rendendoli cortesi richieste di interpretazione della scena nei confronti dell'attore) e della conseguente idea convenzionale dell'inaffidabilità di questi esseri detentori del potere

L'interprete al cinema Antonino Velez

della parola (Motoko) è Bob Harris, noto attore americano giunto a Tokio per pubblicizzare un whiskey. Sul set delle riprese dello spot Bob, così come il pubblico, ha la netta sensazione che l'interprete riassume troppo la conversazione con il regista che avviene in lingua originale senza alcun sottotitolo, quasi a volergli nascondere qualcosa, ma anche per enfatizzare un aspetto comico e alienante (Díaz-Cintas 220).



Figura 5 – Sofia Coppola, *Lost in Translation*.

Desert Flower (Il fiore del deserto) della regista tedesco-americana Sherry Hormann è un film tedesco parlato in versione originale in inglese e in somalo basato sull'autobiografia della modella di origine somala Waris Dirie. Un film-denuncia contro le mutilazioni genitali praticate alle donne africane in alcuni contesti culturali. La scena del film dai noi scelta è quella in cui la protagonista, fuggita dal suo paese, viene ricoverata in un ospedale a Londra. I medici si rendono conto che la giovane donna ha subito una infibulazione e vogliono intervenire chirurgicamente. La paziente parla solo somalo così viene chiamato un infermiere suo conterraneo che si presta alla funzione di interprete *ad hoc*, cioè improvvisato. L'ambito medico per la mediazione culturale è, insieme a quello giuridico, il settore più delicato, nell'ambito dell'interpretazione, non solo per evidenti motivi sanitari ma spesso anche per differenze culturali e particolarità legate alle varie etnie e religioni a cui il paziente appartiene (Velez). Il paramedico, maschio e somalo anch'egli, legato alle tradizioni delle sue origini, invece di tradurre le parole del medico, che cerca di rassicurare la paziente, minaccia la povera ragazza intimandole di non tradire la cultura dei suoi genitori e di non sottoporsi all'intervento, facendola piangere di disperazione. Egli si rivela un interprete, infido e manipolatore, che opera non per favorire la comunicazione ma al fine di impedire un distacco della donna dalla cultura di sottomissione d'origine.

Anche ne *La vita è bella* e *In guerra per amore* (due lungometraggi italiani in cui la Seconda guerra mondiale fa da sfondo) gli interpreti improvvisati, nel caso di Benigni e di Pif (i quali oltre ad essere i protagonisti sono anche i registi), sono bugiardi, ma per nobili scopi. I due improvvisano con le loro traduzioni strampalate delle macchiette paradossali che stemperano gli orrori della guerra. Un prigioniero del campo di concentramento, impersonato da Benigni, si improvvisa interprete e stravolge e ridicolizza, per rassicurare il figlio, i terribili ordini in

L'interprete al cinema

Antonino Velez

tedesco del loro carceriere.⁹ Pif nel suo film, strizzando l'occhio alla pellicola di Benigni, fa intervenire il suo *alter ego* cinematografico Arturo Giammarresi, italo-americano di origini siciliane, per salvare la pelle a due poveracci della sua terra natia, reinventando le loro parole nella traduzione inglese. In entrambi i film, nei quali affiora a tratti il plurilinguismo, l'intervento dell'interprete ha un puro effetto spassoso. Una comicità che ha le sue radici nel malinteso e nelle ambiguità delle commedie classiche greche e latine.

Un caso a parte è da considerarsi in questa serie *L'arrivo di Wang* dei fratelli Manetti. Si tratta di un film in cui l'interprete è il personaggio principale del film e il suo ruolo è mostrato inizialmente in modo professionale scervo da luoghi comuni. La pellicola può essere considerata appartenente al genere della fantascienza ma con risvolti surreali e tragicomici venati da sarcasmo e ironia nei confronti dell'interprete. Siamo a Roma e un'interprete, Gaia, l'attrice Francesca Cuttica, viene chiamata dai servizi segreti italiani a tradurre dal cinese per un fantomatico signor Wang. Scortata in un bunker e bendata, l'interprete inizia a coadiuvare il colloquio condotto dall'agente Curti (Ennio Fantastichini). L'interrogatorio si svolge in modo duro e volano minacce anche fisiche nei confronti del sospettato. L'interprete, che inizia a sentirsi coinvolta, chiede di potersi togliere la benda. Concesso, con suo grande stupore appare davanti ai suoi occhi un extraterrestre (o quanto meno lo stereotipo, nell'immaginario cinematografico, di un E.T)... Quest'ultimo asserisce di essere venuto in pace e di avere scelto di comunicare in cinese (a Roma! – uno dei tocchi ironici dei registi) solo dopo aver verificato che essa è la lingua più diffusa sulla terra. L'agente, diffidando dell'indagato, lo mette alle strette sospettandolo di essere una testa di legno inviato in previsione di un'invasione aliena. L'interprete comincia a dissociarsi sempre più apertamente dai metodi usati per l'interrogatorio e inizia a prendere le parti di Wang fino a organizzarne la fuga. Il finale, a sorpresa, svela le cattive intenzioni dell'alieno e la manipolazione dell'interprete, complice involontaria dell'invasione degli extraterrestri e della distruzione della terra. Uno sguardo ironico e beffardo da parte dei cineasti (Calviano Miceli), sulla *pietas* dell'interprete, che svela il loro intrinseco giudizio morale sulla professionista: una persona ingenua e poco professionale, doppiogiochista, che avrebbe fatto meglio a fare il proprio mestiere senza interferire sull'andamento dell'interrogatorio ed ergersi a paladino dei diritti universali dell'uomo.

5. Sotto il segno di San Gerolamo

Nella terza categoria, "Sotto il segno di San Gerolamo", patrono degli interpreti e traduttori, vengono presentati alcuni esempi di raffigurazione il più vicina possibile alla realtà dell'interprete in tutte le sue modulazioni: da *Dances with Wolves (Balla coi Lupi)* del 1990, prodotto, diretto e interpretato da Kevin Costner, a *The Interpreter (L'interprete)* del 2005 di Sidney Pollack, a *La famille Bélier (La famiglia Bélier)* del 2014 di Eric Lartigau per finire con *Un día perfecto (Un giorno perfetto)* del 2015 di Fernando León de Aranoa. Si sono voluti fornire modelli che spaziassero il più possibile nelle varie tipologie di interprete: dall'interprete improvvisato, *ad hoc*, del western di Costner, all'interprete di conferenza professionista impersonato da Nicole Kidman, all'interprete dei segni e al fixer di guerra. Tutti film in cui gli interpreti giocano un ruolo fondamentale e sono 'attori' e protagonisti della trama pur mantenendo il dovuto distacco professionale.

Dances with Wolves non è certo la prima opera western che denuncia lo sterminio organizzato dei *native Americans* da parte dei 'soldati blu' e dei colonizzatori bianchi. La pellicola punta molto sul problema della comunicazione e dei malintesi. I pregiudizi e le incomprensioni possono provocare la mancanza di comunicazione o peggio ancora una comunicazione

⁹ Riproduzione farsesca e caricaturale delle le pagine narrate da Primo Levi in *Se questo è un uomo* (1958) in cui lo scrittore torinese ricorda il suo arrivo ad Auschwitz.

L'interprete al cinema
Antonino Velez



Fig. 6 – Kevin Costner, *Dances with Wolves*.

distorta. Una corretta traduzione quindi si rivela essenziale per unire culture diverse prima ancora che lingue:

The film is a striking illustration of the thesis that translation issues are at the heart of any serious interrogation of stereotype and that a sensitivity to questions of translation and language difference is fundamental to any investigation of cultural realities distorted by reductive falsehoods. (Cronin, *Translation goes to the movies* 46)

L'ufficiale dell'esercito americano Dunbar (Kevin Costner), eroe di guerra, chiede volontariamente di essere distaccato in un forte di frontiera. Il tenente si ritroverà presto in una situazione di solitudine in un luogo abbandonato (in cui vediamo un forte richiamato a *Il deserto dei tartari* di Buzzati) in attesa di qualcosa che dovrebbe accadere e non accade mai. La svolta nasce dall'incontro con degli indiani. Il regista evita il luogo comune tradizionale della filmografia western americana dell'indiano accattone e ladro che parla un americano stentato o peggio ancora da macchietta. Per Costner è importante fare parlare gli indiani nella loro lingua, il Lakota nel caso specifico, per non togliere loro dignità e relegarli allo stereotipo di fenomeni da baraccone (Cronin 2009, 48) e creare un effetto di verosimiglianza linguistica. Il dialogo fra le due parti langue. Il linguaggio del corpo non risulta essere sufficiente e nemmeno la metacomunicazione si rivela efficace, a riprova della loro non universalità (Delabastita 1993; a proposito di humour si veda più avanti anche il film *Un dia perfecto*). La mancanza o la difficoltà di comunicazione porta alla diffidenza, ai malintesi e alla distanza. La soluzione sarà «Alzata con pugno», («Stand with a Fist» impersonata dall'attrice Mary McDonnell), una donna 'bianca' cresciuta nel campo indiano da fanciulla, che vive con loro da quando era bambina. Questa interprete *ad hoc* aiuterà a far cadere i pregiudizi e sollevare le barriere che impediscono la comunicazione. La sua mansione è facilitata dal fatto che ha di fronte a sé due uomini leali «Kicking Bird» («Uccello Scalcianti») uno stregone Sioux incarnato dall'attore Graham Greene) e Dunbar; entrambi desiderano comunicare e non hanno bisogno di mentirsi l'un l'altro. «Alzata con pugno» non parla la sua lingua natia, l'americano, da molti anni e all'inizio mostra impaccio nell'esprimersi in questo idioma, però ha personalità e sa tenere a bada le incalzanti domande dei due interlocutori che hanno sete di conoscere ognuno qualcosa dell'altro. Questo a riprova del ruolo attivo dell'interprete nell'interazione dialogica (Wadensjö). In questo caso la sensibilità del regista riconosce il valore della funzione di facilitatore che l'interprete incarna quando questi possiede la conoscenza di due culture distanti fra loro. Lo stesso protagonista, Dunbar, alla fine del film si troverà a un bivio, dopo essersi innamorato di «Alzata con pugno» e averla sposata insieme alla causa indiana, nel momento in cui viene ritrovato vestito da pellerossa dai suoi ex commilitoni e parla loro in Lakota, per non venire tacciato di tradimento

L'interprete al cinema

Antonino Velez

non gli resta che collaborare per redimersi agli occhi degli americani. Non potendo essere leale a entrambi i campi egli, in ogni caso, dovrà tradire la sua vecchia o la sua nuova identità. Questo è, spesso, il dilemma di chi vive tra due culture, in una situazione di conflitto e sente di possedere una doppia anima. Così commenta la situazione Cronin nel suo approfondito volume:

What is striking is that the question of loyalty is presented as a choice concerning translation. [...] The dilemma for interpreters in colonial contexts is whether they can remain unaffected by contact. The risk for their masters is that they not only go native but also that they stay native. (*Translation goes to the movies* 50)

The Interpreter è un po' il contraltare di *Charade*. Tanto nel film del 1963 l'interprete era un personaggio trasparente, marginale, di contorno, solo una «signorina» che esercitava un mestiere 'alla moda' e 'a modo' per una donna, quanto nel film di Pollack l'interprete e il suo mestiere divengono fulcro dell'intera trama. Silvia Broome (Nicole Kidman), interprete simultanea all'ONU, è cresciuta in Africa nell'immaginario stato del Matobo e per questa ragione ne parla la lingua: il Ku.¹⁰ Questa sua conoscenza le permetterà casualmente di intercettare una conversazione in cui si progetta di uccidere il presidente di questa nazione che dovrà fare visita in quei giorni alle Nazioni Unite. Silvia non esita un istante a denunciare il fatto alla polizia e a collaborare con gli agenti mettendo in pericolo la propria vita. Questa pellicola mette in risalto le variabili secondo le quali l'interprete può assumere il massimo del suo potere (anche a rischio della propria persona): più il messaggio da comunicare è importante e maggiore è la distanza fra le culture, maggiore sarà il potere dell'interprete (Delabastita e Grutman 19) e anche i pericoli che potrà correre nell'espletare la sua funzione, aggiungiamo noi, come dimostra il film.

La famille Bélier presenta un caso raro, nel campo cinematografico, ma importante da segnalare, di trama basata sulla storia di una famiglia di sordomuti, in cui l'unica figlia che non lo è fa da interprete dei segni. La ragazza svolge il suo delicato lavoro anche in condizioni di possibili situazioni imbarazzanti come nel momento in cui la coppia di genitori, di fronte a un medico, deve spiegare, tramite la figlia, alcuni problemi relativi alla loro sfera sessuale.

Un día perfecto, infine, ambientato durante la guerra dei Balcani degli anni Novanta mette in luce l'arduo mestiere dell'interprete che deve operare in zone di guerra o durante conflitti. Pellicola multilingue in cui si parla l'inglese, lo spagnolo, il francese, il serbo, il bosniaco, e il serbo-croato. Siamo in Bosnia, è il 1995, la guerra è appena finita e un gruppo di operatori umanitari deve rimuovere un cadavere da un pozzo, per evitare che contamini l'acqua del villaggio. La squadra, guidata dal carismatico Mambrú (Benicio del Toro), comprende Sophie (Mélanie Thierry), ingenua idealista appena arrivata dalla Francia, la bella e disinibita Katya (Olga Kurylenko) e l'incontenibile B (Tim Robbins), volontario di lungo corso e allergico alle regole. Questa squadra è coadiuvata da un interprete locale serbo. Egli si trova a dovere non soltanto tradurre ma a cercare di spiegare le differenze culturali, spesso insormontabili, come in occasione della scena in cui l'operatore americano B (l'attore Tim Robbins) di fronte a un posto di blocco di militari serbi tenta di smorzare la tensione con una battuta tipica da film americano. L'interprete Damir (interpretato da Fedja Stukan) dapprima cerca di fargli comprendere che è un genere di humour che non sarà capito dai soldati, poi, di fronte alle insistenze dell'uomo, fa il suo mestiere e traduce pur conscio della reazione stupita se non infastidita delle truppe schierate e del rischio di un effetto controproducente. Il regista mette

¹⁰ La lingua Ku parlata a Matobo è stata creata appositamente per il film dal direttore del Centro per l'apprendimento delle lingue africane, Said el-Gheithy e si basa sulle lingue bantu, dell'Africa sud-orientale. Cfr. <https://www.comingsoon.it/film/the-interpreter/29/scheda/>.

L'interprete al cinema

Antonino Velez

in ridicolo qui l'ottuso americano centrato solo sulla propria cultura che non riesce a uscire mentalmente dai propri confini culturali e linguistici.

6. Conclusioni

L'interprete nella storia ha sempre oscillato fra visibilità e invisibilità (Venuti; Gambier 2007). Nonostante oggi si tenda a conferirgli sempre maggiore credito, alcune categorie (mediatori culturali, interpreti di guerra e dei segni) rimangono ancora in una situazione di scarso riconoscimento e spesso operano in condizioni di lavoro precarie se non altamente rischiose e poco remunerate (Velez). La rappresentazione collettiva della figura dell'interprete, rafforzata anche dalle modalità descrittive della *fiction*, tende a essere mantenuta in una situazione di scarso potere e invisibilità, eppure sembrerebbe dover avere un ruolo sempre più di maggiore visibilità e rilevanza come rappresentata, spesso, dalla filmografia moderna, fra viaggi esotici, spie e multiculturalismo (Wahl; Bleichenbaker). Nel contesto di un mondo mobile e fluido, liquido direbbe Baumann (si confronti ad es. *Paura liquida*, 2009), la traduzione nel senso più largo della parola (compresa la figura dell'interprete quindi) è una pratica non solo molto contemporanea ma anche potenzialmente trasformatrice e creatrice di nuove tendenze (la traduzione audiovisiva in tutti i suoi aspetti appare uno degli esempi più vividi - Delabastita, 1990). Seppur, diacronicamente, vi sia stata una evidente evoluzione nella rappresentazione dell'interprete dalle 'signorine della traduzione' degli anni 50-60 di Godard (*Le Mépris*) e di Stanley Donen (*Charade*)¹¹ a *The Interpreter* di Sidney Pollack del 2005, il mito e lo stereotipo dell'interprete falso, bugiardo e manipolatore (anche se a volte a fin di bene) non tramonta mai e aleggia sempre in agguato. Un aspetto precipuo della *fiction* e del mondo della pellicola è proprio quello di 'interpretare', e a tratti distorcere e manipolare le figure professionali attraverso una tendenza alla raffigurazione metonimica e caricaturale, legata alla volontà di sfruttarne l'effetto comico, privilegiando alcuni dei volti, spesso i più negativi, della categoria, così come accade sul grande schermo un po' per tutte le professioni (avvocati, giudici, psichiatri, poliziotti perfino gangster e mafiosi). Ne derivano immagini rappresentative che non sono altro che la risultante di un'estrapolazione simbolica, uno specchio della società e della sua fase storica che, riproducendo alcuni degli aspetti peculiari dell'ambiente dal quale è stata generata, ne riproduce l'ideologia dominante attraverso cliché. In questo modo l'impatto visivo sullo spettatore ha un carattere altamente pervasivo ed efficace che comunica in modo diretto con il destinatario, senza ostacoli né mediazioni (il *Pictorial Turn* di Mitchell, 2005) provocando un convincimento di massa. Le immagini delle *fiction* rispecchiano, prevalentemente, il comportamento umano e riproducono attraverso i luoghi comuni, la logica dominante di svariate società. Esse non servono solo a fornire un riflesso del mondo reale; piuttosto servono a rafforzare la realtà che li ha generati e che allo stesso tempo contribuiscono a far evolvere. In sostanza, dunque, è possibile affermare che le immagini non sono altro che «ways of world making» (Mitchell XV), non dimenticando che la produzione di significato è sempre indeterminata e non può mai essere fissata a priori poiché non risiede esclusivamente nell'immagine. È lo spettatore, infatti, a produrre la rappresentazione di senso attraverso una serie di inferenze che gli permettono di stabilire un nesso tra realtà e *fiction*, per cui, per promuovere un mestiere divenuto essenziale in un mondo globalizzato, sarebbe importante superare anche nella dimensione cinematografica gli stereotipi e i pregiudizi legati all'attività degli interpreti. Lo stereotipo d'altro canto è duro a morire perché esso è un'arma potente nelle mani del regista a cui egli spesso non resiste: il luogo comune gli permette di rassicurare e non destabilizzare e deludere lo spettatore rispetto alle sue aspettative, al suo «orizzonte di attesa»

¹¹ Si confronti a proposito dell'influsso di Audrey Hepburn sulla moda e sulle donne dell'epoca il sito <http://audrey.hepburn.free.fr/galerie/mode/mode.htm>.

L'interprete al cinema

Antonino Velez

(Jauss) e di sfruttarne al contempo tutti gli aspetti paradossali così importanti nella produzione della comicità.

7. Bibliografia

- Augé, Marc. *La guerre des rêves*. Seuil, 1997.
- Bauman, Zigmund. *Liquid Fear*. Polity Press, 2006. Trad. it. *Paura liquida*. A cura di Marco Cupellaro. Laterza, 2009.
- Betz, Mark. "The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema." *Camera Obscura*, vol. 46, no. 1, 2001, pp. 1-45.
- Bleichenbaker, Lukas. *Multilingualism in the Movies Hollywood Characters and Their Language Choices*. Francke Verlag, 2008.
- Bréan, Samuel. "Godard's English Cannes: the Reception of FILM SOCIALISME's 'Navajo English Subtitles'." *Senses of Cinema*, no. 60, 2011. Online in <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/godardenglishcannes-the-reception-of-film-socialismes-navajo-english-subtitles/>.
- Calviano Miceli, Salvatore. "L'arrivo di Wang." *Close up*, 2012. Online in <http://www.close-up.it/l-arrivo-di-wang>.
- Cronin, Michael. *Translation and Identity*. Routledge, 2006.
- . *Translation goes to the Movies*. Routledge, 2009.
- Delabastita, Dirk. "Translation and the Mass Media." *Translation, History and Culture*. A cura di André Lefevere e Susan Bassnett. The Pinter Press, 1990, pp. 97-109.
- . *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*. Rodopi, 1993.
- Delabastita, Dirk e Rainer Grutman. "Introduction: fictional representations of multilingualism and translation." *Fictionalising Translation and Multilingualism*. A cura di Dirk Delabastita e Rainer Grutman. Special issue of *Linguistica Antverpiensia*, NS4, 2005, pp. 11-34.
- Deleuze, Gilles. "Qu'est-ce que l'acte de création?" *Trafic*, no. 27, 1998, pp. 133-142.
- De Seta, Cesare. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Rizzoli, 2014.
- Díaz-Cintas, Jorge. "Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation." 2011. Online in https://www.researchgate.net/publication/314262414_Dealing_with_multilingual_films_in_audiovisual_translation/citation/download.
- Dwyer, Tessa. "Universally speaking: *Lost in Translation* and polyglot cinema." *The Translator*, vol. 18, no. 2, 2012, pp. 217-243.
- Gambier Yves. "Réseaux de traducteurs/interprètes bénévoles." *Meta*, vol. 54, no. 4, 2007, pp. 658-672.
- . "Le traducteur défiguré?" *Romanica Wratislaviensia*, vol. 59, 2012, pp. 13-24.
- Haslem, Wendy. "Neon Gothic: *Lost in Translation*." *Senses of Cinema*, nr. 31, aprile-giugno, 2004. Online in http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/lost_in_translation/.
- Hermans, Theo. "Introduction. Translation Studies and a New Paradigm." *The Manipulation of Literature*. A cura di Theo Hermans. Croom Helm, 1985a, pp. 7-15.

L'interprete al cinema

Antonino Velez

- . "Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse." *The Manipulation of Literature*. A cura di Theo Hermans. Croom Helm, 1985b, pp. 103-135.
- Jauss, Hans Robert. *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Suhrkamp, 1977. Trad. it. *Estetica e interpretazione letteraria: il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*. A cura di Carlo Gentili. Marietti, 1990.
- Lagadec, Nathan. "Les adaptations cinématographiques des récits littéraires d'Edgar Poe par Roger Corman : vers une définition de la fidélité latente à travers *La Chute de la maison Usher*, *L'Enterré vivant*, *La Malédiction d'Arkham* et *Le Masque de la mort rouge*." 2019. Online in <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02181959>.
- Le Gac, Franck. "Version non originale titrée. Hypothèses sur le (sous-) titrage et la traduction dans le corpus godardien." *Dubbing/ Die Übersetzung im Kino/ La traduction audiovisuelle*. A cura di Alain Boillat, Irène Weber Henking. Schüren Verlag, 2014, pp. 165-182.
- Levi, Primo. *Se questo è un uomo*. Einaudi, 1958.
- Mitchell, William John Thomas. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. U of Chicago P, 2005.
- Motoko, Rich. "What Else Was Lost in Translation." *The New York Times*, Sept. 21, Section 9, no. 1, 2003.
- Mounin, Georges. *Les Belles infidèles*. Cahiers du Sud, 1955.
- Nornes Abé, Mark. *Cinema Babel*. U of Minnesota P, 2007.
- Pageaux, Daniel-Henri. *Le séminaire de 'Ain Chams une introduction à la littérature générale et comparée*. 2008. Trad. it. *Le scrittura di Hermes. Introduzione alla letteratura comparata*. A cura di Anna Bisanti. Sellerio, 2010.
- Schaber, Bennet. "Found in Translation: Some Tendencies in Recent Global Cinema." *Cinema Scope*, vol. 1, gennaio-aprile, 2005, pp. 1-10.
- Shochat, Ella, Robert Stam. "The Cinema After Babel: Language, Difference, Power." *Screen*, vol. 26, no. 3-4, 1985, pp. 35-58.
- Velez, Antonino. *Le parole dell'interprete. Pratiche di mediazione culturale*. Palermo UP, 2017.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. 1995. Routledge, 2008.
- Vinti, Claudio. "Godard et la mort du langage." *La monnaie de l'absolu*. A cura di Claudio Vinti. Carabba, 2017, pp. 39-45 [già pubblicato in *Nowelle Vague Nouveaux langages*. Guerra, 2012, pp. 69-73].
- Wadensjö, Cecilia. *Interpreting as Interaction*. Longman, 1998.
- Wahl, Chris. "Discovering a Genre: The Polyglot Film." *Cinema Scope*, vol. 1, 2005, pp. 1-8.