

La multidisciplinarietà in traduzione audiovisiva il caso dell'audiodescrizione

Proposta di un modello per l'analisi del testo audiovisivo

LAURA MARRA



3

Laura Marra

La multidisciplinarietà in traduzione audiovisiva: il caso dell'audiodescrizione

FINIBUS TERRAE

N. 3

**La multidisciplinarietà in traduzione audiovisiva:
il caso dell'audiodescrizione**

Proposta di un modello per l'analisi del testo audiovisivo

Laura Marra



UNIVERSITÀ DEL SALENTO
2025

COMITATO SCIENTIFICO

Solange Aranha, UNESP (Sao Paolo State University),
São Paulo Research Foundation, Brazil

Stefano Maria Capilupi, Russian Christian Academy
for the Humanities, St. Petersburg, Russian
Federation

Jorge Díaz-Cintas, University College, London, UK

Sandra Garbarino, Université Lyon 2, France

Mario García-Page Sánchez, Universidad Nacional de
Educación a Distancia (UNED), Madrid, Spain

Aljula Jubani, Universiteti i Tiranës, Albania.

Friedrich Schiller Kahl Thede, Universität, Jena,
Germany

Paul Kane, Vassar College, NY, USA

Matteo Mandalà, Università di Palermo

Nevin Özkan, Ankara University, Turkey

Stefano Prandi, Università della Svizzera italiana
(USI), Lugano, Confederazione elvetica.

Elton Prifti, Universität Wien, Austria (da
confermare)

Elena Romiti, Biblioteca Nacional de Uruguay,
Istituto Nacional de Profesores “Artigas”,
Montevideo, Uruguay

François Roudaut, Université Paul-Valéry
Montpellier III, France

Gustavo San Roman, University of St Andrews,
Scotland, UK

Julián Sauquillo, Universidad Autónoma de Madrid

Leonardo Savoia, Università di Firenze, Italia

John Trumper, Università della Calabria

Michael Schreiber, Johannes-Gutenberg Universität,
Mainz, Germany

John Thieme, University of East Anglia, UK

Magali Velasco Vargas, Universidad Veracruzana,
Xalapa, Mexico

María Graciela Villanueva, Université de Paris Est
Créteil, France

Wafa Zoghbor, Zayed University, United Arab
Emirates

DIRETTORI

Maria Luisa De Rinaldis e-mail:

marialuisa.derinaldis@unisalento.it

Monica Genesin e-mail: monica.genesin@unisalento.it

Valter Puccetti e-mail: valter.puccetti@unisalento.it

COMITATO EDITORIALE

COORDINATRICE

Rosita D'Amora e-mail: rosita.damora @unisalento.it

COMPONENTI

Marcello Aprile e-mail: marcello.aprile@unisalento.it

Thomas Christiansen e-mail:

thomas.christiansen@unisalento.it

Giulia D'Andrea e-mail: giulia.dandrea@unisalento.it

Maria Renata Dolce e-mail:

mariarenata.dolce@unisalento.it

Antonella De Laurentiis e-mail:

antonella.delarentiis@unisalento.it

Barbara Gili Fivela e-mail:

barbara.gilifivela@unisalento.it

Mirko Grimaldi e-mail: mirko.grimaldi@unisalento.it

Gerhard Karl Hempel e-mail:

gerhard.hempel@unisalento.it

Marco Leone e-mail: marco.leone@unisalento.it

Paola Leone e-mail: paola.leone@unisalento.it

Marcella Leopizzi e-mail:

marcella.leopizzi@unisalento.it

Samuela Pagani e-mail:

gloriasamuella.pagani@unisalento.it

Gloria Politi e-mail: gloria.politi@unisalento.it

Virginia Scitutto e-mail: virginia.scitutto@unisalento.it

Diego Simini e-mail: diego.simini@unisalento.it

Francesco Somaini e-mail:

francesco.somaini@unisalento.it

Maria Immacolata Spagna e-mail:

mariaimmacolata.spagna@unisalento.it

© 2025 Università del Salento

ISSN: 3035-0107

ISBN: 978-88-8305-224-8

DOI Code: 10.1285/i30350107n3

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/finibusterrae>

Indice

Introduzione	5
I. L'audiodescrizione e la traduzione audiovisiva	9
1. <i>La traduzione audiovisiva</i>	9
1.1. <i>La traduzione audiovisiva. Un breve excursus</i>	9
1.2. <i>Il testo audiovisivo</i>	12
2. <i>L'audiodescrizione: una modalità di TAV</i>	15
2.1. <i>Cenni storici su origine ed evoluzione dell'audiodescrizione</i>	19
2.2. <i>Tipologie di AD: ambiti professionali e di applicazione</i>	22
2.3. <i>Cosa descrivere</i>	23
2.4. <i>Quando e quanto descrivere</i>	25
2.5. <i>Come descrivere</i>	26
3. <i>AD come diritto: alcune normative sull'accessibilità</i>	27
3.1. <i>Ambito internazionale</i>	28
3.2. <i>Il contesto europeo</i>	29
4. <i>La ricerca condotta sull'audiodescrizione: alcune tendenze</i>	33
4.1. <i>Studi corpus-based</i>	34
4.2. <i>Approcci narrativi</i>	35
4.3. <i>Descrizione vs. interpretazione</i>	39
4.4. <i>Approcci contrastivi</i>	42
4.5. <i>Studi traduttologici e AD</i>	44
5. <i>Considerazioni conclusive</i>	47
II. L'audiodescrizione e la traduttologia	51
1. <i>Funzionalismo, traduzione e accessibilità</i>	51
1.1. <i>Justa Holz-Mänttari: l'atto traduttivo e la comunicazione interculturale</i>	52
1.2. <i>Katharina Reiß. La riconsiderazione delle tipologie testuali e l'equivalenza funzionale</i>	53
1.3. <i>Vermeer: Skopostheorie, il ruolo del destinatario e la complessità dell'azione traduttiva</i>	55
1.4. <i>Reiß e Vermeer: la riconsiderazione delle priorità traduttive e la nozione di "adeguatezza"</i>	57

2.	<i>Le teorie funzionaliste e l'accessibilità in traduzione</i>	60
2.1.	<i>Traduzione e accessibilità, comunicazione e barriere</i>	63
2.2.	<i>Il testo e la sua ridefinizione</i>	64
2.3.	<i>Le priorità traduttive e la valutazione della qualità della traduzione</i>	66
2.4.	<i>Il ruolo del destinatario</i>	69
3.	<i>I principi di MA e il superamento delle critiche mosse al funzionalismo</i>	72
3.1.	<i>Parole, non funzioni</i>	72
3.2.	<i>Skopos è idealismo</i>	74
3.3.	<i>Le strategie funzionaliste e i riscontri empirici</i>	75
3.4.	<i>Teorie funzionaliste ed esperti mercenari</i>	77
3.5.	<i>Le teorie funzionaliste e il testo di partenza</i>	77
3.6.	<i>Le teorie funzionaliste e l'adattamento</i>	79
4.	<i>Considerazioni conclusive</i>	80
III.	<i>Il testo audiovisivo di partenza: strumenti per l'analisi</i>	83
1.	<i>Introduzione al film</i>	83
1.1.	<i>Il campo narrativo</i>	83
1.2.	<i>Le modalità narrative e l'interazione tra gli elementi</i>	95
1.3.	<i>Il mondo interiore del personaggio come elemento generatore</i>	96
2.	<i>Il campo visivo</i>	112
2.1.	<i>Messa in scena</i>	113
2.2.	<i>Messa in quadro</i>	116
2.3.	<i>Messa in serie</i>	123
3.	<i>Il campo sonoro</i>	126
3.1.	<i>Le funzioni del suono</i>	127
3.2.	<i>Il rapporto con l'immagine: suono e spazio</i>	128
3.3.	<i>Il rapporto con l'immagine: suono e tempo</i>	129
3.4.	<i>La parola</i>	129
3.5.	<i>La musica e il rumore</i>	130
4.	<i>L'intreccio tra forma e stile</i>	131
4.1.	<i>La scena e le sue funzioni</i>	132
4.2.	<i>I significati del film</i>	135

IV. Verso la redazione di un testo AD: un modello multidisciplinare per l'analisi del testo audiovisivo.....	141
1. <i>Fondamenti teorici e presentazione del modello</i>	141
2. <i>L'applicazione del modello: proposta di un caso studio</i>	146
2.1. <i>Valutazione delle risorse semiotiche per il testo AD</i>	155
3. <i>Considerazioni conclusive</i>	156
Bibliografia.....	159
Filmografia.....	174

Introduzione

Nel presente volume si intende proporre un approccio teorico alla valutazione delle principali modalità di traduzione di testi multimodali. La rapida e costante evoluzione degli strumenti di cui si dispone per accedere a contenuti di tipo informativo, pubblicitario o di intrattenimento richiede, infatti, che anche il complesso sistema di mezzi e di servizi impiegati per favorire la ricezione si adegui alle dinamiche legate alla propria diffusione.

Ciò implica non solo che la realizzazione di contenuti destinati alla fruizione si affidi a nuove e diversificate tecnologie di creazione, ma anche che le attività volte a garantire l'accesso a tali contenuti in diversi contesti situazionali si adattino al cambiamento. In questa direzione, la traduzione audiovisiva nelle sue diverse modalità svolge un ruolo di prim'ordine; tra queste, si è scelto di considerare l'audiodescrizione (AD¹) filmica come oggetto di analisi, al fine di fornire una più concreta esemplificazione di quanto dichiarato.

L'audiodescrizione costituisce una modalità di traduzione audiovisiva che garantisce accesso ai prodotti multimediali trasponendo in forma verbale i contenuti trasmessi attraverso il campo visivo per utenti impossibilitati a fruire di quest'ultimo. Negli ultimi decenni, il crescente interesse verso l'AD in quanto pratica volta a garantire accessibilità ne ha favorito lo studio da diverse prospettive; la natura multimodale dei testi cui si applica, infatti, ha condotto a esaminarne le caratteristiche e le proprietà attraverso approcci multidisciplinari mirati ad acquisire contezza delle risorse connaturate al mezzo e alla sua applicazione in diversi ambiti della quotidianità. Pur restando fedele alla finalità principale per la quale è stata concepita, l'AD ha visto estendere notevolmente i suoi campi di applicazione, così come le categorie di pubblico cui è destinata.

In questo volume si intende proporre un modello in grado di guidare le scelte linguistiche in audiodescrizione, partendo dalla considerazione dell'essenza comunicativa che genera il testo audiovisivo cui l'AD si applica. Un film è infatti prodotto a partire da intenzionalità specifiche, sulla base delle quali si adottano le strategie di imbastitura; se, a un livello globale, il film racconta una storia, su un piano particolare esso si configura come uno strumento utile alla veicolazione di considerazioni tematiche esplicitate attraverso la concrezione e lo sviluppo della narrazione. Le risorse tecniche adoperate per strutturare il progetto audiovisivo svolgono un ruolo centrale nella fase di elaborazione; partendo dall'assunto secondo cui il film deve catturare l'attenzione dello spettatore, favorendone il coinvolgimento nelle vicende narrate per mantenere il livello di interesse alto e costante, appare chiaro come la narrazione filmica non vada

¹ In questo volume si farà indistintamente riferimento alle denominazioni "audiodescrizione", "AD", "testo AD" o "testo audiodescritto" per riferirsi all'oggetto di studio.

considerata solo in virtù della storia che racconta, ma debba tener conto anche delle modalità in cui le sue componenti interagiscono per intessere la trama.

Le dinamiche compositive del film non possono essere sottovalutate in sede di redazione di un'audiodescrizione; come il processo traduttivo interlinguistico richiede una profonda e accurata analisi del testo di partenza, così l'elaborazione di un testo audiodescritto presuppone l'individuazione delle proprietà salienti del prodotto audiovisivo per il quale l'AD è proposta. Ciò implica la considerazione di alcuni elementi imprescindibili. In primo luogo, è necessario saper riconoscere le componenti narrative e tecniche soggiacenti alla creazione di un lungometraggio: come anticipato, il testo filmico nasce da un progetto narrativo che pone in evidenza l'esigenza comunicativa alla base della sua creazione e che determina la forma da conferire al prodotto audiovisivo. Occorre, dunque, sviluppare competenze analitiche per individuare le proprietà narrative che apportano un consistente contributo alla significazione. Parallelamente, è necessario tener conto delle funzioni psicologiche e sociali che spingono lo spettatore a guardare un film. Tra le tante ragioni connesse all'esperienza di visione di un lungometraggio, due appaiono particolarmente rilevanti: la prima fa capo alla sua considerazione in quanto attività di partecipazione alla vita sociale. La seconda motivazione è rappresentata dal godimento elicitato dalla visione della storia narrata; la fruizione di un film, infatti, fornisce allo spettatore la possibilità di pensarsi nel mondo proiettato sullo schermo e di immedesimarsi nell'esperienza emozionale da esso generata, pur consapevole che si tratti di finzione filmica (Tan 2011).

Anche la considerazione delle variabili che determinano la distribuzione e la ricezione di un lungometraggio, dunque, appare imprescindibile nella redazione di un testo AD. Da questa prospettiva, infatti, diventa chiaro che l'audiodescrizione acquisisce una duplice funzione: ricostruendo il tessuto multimodale mancante della componente visiva, essa dovrebbe consentire la comprensione dell'opera, riproducendo altresì il ritmo narrativo che crea tensione e genera interesse nel pubblico. Emerge, dunque, la centralità dell'elemento comunicativo su cui la presente ricerca si incentra: la necessità di formulare un testo AD selezionando le risorse linguistiche più aderenti alle esigenze narrative richiede che l'analisi del testo di partenza sia condotta prestando attenzione alla funzione attribuita alle sue componenti, al fine di scegliere contenuti e modalità di trasposizione aderenti alle specificità del lungometraggio.

L'attenzione rivolta alla natura comunicativa dei testi coinvolti ha reso possibile attingere al campo della traduttologia per implementare un paradigma analitico in AD: data la centralità conferita al valore comunicativo dalla corrente funzionalista in traduzione, per la quale la finalità soggiacente alla stesura del testo rappresenta il criterio decisionale nel processo traduttivo, si è scelto di valutare l'applicabilità di tale approccio alla fase di valutazione degli elementi di cui l'audiodescrizione può beneficiare.

I contenuti proposti nel presente volume sono volti a trattare nel dettaglio quanto finora esposto, al fine di introdurre – e successivamente validare – l'implementazione di un modello di analisi utile all'identificazione delle proprietà del testo di partenza. La motivazione soggiacente allo studio risiede nella necessità di evidenziare l'imprescindibile apporto fornito dall'adozione dell'approccio multidisciplinare nella prospettiva dell'elaborazione di un testo AD. Dal momento che il linguaggio verbale si configura come una delle principali componenti nella fruizione di un prodotto multimodale cui si acceda tramite audiodescrizione, diventa fondamentale che le scelte lessicali e semantiche che si compiono nella redazione di un inserto AD siano accurate e puntuali, mantenendo continuità e coerenza con quanto viene veicolato principalmente attraverso il campo visivo.

Al fine di avvalerci di strumenti funzionali al raggiungimento degli obiettivi di ricerca, si è scelto di suddividere questo lavoro in sezioni, ciascuna delle quali fa luce sugli aspetti dell'AD (o a essa relazionati) che risultano di particolare interesse per l'indagine. Nella prima parte, si dirà della collocazione dell'AD tra le modalità di traduzione audiovisiva e si definiranno le caratteristiche proprie dell'oggetto di studio. La sezione successiva approfondirà le nozioni rese note dalla corrente funzionalista in traduzione, per le quali sarà possibile individuare elementi di continuità tra TAV, accessibilità e le discipline di più recente formazione nell'ambito. In relazione a tale assunto, si provvederà ad avanzare una riflessione sulla viabilità e sui vantaggi derivanti dall'applicazione di un paradigma funzionalista alla selezione delle scelte lessicali da compiere in AD, partendo dalla valutazione del loro potenziale ai fini dell'esplicitazione delle specificità narrative salienti individuate nel lungometraggio.

A seguito della validazione del paradigma teorico entro cui stagliare il presente studio, si provvederà a passare in rassegna ciascuna delle componenti del film, scelto come testo di partenza di cui l'AD costituisce una traduzione parziale (Benecke 2014). In questa sezione, il lungometraggio sarà analizzato sulla base delle diverse strategie di codifica rese note dagli studi in cinematografia e in narratologia; si ritiene, infatti, che solo attraverso l'approfondimento di simili nozioni sia possibile identificare con certo grado di incontestabilità quali siano le intenzionalità comunicative soggiacenti alla strutturazione del film e delle sue componenti. La decodifica delle strategie redazionali è legata a doppio filo alla prefigurazione dei processi cognitivi che si attivano nella fase di fruizione del lungometraggio; è, infatti, molto importante che si rilevino non solo gli elementi tecnici e formali che favoriscono la comprensione della storia, ma anche gli espedienti narrativi che rimandano a più velate allusioni ideologiche, accessibili solo attraverso l'interpretazione del prodotto filmico.

Le conclusioni cui si giungerà confluiranno nella strutturazione del modello di analisi multidisciplinare del testo di partenza, che sarà presentato nel capitolo successivo. Nella stessa sede, la sua validità sarà verificata attraverso

l'applicazione ad un caso studio, costituito da una scena tratta da un lungometraggio appartenente al genere drammatico.

La presentazione dello studio sarà conclusa da alcune riflessioni relative alla ricerca svolta, evidenziandone i limiti e i possibili sviluppi futuri.

I. L'audiodescrizione e la traduzione audiovisiva

1. La traduzione audiovisiva

La produzione e diffusione di contenuti multimediali rappresentano fenomeni affermati nella nostra quotidianità; la possibilità di fruire di tali prodotti in momenti e modalità diversi ha fatto crescere in modo esponenziale l'interesse verso il mondo dell'audiovisivo, che ha visto ampliare il suo bacino di utenza anche grazie alla disponibilità di piattaforme di distribuzione di contenuti in streaming. Il proliferare di tali servizi ha incrementato notevolmente la visione di film, video, serie TV e documentari che l'utenza è libera di consultare in tempi e modalità congeniali alle proprie esigenze.

Parallelamente all'incremento dei mezzi di diffusione dei contenuti, è aumentato anche il numero di produzioni audiovisive la cui distribuzione è facilmente garantita in più paesi, estendendo notevolmente la necessità di rendere i prodotti accessibili ai diversi destinatari.

In questa prospettiva, un ruolo fondamentale è svolto dalla traduzione audiovisiva (TAV), che si configura come uno strumento in grado di mettere il destinatario nelle condizioni di fruire di contenuti multimediali superando gli impedimenti posti dai sistemi semiotici cui non può avere accesso. La recente diversificazione delle modalità di traduzione audiovisiva sembra, infatti, essere connessa sia alla necessità di venire incontro alle esigenze di coloro che vogliono accedere a contenuti prodotti in una lingua diversa dalla propria, sia all'intenzione di garantire che il prodotto possa essere consultato anche laddove non si possa fruire di uno dei canali attraverso cui si veicola parte della significazione. È per tale ragione che il complesso delle modalità di TAV include strumenti di traduzione interlinguistica e intralinguistica, che associano alle forme tradizionali del doppiaggio e della sottotitolazione numerose varianti, tra le quali rientrano anche la sottotitolazione intralinguistica e l'audiodescrizione, quest'ultima di interesse centrale per il presente lavoro.

Prima di addentrarci nella trattazione delle caratteristiche proprie dell'audiodescrizione, sembra opportuno fornire una breve rassegna degli eventi che hanno condotto alla proliferazione della traduzione audiovisiva, di cui l'AD costituisce una delle concretizzazioni.

1.1. La traduzione audiovisiva. Un breve excursus

La pratica traduttiva applicata ai materiali audiovisivi appare contemporanea allo sviluppo delle pellicole, avvenuto nei primi anni del ventesimo secolo. Il successo dei primi tentativi fece sì che, qualche tempo dopo, si iniziasse a guardare alla traduzione audiovisiva come a una disciplina (Orrego-Carmona 2013; Perego e

Bruti 2015; Perego e Pacinotti 2020), da cui successivamente si sarebbero diramati studi sistematici sulle modalità entrate a far parte di questa branca di studi sulla traduzione.

Perego e Pacinotti (2020: 37) individuano alcune iniziali forme di trasposizione nelle proiezioni di lungometraggi per il cinema muto. Agli ormai noti intertitoli, didascalie poste tra le immagini per riportare i dialoghi tra i personaggi o informazioni contestuali, si aggiungono forme di enunciazione orale realizzate da narratori presenti in sala e incaricati di fornire al pubblico esplicitazioni, traduzioni ed eventuali commenti sul lungometraggio proiettato.

Le figure deputate a fornire la narrazione del testo, note come “film explainer” (O’Sullivan e Cornu 2018), hanno confermato la propria presenza anche successivamente all’avvento del cinema sonoro, configurandosi, così, come un’embrionale concretizzazione del profilo professionale dell’audiodescrittore (Perego e Pacinotti 2020: 38).

La transizione al cinema sonoro negli anni Venti del Novecento ha comportato l’introduzione dell’elemento verbale nella produzione cinematografica. L’evento si è verificato in un momento storico in cui gli studi di produzione hollywoodiani detenevano una posizione egemonica rivelatasi determinante nella distribuzione di lungometraggi in lingua originale inglese. L’esigenza di far diffondere le produzioni in altre realtà nazionali ha, dunque, ben presto fatto luce sull’utilità di dar vita a processi di traduzione dei prodotti audiovisivi in lingue diverse dall’inglese.

I primi risultati prodotti hanno condotto all’inserimento di didascalie contenenti la traduzione interlinguistica del dialogo tra i personaggi; una seconda strategia è consistita, invece, nella scelta di silenziare la colonna sonora, sostituendo i dialoghi originali con brevi interventi riassuntivi proposti oralmente nella lingua di arrivo (Zanotti 2018).

Lo scarso entusiasmo mostrato nei confronti di tali forme di trasposizione ha richiesto l’ideazione di modalità alternative per garantire la circolazione dei prodotti in nazioni diverse da quella di produzione. A partire dal 1931 si è dunque provveduto a rendere disponibili in più lingue le liste dialoghi proposte per lo stesso film (Valdeón 2022); anche questa pratica, tuttavia, non sembra aver intercettato alti livelli di gradimento, per via delle tempistiche e dei costi onerosi richiesti per la sua applicazione.

La ricerca di soluzioni percorribili ha condotto a tradurre i dialoghi originali nella lingua di arrivo e a proporli al pubblico attraverso il loro inserimento nella traccia audio del lungometraggio (sostituita a quella registrata in lingua originale), oppure riportandone il contenuto mediante testo su schermo (Perego e Pacinotti 2020). L’implementazione delle due soluzioni in grado di fornire la traduzione della lingua originale del prodotto mediante la sostituzione dei segni verbali veicolati dal codice sonoro e l’inserimento di elementi verbali nella lingua di arrivo nel codice visivo, ha prevalso sui precedenti tentativi,

prefigurando il successo del doppiaggio e della sottotitolazione come modalità dominanti nella traduzione audiovisiva (cfr. Gambier 2003).

La pratica traduttiva nelle sue diverse ramificazioni ha continuato a evolvere senza instaurare particolari contatti con il già avviato mondo degli studi traduttologici; è solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento che si fa strada la nozione di “traduzione audiovisiva” (TAV), configurandosi come una disciplina e un ambito di ricerca autonomo (Perego e Pacinotti 2020: 33). La collocazione della TAV nella tassonomia delle forme di traduzione ad oggi esistenti ha determinato un aumento vertiginoso dell'interesse riservato all'attività, cui è strettamente collegato il suo sviluppo e il potenziamento delle diverse pratiche attualmente contemplate come modalità di TAV. Ciò è dovuto non solo al potenziale mostrato dalle risorse audiovisive che richiedono alla TAV di evolvere di pari passo con le rivoluzioni tecnologiche che ampliano notevolmente il complesso dei mezzi e degli strumenti a disposizione per la fruizione di contenuti, ma anche per i numerosi ambiti di applicazione cui la traduzione audiovisiva può apportare vantaggi. Solo per citare alcuni esempi, è possibile fare riferimento all'integrazione di modalità e di tecniche proprie della TAV nei programmi di insegnamento delle lingue straniere (Caimi 2006; Romero 2015; Tavalán 2019; Fernández-Costales 2021; Vermeulen ed Escobar-Álvarez 2021; Rodríguez-Arancón, Bobadilla-Pérez e Fernández-Costales 2024; Ramírez Rodríguez 2024), senza dimenticare il ruolo svolto dalla manifestazione di posizionamenti ideologici e di spinte attiviste, favoriti dal coinvolgimento degli utenti finali nella creazione di versioni tradotte di prodotti audiovisivi. Come segnalato da Pérez-Gonzales (2016) e da Chaume (2018), infatti, la disponibilità di programmi per la traduzione di prodotti audiovisivi è stata gradualmente concepita dalla comunità globale come uno strumento di partecipazione utile, tra l'altro, a rivendicare intenzionalità di emancipazione sociale. Un ultimo caso che sembra opportuno menzionare è costituito dal ruolo svolto dalla traduzione audiovisiva nel campo dell'accessibilità ai contenuti. L'accesso ai canali di produzione e di diffusione di prodotti multimediali costituisce una tematica centrale e in costante estensione. Oltre a essere pensate per favorire la diffusione di prodotti e la comunicazione interculturale, le modalità di TAV acquisiscono forme sempre diverse per superare gli ostacoli posti dalla presenza di difficoltà sensoriali o cognitive. In quest'ultima direzione si collocano le ricerche volte a ripensare i principi della traduzione audiovisiva per garantire accessibilità digitale agli utenti attraverso il potenziamento dei livelli di usabilità dei servizi (*Easy-to-Understand Services*, Bernabé Caro 2020). L'obiettivo degli studi condotti mira a ottimizzare le caratteristiche dei servizi di accesso, migliorando le funzionalità legate al loro uso da parte di utenti con disabilità o difficoltà cognitive; dalla scelta del servizio da parte dell'utente, alla fornitura dei programmi di accesso ai contenuti, alla valutazione dell'esperienza del destinatario (Bernabé Caro 2020: 366)².

² Il riferimento è da considerarsi come una sintetica introduzione. Per approfondimenti in merito ai principi costitutivi di tali servizi, alle concretizzazioni degli stessi e alle prospettive future in ambito di “linguaggio facile

L'introduzione di concetti relativi alla traduzione audiovisiva in quanto efficace servizio dalle molteplici applicazioni non può prescindere dalla opportuna considerazione delle tipologie testuali cui la TAV si applica; per tale ragione, si è scelto di proseguire menzionando le ~~specifiche~~ componenti del testo audiovisivo di partenza.

1.2. Il testo audiovisivo

Le riflessioni avanzate da Zabalbeascoa (1997) in merito all'individuazione delle proprietà testuali di un prodotto audiovisivo ai fini della sua traduzione, successivamente potenziate da Sokoli (2005), consentono di giungere a una definizione di tale tipologia testuale partendo dal confronto con altri tipi di testo. L'analisi condotta in questa direzione lascia emergere le caratteristiche che distinguono il testo audiovisivo (AV) dalle restanti tipologie. In primo luogo, la ricezione di un testo AV avviene attraverso due dimensioni semiotiche: il canale visivo e quello sonoro veicolano il contenuto del testo attraverso codici verbali e non verbali (Zabalbeascoa 2001; Sokoli 2005) che interagiscono simultaneamente per produrre significati. A diverse modalità di interazione corrispondono diverse produzioni testuali possibili. Affinché un testo audiovisivo sia definito tale, è inoltre necessario che esso sia registrato e trasmesso da un mezzo che ne consenta la riproduzione (Sokoli 2005: 182).

Chaume (2004: 15) fornisce la seguente definizione di testo audiovisivo:

[u]n texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de interacción, no sólo el código lingüístico. Los soportes o medios por los que se transmite son también diversos e incluyen la gran pantalla de cine, la televisión, el ordenador personal, el reproductor de vídeo y de DVD, etc.

L'autore traccia una distinzione tra sei sistemi di significazione derivanti dall'interazione tra canali e codici. Tali sistemi costituiscono le caratteristiche definitorie del testo audiovisivo, considerato nella prospettiva della sua traduzione. Si è scelto di introdurne i tratti essenziali in modo conciso, dal momento che si provvederà a fornire una più specifica classificazione di parte di essi nel capitolo dedicato agli elementi compositivi del lungometraggio in quanto testo audiovisivo sul quale intendiamo concentrarci ai fini della presente ricerca.

da leggere" (Easy to Read Language) e di "usabilità dei servizi" (Easy to Access Services) si rimanda ai seguenti contributi: Bernabé e Orero 2019/2020; Bernabé 2020; Matamala 2022. Centrale è altresì il progetto EASIT (Easy Access for Social Inclusion Training 2018-2021), avente l'obiettivo di fornire indicazioni in merito alla creazione e alla diffusione di materiale audiovisivo facilmente accessibile, usabile e comprensibile: <https://dtieao.uab.cat/transmedia/easit/>.

- **Codice linguistico:** nell'ambito della produzione filmica, tale codice acquisisce la forma di testo scritto per essere pronunciato; si tratta, nello specifico, della cosiddetta "oralidad prefabricada" (Chaume 2004: 168), che combina elementi propri del linguaggio parlato (ricorso a formule stereotipiche o a particolari tipologie gergali) e della lingua scritta (assenza di errori grammaticali, uso degli elementi lessicali appartenenti alla varietà standard, proposizioni complete). Alcuni studi (cfr. Díaz-Cintas 2001) hanno messo in evidenza il carattere necessariamente artificioso del linguaggio utilizzato nei testi filmici, talvolta molto distante dalla concretizzazione delle varietà linguistiche che si intende riprodurre attraverso di esso. Malgrado ciò, il pubblico sembra accettare tacitamente tale convenzione, che spesso passa inosservata nel processo di ricezione (Chaves 2000; Romero-Fresco 2009).
- **Codice paralinguistico:** rientrano in questa categoria gli elementi prodotti oralmente che vengono inseriti nel testo, contribuendo ad apportare un certo tipo di connotazione. Gli aspetti prosodici dell'enunciazione verbale, i silenzi, le pause e le risa ne costituiscono alcune concretizzazioni.
- **Codice musicale:** la componente musicale viene inserita nel prodotto filmico a fini estetici, emotigeni o di significazione. Essa si configura come uno strumento dall'alto potenziale, anche in virtù del fatto che la musica può essere posta in sostituzione dell'espressione verbale, per segnalare la pregnanza degli eventi narrati.
- **Codice di collocazione del suono:** a seconda della scelta dell'origine da cui far derivare il suono, è possibile tracciare una distinzione tra suono diegetico, proveniente da una fonte interna alla rappresentazione, e suono non diegetico, prodotto, ad esempio, da voci fuori campo esterne alla narrazione filmica. Chaume (2004: 22) esegue un'ulteriore distinzione tra veicolazione del suono in campo, in cui l'origine dello stesso appare visibile, e suono fuori campo, nel caso in cui la fonte non sia visibile.
- **Codici iconografici:** appartengono a questa categoria le icone e i simboli che vengono impiegati nel testo audiovisivo. Data la fonte di significazione afferente, il più delle volte, al contesto culturale di produzione del testo, il complesso segnico in questione pone difficoltà in merito alla sua traducibilità in sede di trasposizione in una lingua meta.
- **Fotografia:** si fa riferimento alla regolazione dell'illuminazione e del colore ai fini della veicolazione di significati nel testo filmico. Si segnala come tali espedienti tecnici possano essere utilizzati a fini espressivi o per evidenziare cambiamenti nella dimensione temporale.
- **Inquadrature:** la traduzione di un testo audiovisivo richiede che si presti attenzione al tipo di inquadratura utilizzato, così come alle eventuali transizioni che si succedono repentinamente, rispondendo a necessità narrative specifiche. Come si vedrà più avanti, la selezione

dell'inquadratura è strettamente connessa all'intenzione di dirigere l'attenzione dello spettatore verso aspetti specifici del profilmico. In sede di traduzione, si dovrà tener conto delle peculiarità di ciascuna inquadratura (tradurre per il doppiaggio di inquadrature in primo piano richiede, ad esempio, particolare attenzione alla riproduzione del sincronismo labiale, al fine di conferire verosimiglianza alla traduzione³).

- Cinesica: Chaume (2004: 24) fa riferimento al complesso degli elementi di prossemica (indicanti sia la distanza tra i personaggi, sia quella posta tra questi ultimi e il pubblico e mediata dalla scelta dell'inquadratura) e le modalità di articolazione labiale dei personaggi, mettendo in evidenza i potenziali problemi o strategie da adottare in sede di traduzione.
- Codici grafici: complesso degli elementi scritti che compaiono sullo schermo, come titoli, didascalie, testi e sottotitoli.
- Codici sintattici (montaggio): le operazioni di montaggio consentono di individuare le diverse relazioni esistenti tra le inquadrature. Esse sono sempre motivate da esigenze narrative di cui è necessario che il traduttore abbia contezza, per potenziare la qualità della traduzione offerta. A tal fine si auspica che il traduttore audiovisivo acquisisca conoscenze relative alla semiotica del film e ai principali meccanismi di articolazione di un lungometraggio (Perego 2014: 24).

L'individuazione degli elementi compositivi in un testo audiovisivo consente di far luce sulla sua essenza multimodale, fornendo una visione d'insieme dei fattori cui è necessario orientare l'attenzione in fase di traduzione. Ciò consente di apprezzare la definizione di traduzione audiovisiva, considerata da Agost (1999: 15) “una *traducción especializada* que se ocupa de textos destinados al sector de cine, la televisión, el vídeo y los productos multimedia” (il corsivo è mio). Pur nel suo carattere generale, la definizione sembra essere più efficace di altre, dal momento che alcune delle prime descrizioni di TAV contemplano la sola resa interlinguistica dei significati veicolati attraverso l'interazione tra codici (Chaume 2004; Díaz-Cintas 2009).

L'interesse dedicato alla disciplina dal mondo accademico ha inevitabilmente preso atto dell'alto potenziale di tale forma traduttiva, estendendone l'applicabilità a finalità e tipologie testuali diverse (Perego e Pacinotti 2020: 35). Tali considerazioni spingono necessariamente verso una rielaborazione delle definizioni di TAV, non più riducibili al solo trasferimento interlinguistico. Gli utenti che vogliono avere accesso ai contenuti audiovisivi,

³ L'avvento delle tecnologie informatiche di intelligenza artificiale ha prodotto lo sviluppo di sistemi in grado di semplificare tale procedura. Sono già in uso programmi e software in grado di modificare filmati, attraverso i quali è possibile alterare la modulazione labiale dei personaggi, adattandola a qualunque tipo di enunciato. Il meccanismo consente di liberarsi dalla (talvolta complessa) restrizione traduttiva posta in essere dal sincronismo (Holliday 2024).

infatti, hanno a disposizione un'ampia gamma di strumenti e di modalità attraverso le quali è possibile fruirne (Marra 2023).

2. L'audiodescrizione: una modalità di TAV

La traduzione audiovisiva racchiude un complesso di pratiche traduttive che si differenziano sulla base dei codici utilizzati per proporre la trasposizione verbale e delle strategie operative cui fanno riferimento. L'elemento condiviso è ravvisabile nell'essenza semiotica del testo di partenza e del testo di arrivo coinvolti nel processo traduttivo.

Díaz-Cintas classifica le principali modalità sulla base dell'approccio richiesto:

First, the original dialogue can be transferred aurally into the target language, which is known as voicing and encompasses practices like interpreting, voiceover, narration, dubbing, fandubbing and audio description. The second main approach to AVT consists in adding a written text to the original production to account for the original exchanges, for which some players in the industry have started to use the general term timed text. These flitting chunks of text correspond to condensed, synchronised translations or transcriptions of the original verbal input in the source language, as a superordinate concept, timed text or titling can be either interlingual or intralingual, and it subsumes practices such as subtitling, surtitling, subtitling for the deaf and the hard of hearing, fansubbing and live subtitling (Díaz-Cintas 2020: 150).

Come si rileva dalla tassonomia formulata dall'autore, l'audiodescrizione (AD) si colloca tra le tipologie di TAV che veicolano i contenuti principalmente attraverso il campo sonoro. L'AD consiste, infatti, nella descrizione verbale del visivo per ricostruire il tessuto multimodale del testo nei casi in cui sia inibito l'accesso alle immagini. L'inserimento dell'AD deve integrarsi con la colonna sonora⁴ del prodotto cui si applica, garantendo che l'inserito, ovvero il testo redatto per essere letto in sostituzione delle immagini, non si sovrapponga ai dialoghi e non ostacoli la fruizione di musica e suoni potenzialmente utili alla comprensione del contenuto.

L'interesse dedicato all'audiodescrizione fin dai primi anni duemila ha consentito di analizzarne le caratteristiche da diverse prospettive, lasciando emergere l'interdisciplinarietà della sua essenza. Una prima dimostrazione di quanto appena asserito è fornita dall'eterogeneo complesso di modalità definitorie utilizzate per descrivere la natura dell'AD.

Di Giovanni (2018) osserva che, al variare del contesto di competenza degli agenti che hanno proposto una definizione di AD, variano le proprietà ad essa attribuite. L'interesse accademico verso l'AD ha conferito rilevanza agli aspetti

⁴ Ove non altrimenti specificato, si intenderà con l'espressione "colonna sonora": "la parte audio di un film, composta da parola (dialogo), rumori (effetti sonori) [e] musica", come riportato in Treccani (<https://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-sonora/>).

linguistici e testuali di tale pratica, favorendo l'individuazione di elementi di comunanza tra l'AD e la traduzione, fino ad avanzare proposte riferentisi alla sua collocazione nella tassonomia delle modalità traduttive. Appartengono a questa categoria le definizioni di "lingua speciale" (*special language*, Salway 2007), modalità traduttiva (Gambier 2003; Hyks 2005; Braun 2008; Szarkowska 2011), traduzione intersemiotica (Matamala e Orero 2007a; Benecke 2007; Jankowska 2008; 2015) e interlinguistica (Gambier 2003⁵; Di Giovanni 2014a; Jankowska 2015).

Di particolare interesse risulta l'inserimento dell'audiodescrizione nel novero delle modalità di traduzione audiovisiva. Jankowska (2015: 19) ravvisa in tre parametri le proprietà dell'AD che la rendono una forma di TAV. Il primo criterio è rappresentato dall'*accessibilità*: come la traduzione audiovisiva interlinguistica rende possibile la diffusione transculturale di prodotti attraverso la trasposizione di contenuti in lingue diverse da quella originale, consentendo che il testo diventi accessibile a un nuovo pubblico, così l'obiettivo primario dell'audiodescrizione è rappresentato dalla necessità di applicare al testo di partenza le modifiche necessarie a un'adeguata fruizione da parte degli utenti che non possono accedere al visivo (Díaz-Cintas 2005: 5).

Il secondo parametro fa riferimento alla *multimodalità* dei testi coinvolti; si mette in evidenza, infatti, che sia il testo audiovisivo di partenza, sia il testo AD a esso applicato, presentano un'essenza multimodale, in quanto si affidano all'intersezione di sistemi semiotici diversi per produrre significato (Braun 2008).

Un'altra caratteristica che l'audiodescrizione condivide con le modalità di traduzione audiovisiva è rappresentata dalle *restrizioni* cui il mezzo deve attenersi per l'inserimento e la narrazione dell'inserito. Analogamente alle più note modalità di TAV, infatti, la redazione dell'AD deve essere realizzata a partire dalla considerazione dei tempi disponibili per l'inserimento del testo in passaggi del lungometraggio non occupati da dialoghi o da musica rilevante per la fruizione (Bourne e Jiménez Hurtado 2007).

Già nei primi anni duemila, Gambier considerava l'AD un esempio di "*challenging types of AVT*" (Gambier 2003: 174), segnalando l'alto potenziale, ma anche la difficoltà di una pratica traduttiva ancora in fase embrionale. Pubblicazioni successive (Gambier 2003; Perego 2005; Díaz-Cintas, Orero e Remael 2007; Jiménez Hurtado 2007; Hernández Bartolomé e Mendiluce Cabrera 2009; Utray, Pereira e Orero 2009; Díaz-Cintas, Matamala e Neves 2010; Di Giovanni, Orero e Agost 2012; Perego 2012; Remael, Orero e Carroll 2012;

⁵ L'autore parla di audiodescrizione definendola anche "doppio doppiaggio" (*double dubbing*, Gambier 2003: 176). La motivazione associata alla menzione di tale modalità in quanto attività coinvolta nel trasferimento interlinguistico è, in realtà, connessa più alla possibilità che l'AD sia applicata a prodotti originariamente redatti in una lingua straniera e successivamente doppiati nella stessa lingua in cui è proposta l'AD: "Audio Description is a kind of double dubbing in interlingual transfer for the blind and visually impaired: it involves the reading of information describing what is going on on the screen (action, body language, facial expressions, costumes, etc.), which is added to the sound track of the dubbing of the dialogue, with no interference from sound and music effects" (Ibidem).

Orrego-Carmona 2013; Maszerowska, Matamala e Orero 2014; Rica Peromingo 2016; Matamala 2021; Valdeón 2022) hanno dimostrato la fattibilità di inquadrare l'AD tra le modalità di traduzione audiovisiva, anche alla luce dell'interesse mostrato dalla ricerca nei confronti di tale pratica.

La concezione dell'AD in quanto modalità destinata a un pubblico con esigenze specifiche ha contribuito a far evolvere la ricerca e l'applicazione di nuove misure che garantiscano l'accesso degli individui ai contenuti diffusi attraverso i diversi canali di comunicazione. La diffusione di pratiche come l'audiodescrizione o la sottotitolazione per persone non udenti e ipoudenti ha rafforzato il legame che queste modalità hanno instaurato con il mondo della traduzione audiovisiva, fino a consolidarsi in una disciplina autonoma, oggi nota come "Media Accessibility" (MA).

I primi approcci all'istituzione di un nuovo ambito di studi incentrati sulle modalità di traduzione accessibile, hanno determinato l'identificazione di MA come una branca della traduzione audiovisiva; l'evoluzione della ricerca in tal senso ha, tuttavia, ben presto fatto luce sulla necessità di rivendicare l'autonomia della nuova disciplina, che non contempla solo le modalità di traduzione accessibile, ma si riferisce a un eterogeneo sistema di servizi (Greco 2019). L'ormai innegabile espansione dei confini di MA ha consentito di assistere alla transizione dalla prospettiva particolarista all'approccio universalista.

La prima definizione particolarista di MA ha giustificato la conduzione di analisi e lo sviluppo di modalità di accesso ai prodotti, motivandone l'implementazione con la necessità di garantire la fruizione di contenuti a individui con esigenze specifiche. In questa prima fase, le modalità rappresentative di MA erano concretizzate dalla sottotitolazione intralinguistica per non udenti e ipoudenti e dall'audiodescrizione per non vedenti e ipovedenti.

Come affermato, l'identificazione di specifici gruppi di destinatari cui dedicare i servizi nati in seno a MA ha condotto a considerare la disciplina una branca della traduzione audiovisiva. La transizione universalista ha rivolto l'attenzione verso i vantaggi che tali servizi possono apportare nella quotidianità di ciascun individuo, riconoscendo a MA autonomia in quanto disciplina che condivide con la traduzione audiovisiva alcuni tratti caratteristici (Greco 2019; Greco e Romero-Fresco 2023).

Le svolte definitorie di cui gli studi in MA sono stati promotori non hanno, tuttavia, messo in discussione la centralità di alcune modalità di accesso ai media, di cui l'AD e la sottotitolazione continuano a configurarsi come modalità costitutive (Jankowska 2020; Remael e Reviers 2020; Valdeón 2022; Fryer 2023). Un cambiamento apportato dal paradigma universalista è rappresentato dall'individuazione di una più ampia ed eterogenea platea di destinatari cui tali servizi si intendono rivolti. Concentrando l'attenzione sull'audiodescrizione, ad esempio, è possibile osservare che essa non è più intesa come uno strumento a disposizione di specifiche categorie di utenza, ma si configura come modalità cui si può fare ricorso per ovviare a limitazioni o difficoltà poste dal contesto

situazionale, più che da condizioni di disabilità sensoriale (Mazur 2020; Starr 2022).

Malgrado le proposte avanzate in sede di ricerca e il contributo apportato dalla sinergia tra i diversi ambiti, la relazione tra TAV, MA e AD si configura come un processo in evoluzione, con prospettive future di definizione. Ciò è quanto emerge anche dalla proposta di Matamala (2021: 17-18):

AD can be viewed as an intersemiotic type of Audiovisual translation or as an access service within the realm of Media Accessibility. The relationship between audiovisual translation and media accessibility is still open to discussion and boundaries are unclear. In fact, as Matamala (2019) puts it, AD can be approached both as an audiovisual transfer model within audiovisual translation and as an access service within what can be termed “audiovisual accessibility”.

Di Giovanni (2018: 227-228) dichiara che, se da un lato la ricerca sull'AD ne ha delineato le caratteristiche di testo, linguaggio e modalità di traduzione, dall'altro, ~~la categoria~~ gli enti istituzionali, le realtà professionali e gli agenti coinvolti nella produzione di audiodescrizioni la definiscono un “servizio” o uno “strumento” per l'accesso ai contenuti. Analoghe accezioni sono attribuite, tuttavia, anche da studiosi che approcciano l'AD dalla prospettiva accademica: oltre a Matamala (2021: 17-18), Mazur (2020: 228, il corsivo è mio) la definisce “a *service* that makes (audio)visual content [...] accessible to visually impaired persons”. In modo analogo, Perego si ispira alle considerazioni rese note da altri autori per concludere che “l'audiodescrizione è un *servizio* volto a rendere accessibile all'utente cieco o ipovedente qualsiasi tipo di informazione visiva di un prodotto multimodale attraverso un commento audio esplicativo che non interferisca con la traccia audio originale” (2014: 221, il corsivo è mio).

Nell'introduzione al primo volume della serie Routledge interamente dedicato all'audiodescrizione (*The Routledge Handbook of Audio Description*), i curatori evidenziano come essa rappresenti un elemento imprescindibile per garantire l'accessibilità, sfruttando il vantaggio della sua natura interdisciplinare per raggiungere un pubblico sempre più vasto: “while audio description remains a *vehicle* to provide access for ‘those who are blind or of low vision’, other end-users have emerged and continue to do so” (Perego e Taylor 2022: 1).

La rassegna delle definizioni fornite per qualificare l'audiodescrizione consente di disporre degli strumenti utili alla collocazione dell'AD ai fini della sua analisi in questo studio. Sebbene, infatti, l'estensione dell'utenza da cui l'AD è utilizzata sia in costante aumento e contribuisca a condurre l'attenzione sugli sforzi necessari per superare qualunque elemento in grado di ostacolare l'accesso ai contenuti, si precisa che in questo volume si analizzerà l'AD nel suo ruolo primario di “veicolo in grado di garantire accesso alle persone non vedenti o ipovedenti” (Perego e Taylor 2022: 1, la traduzione è mia). Per tale ragione, sembra opportuno fornire una definizione dell'audiodescrizione che appare in

linea con le considerazioni rese note in Jankowska (2015)⁶ in merito alle finalità dell'AD, ma che mira ad avanzarne una più dettagliata specificazione.

L'audiodescrizione può, infatti, essere considerata una modalità intersemiotica di traduzione audiovisiva, consistente nell'integrazione di una narrazione verbale con le componenti proprie del campo sonoro del testo audiovisivo cui si applica, al fine di ricostruire il tessuto multimodale privato del complesso segnico visivo. Essa si configura come uno strumento di integrazione sociale, in quanto garantisce accesso al visivo da parte di persone non vedenti o ipovedenti, conferendo massima priorità alla partecipazione e al godimento nella fruizione.

Il costante progresso e i molteplici approcci volti a una promozione concretamente inclusiva (cfr. Greco e Romero-Fresco 2023), così come la messa in rilievo delle potenzialità di alcuni servizi, spendibili per fini altri da quelli per i quali sono stati originariamente concepiti, rappresentano elementi di fondamentale importanza e dall'encomiabile natura, anche alla luce dei progetti di inclusione e di integrazione sociale auspicati da tali evoluzioni. In questa prospettiva, infatti, sembrano incrementare le attività di promozione e di utilizzo di tali strumenti, in virtù delle modalità di fruizione di contenuti predominanti nel contesto attuale.

2.1. Cenni storici su origine ed evoluzione dell'audiodescrizione

Il tentativo di rintracciare le prime attestazioni relative all'implementazione dell'audiodescrizione si può far risalire al 1917 nel Regno Unito, dove Eleanor Waterlow fu la prima ad eseguire esperimenti di descrizione di rappresentazioni teatrali per favorirne la fruizione da parte di soldati non vedenti. L'entusiasmo con cui l'attività fu accolta spinse la donna a descrivere l'opera cinematografica "With Captain Scott in the Antarctic", che confermò il successo dell'impresa, lasciando emergere la capacità delle descrizioni di "creare immagini mentali attraverso brevi descrizioni suggestive fornite nei momenti appropriati"⁷.

Intorno agli anni Quaranta del Novecento lo speaker radiofonico di Radio Barcelona, Gerardo Esteban, prestò la voce per trasmettere agli ascoltatori informazioni relative a spettacoli di vario genere; oltre alla narrazione di rappresentazioni teatrali e di partite di calcio, l'uomo ritrasmesse via radio anche la descrizione di lungometraggi, inaugurando una nuova attività. Dopo aver visionato il film al cinema, Esteban ne proponeva una riproduzione verbale via

⁶ L'autrice considera l'AD una tecnica dotata di una dimensione sociale, la cui esemplificazione è ravvisabile nell'integrazione: "audio description can be defined in a most simple, and at the same time most comprehensive way, as a technique which provides blind or partially sighted people with pieces of information, which other viewers visually [...] thanks to which those people get access to audiovisual and visual products in a broad sense [...]. At this point, it is also worth mentioning the social dimension of audio description, whose aim – except for enabling an access to cultural products – is also social integration [...]" (Jankowska 2015: 17).

⁷ L'articolo cui si fa riferimento è disponibile al seguente indirizzo: http://audiodescriptionau.com.au/?page_id=845. La traduzione è mia.

radio, badando a che la descrizione si inserisse solo negli spazi liberi da dialogo. Il primo film trasmesso in questa modalità narrativa fu “Gilda”, pellicola noir del 1946, diretta da Charles Vidor (Orero 2007).

Radio Barcelona interruppe la messa in onda dei film narrati nel 1955; dovettero trascorrere altri trent'anni perché l'associazione spagnola per i diritti delle persone con disabilità visiva (ONCE), su suggerimento del medico non vedente Michel Hidalgo, implementasse il servizio *Sonocine*, attraverso il quale gli associati potevano fruire delle audiodescrizioni filmiche registrate in videocassetta. La prima produzione realizzata fu l'AD di “Ultimo tango a Parigi”, scritto e diretto da Bernardo Bertolucci (Díaz-Cintas 2010).

Il primo documento accademico in cui viene menzionata l'audiodescrizione è una tesi di laurea redatta dall'americano Gregory Frazier nel 1975; il testo fa luce sulla rilevanza della narrazione simultanea del visivo, che consente agli individui non vedenti l'accesso ai contenuti audiovisivi. Nello stesso lavoro si menzionano anche alcune indicazioni procedurali che fungono da paradigma per la redazione di tali descrizioni. Le normative introdotte nel documento furono utilizzate anche come fondamento teorico in Audio Vision, l'ente no profit che Frazier fondò nel 1989 in California (Perego 2014).

Nel 1981 la statunitense Margaret Pfanstiehl collaborò con l'Arena Stage di Washington D.C. provvedendo a descrivere le performance teatrali in programma. I progetti sviluppati negli anni successivi videro la collaborazione tra la donna e varie emittenti radiofoniche, per mezzo delle quali si trasmetteva la descrizione di spettacoli dal vivo e, a partire dal 1986, la registrazione delle AD museali e artistiche in videocassetta (Tondi 2015: 14-15). L'esempio virtuoso dell'attività di Pfanstiehl fu fonte d'ispirazione per Norman King, drammaturgo britannico che, a partire dal 1988, rese permanente l'audiodescrizione di opere teatrali presso il Theatre Royal di Windsor (Ofcom 2000).

Nello stesso periodo l'attenzione dedicata all'AD nel contesto americano si estese anche ad altri mezzi di comunicazione; risale al 1987 la trasmissione di film audiodescritti attraverso un canale audio ausiliare delle TV analogiche nell'ambito del progetto *Second Audio Program*. Nel 1992 l'implementazione di *Motion Picture Access* consentì la fruizione dell'audiodescrizione proposta per lungometraggi in programmazione nelle sale cinematografiche (Tondi 2015: 16).

I primi anni Novanta vedono l'approdo dei servizi AD anche nel mondo televisivo italiano, spagnolo, britannico e tedesco.

In Italia il primo lungometraggio audiodescritto fu emesso il 26 dicembre 1991 dal canale di servizio pubblico Rai 2. La trasmissione dell'audiodescrizione in onde medie in contemporanea con l'emissione del film sul canale televisivo consentì al pubblico con disabilità visiva di fruire del lungometraggio “Spartacus” (Kubrik 1960). La produzione del testo audiovisivo fu affidata all'ente esterno Cine Television Team (CTT), rimasta fino al 2012 la società fornitrice di servizi di accessibilità per i programmi Rai. A partire dal 2012, la produzione di AD fu commissionata a professionisti interni alla società, che

provvede attualmente a coprire circa il 90% di film e fiction di prima serata di cui è resa disponibile l'audiodescrizione, con 1700 ore di programmazione audiodescritte sulle reti generaliste e oltre 2150 ore sul canale Rai Premium⁸.

Tra il 1995 e il 1997 l'emittente andalusa Canal Sur propose l'audiodescrizione per 76 lungometraggi, inaugurando una tendenza in costante incremento (Orero 2007a).

Nel 1991 il Regno Unito vide la nascita del progetto AUDETEL (Audio Described Television), finanziato dalla commissione nazionale ITC, oggi Ofcom. L'ambizioso progetto ha previsto la collaborazione di numerose associazioni, consulenti non vedenti e ipovedenti ed emittenti televisive, il cui sforzo congiunto ha condotto alla creazione del primo servizio di audiodescrizione proposto per la televisione britannica. Uno dei più innovativi e rilevanti risultati del progetto è rappresentato dall'elaborazione delle *ITC Guidance on Standards for Audio Description*, uno dei primi manuali contenenti indicazioni redazionali per la stesura di testi AD. L'attuazione del progetto ha consentito, altresì, un aumento considerevole delle ore di programmazione con integrazione di AD (Tondi 2015: 21).

In Germania il primo film audiodescritto a essere trasmesso da un'emittente televisiva fu "Eine unheilige Liebe" (Verhoeven 1993), proposto al pubblico nel 1993. Il numero di programmi televisivi per i quali è disponibile il servizio di AD è ad oggi notevolmente aumentato, unitamente all'offerta resa in ambito cinematografico; gli utenti dispongono, infatti, della possibilità di scaricare sul proprio smartphone applicazioni dedicate che consentono di sincronizzare l'AD con la colonna sonora del prodotto multimediale proiettato sullo schermo (Tondi 2015: 26).

Nel 1998 in Francia si assistette allo sviluppo del progetto ARTE, prosecuzione del precedente disegno Audiovision, un primissimo tentativo di formulazione di un testo AD, la cui somministrazione in occasione del Festival di Cannes riscosse grande successo. L'obiettivo principale di ARTE era rendere accessibile la programmazione televisiva e teatrale francese mediante l'erogazione di servizi di audiodescrizione (Hernández- Bartolomé e Mendiluce Cabrera 2004).

I primi anni 2000 hanno visto la diffusione di programmi audiodescritti ed emessi tramite i canali televisivi portoghesi, mentre in Italia si distribuivano i primi prodotti in DVD e Blu-Ray dotati di AD, destinati a rappresentare una realtà relativamente stabile (Tondi 2015: 36).

Il costante cambiamento apportato dall'evoluzione tecnologica ha, per certi versi, favorito l'aumento di prodotti per i quali l'AD può essere offerta; la possibilità di fruire dei contenuti attraverso la navigazione in Internet consente agli utenti di attivare il servizio in autonomia e in qualunque momento, laddove

⁸https://www.rai.it/bilanciadisostenibilita2020/sites/default/files/La%20programmazione%20per%20i%20diversamente%20abili_0_0.pdf.

esso sia disponibile. Lo sviluppo di applicazioni compatibili con dispositivi e smartphone, inoltre, amplia le possibilità di sincronizzare AD e prodotti cinematografici e televisivi.

2.2. Tipologie di AD: ambiti professionali e di applicazione

A seconda dei prodotti cui è applicata e delle modalità in cui si provvede alla sua realizzazione, l'audiodescrizione può essere considerata "dinamica" o "statica". In alcuni casi, l'AD è registrata precedentemente e integrata con la colonna sonora in fase di post-produzione, mentre quando la traduzione è proposta per eventi dal vivo, la sua produzione è perlopiù simultanea al contenuto per cui è richiesta.

L'AD dinamica si applica a prodotti multimediali in cui le immagini si presentano in movimento, come nel caso di film, programmi televisivi o trasmissioni dal vivo; l'audiodescrizione statica descrive le caratteristiche compositive di oggetti culturali statici, quali dipinti, sculture, elementi architettonici, eccetera. La redazione di tali descrizioni non richiede l'osservanza delle restrizioni temporali tipiche dell'AD filmica o dal vivo: nella gran parte dei casi, il testo è preparato con anticipo e pronto per essere registrato attraverso appositi dispositivi, o per essere letto dalla viva voce della guida museale (Mazur 2020). In alcuni contesti l'audiodescrizione è integrata a percorsi di esperienza tattile, mediante i quali è possibile acquisire contezza delle caratteristiche delle opere originali o di riproduzioni in bassorilievo prospettico, oppure in rilievo (Pacinotti 2019: 174).

Per quanto concerne l'audiodescrizione dinamica, essa è applicata prevalentemente a eventi e rappresentazioni dal vivo, oppure a programmi e prodotti filmici. Appartengono alla prima categoria le rappresentazioni teatrali, opere liriche e coreografiche o eventi sportivi. Ove possibile, l'AD di tali eventi viene preparata in anticipo grazie alla disponibilità di materiale registrato relativo a esibizioni precedenti o alle prove generali dell'opera da audiodescrivere; la lettura dell'AD precedentemente preparata è realizzata in contemporanea allo svolgimento dell'evento, così da consentire al professionista di apportare modifiche alla traduzione laddove si presentino cambiamenti imprevisti.

Analogamente a quanto visto nel caso dell'AD museale, anche nella fruizione di questo tipo di prodotti l'audiodescrizione può essere integrata con altre modalità finalizzate a potenziare l'esperienza di ricezione. È infatti diffusa l'elaborazione di audio introduzioni, proposte prima dell'inizio dell'evento, mediante le quali si forniscono informazioni relative alla durata dell'opera, al cast e alla produzione e si descrivono le caratteristiche della scenografia, dei costumi e dei personaggi (Holland 2009; ADLAB 2015; Romero-Fresco 2022). In alcune circostanze, le audio introduzioni sono associate a tour tattili, che precedono la ricezione dell'opera audiodescritta.

L'audiodescrizione di eventi in cui si inscenano opere liriche differisce dal resto delle AD proposte nel contesto teatrale, poiché essa contempla anche la lettura dei sopratitoli eventualmente proposti per le opere. La complessità associata alla realizzazione dell'AD in questo ambito è esemplificata da Mazur (2020: 231):

[t]he opera is comprised of four main elements: (1) music, the human voice and the orchestra, (2) libretto, the plot (3) the singers' acting, (4) scenography [...]. So in the AD the second element must be read out as audio subtitles, the third and fourth element must be described, and all this must be done without dominating the first element.

Dato l'alto numero di elementi da esplicitare in AD, in alcuni casi si sceglie di fornire allo spettatore le informazioni relative all'opera attraverso audio introduzioni da ascoltare prima della messa in scena dello spettacolo. In alternativa, è possibile eseguire la lettura dell'inserito AD durante la trasmissione della musica o del canto (Matamala e Orero 2007: 206).

L'ambito di produzione in cui si fa più frequentemente ricorso all'audiodescrizione è quello filmico. Le AD proposte per lungometraggi, cortometraggi o per documentari sono spesso veicolate attraverso varie piattaforme di distribuzione, che spaziano dalla TV, al cinema, ai sempre meno utilizzati supporti in DVD e alle società di distribuzione che propongono contenuti in streaming.

Nella gran parte dei casi, le AD proposte per i testi audiovisivi in questione vengono preparate con anticipo e integrate nella colonna sonora del prodotto, prima della sua messa in onda. Vigono anche in questa modalità le restrizioni proprie del mezzo, che obbligano all'osservanza dei tempi a disposizione per l'introduzione dell'inserito.

Negli ultimi decenni, l'audiodescrizione filmica è stata oggetto di numerose pubblicazioni inerenti alle indicazioni redazionali cui attenersi in fase di realizzazione. Tali studi instaurano un rapporto di continuità con la pratica professionale, da cui attingono e cui si rivolgono per favorire lo sviluppo di buone pratiche. Le principali rilevazioni ottenute in tal senso sono riassunte nelle sezioni che seguono.

2.3. Cosa descrivere

Le diverse definizioni di AD fornite confluiscono in una specifica designazione della sua essenza: se nel testo audiovisivo di partenza il significato è prodotto dall'interazione simultanea di più sistemi semiotici, l'AD è deputata quasi esclusivamente alla resa linguistica delle immagini.

Come si vedrà più avanti, l'implementazione del campo visivo in un prodotto filmico si configura come un processo che può dar vita a diversi significati, offerti contemporaneamente allo spettatore; ciò è dovuto non solo alla

possibile presenza di più personaggi o elementi all'interno della stessa inquadratura, ma anche alla scelta, mai casuale, di condurre l'attenzione del pubblico verso alcuni aspetti della narrazione.

Appare evidente, quindi, che l'inserito AD difficilmente possa contenere tutte le informazioni recepite dal pubblico durante l'esperienza di visione. Ciò per diverse ragioni. In primo luogo, le restrizioni proprie del mezzo generalmente non consentono di disporre di tempo sufficiente per fornire una esaustiva resa verbale delle immagini; a ciò si aggiunge lo svantaggio posto in essere da descrizioni verbose, dacché la menzione di troppe informazioni veicolate attraverso l'inserito potrebbe distogliere l'attenzione dello spettatore, inibendo l'interesse verso il prodotto filmico.

La necessità di selezionare il contenuto da audiodescrivere conduce a conferire priorità a specifici elementi narrativi. A tal fine, è indispensabile avere a disposizione gli strumenti funzionali a un'accurata analisi del testo di partenza. Le linee guida elaborate e pubblicate a seguito del completamento del progetto ADLAB (2015) si soffermano sulla rilevanza delle componenti narrative principali in un lungometraggio, ravvisate nella presenza di personaggi e nella dimensione spazio-temporale.

In riferimento alla descrizione dei personaggi, si mette in evidenza la necessità di analizzarne la conformazione fisica e caratteriale, osservando la natura delle azioni, dei gesti e delle espressioni facciali; attraverso tali espedienti è, infatti, possibile riconoscere i tratti propri del personaggio che contribuiscono alla sua identificazione e apportano un contributo rilevante alla trama. Tale elemento può considerarsi un parametro utile per guidare la selezione dei contenuti da audiodescrivere e l'adozione degli elementi lessicali più adeguati a fornire informazioni immediate all'utenza (Mazur 2015).

Analogamente a quanto osservato per i personaggi, è necessario valutare la funzione ricoperta dall'ambientazione della storia. In questa prospettiva, assume importanza la capacità di differenziare tra i casi in cui lo spazio viene costruito per fare da sfondo all'azione narrativa e le circostanze in cui si attribuisce all'ambientazione un significato simbolico o metaforico. Rilevante ai fini dell'adozione di diverse strategie di traduzione è anche la relazione in cui l'ambientazione è posta con le altre componenti narrative (Remael e Vercauteren 2015).

La centralità dei personaggi e della dimensione spaziale in quanto elementi cui conferire priorità in AD è confermata anche in Perego (2014) e Rica Peromingo (2016: 136); quest'ultimo menziona la descrizione dello spazio anteponendola alla caratterizzazione del personaggio e contempla la possibilità di fare riferimento alla condizione emotiva dei protagonisti (oltre alla descrizione delle caratteristiche fisiche, del modo di vestire e delle azioni), laddove l'informazione sia funzionale alla comprensione della trama.

La lista proposta da Vercauteren (2007) integra la descrizione delle immagini⁹ con le componenti del campo sonoro e il complesso di segni visivi e verbali (Zabalbeascoa 2001: 115). In riferimento alla categoria dei suoni, l'autore allude alla necessità di esplicitare in AD gli effetti sonori di difficile identificazione, menzionare il testo delle canzoni e riportare informazioni relative all'eventuale impiego di lingue altre da quella in cui è redatto il testo audiovisivo.

Per quanto concerne il complesso dei segni visivi e verbali utilizzati nel testo, Vercauteren precisa che l'AD dovrebbe verbalizzare informazioni relative a loghi, titoli di testa e titoli di coda ed elementi testuali che compaiono sullo schermo sottoforma di sottotitoli (Vercauteren 2007: 142- 143).

2.4. Quando e quanto descrivere

Come dichiara Perego (2014: 25), “[i]l quando dell'audiodescrizione è connesso principalmente ad aspetti tecnici e quindi oggettivi, concreti, quantificabili”. Le indicazioni fornite in merito ai passaggi più adeguati alla lettura dell'inserto sembrano concordi nel determinare che essa debba avvenire nei momenti di silenzio tra i dialoghi evitando, se possibile, di interferire anche con musiche o suoni rilevanti ai fini della fruizione.

Vercauteren (2007) rileva la difficoltà di rispettare in ogni caso tutti gli elementi pertinenti al campo sonoro: se i dialoghi tra i personaggi non devono mai sovrapporsi all'emissione dell'AD, il più delle volte, l'elemento musicale viene sacrificato per inserire l'inserto. Per favorire una chiara esposizione, in fase di post-editing si tende ad abbassare il volume della musica, potenziando la fruizione dell'audiodescrizione.

La lettura dell'inserto dovrebbe essere simultanea allo svolgimento delle azioni che descrive; anche in questo caso, tuttavia, le restrizioni tecniche di tale modalità e la tipologia di testo audiovisivo cui l'AD si applica non sempre rendono tale impresa possibile. Per questo motivo, alcune linee guida e riferimenti teorici dispongono che la descrizione dell'azione possa essere anticipata o posticipata, a seconda del tempo a disposizione (Busarello e Sordo 2011; Bardini 2020).

Sebbene l'inserto AD debba idealmente essere inserito tra le pause del testo audiovisivo di partenza, è stata spesso messa in evidenza la necessità di non abusare degli spazi a disposizione. Tale indicazione appare strettamente connessa alla quantificazione delle informazioni da riportare, elemento che costituisce un ulteriore parametro da considerare in fase decisionale.

I suggerimenti forniti in tal senso sono scarsi; Rica Peromingo ribadisce la centralità di usufruire dei momenti di assenza di dialogo e dei silenzi nel testo audiovisivo, ma precisa:

⁹ In linea con quanto rilevato nelle pubblicazioni menzionate, l'autore include nella categoria di “images” i seguenti elementi: “describing where things are taking place, when things are taking place, what is happening, who is performing action and how” (Vercauteren 2007: 142).

también se recomienda no utilizar todos esos silencios o huecos para «rellenar» con información, con el fin de no «estresar» o cansar mentalmente al receptor invidente, y permitirle así asimilar toda la información que recibe de la banda sonora original del producto audiovisual y de nuestra audiodescripción y, al mismo tiempo, potenciar su información (Rica Peromingo 2016: 138).

Vercauteren (2007) rileva come gran parte delle linee guida sull'AD dispongano di non eccedere nella quantità di informazioni descritte osservando, altresì, come le stesse non propongano strategie utili a stabilire un criterio per la valutazione della quantità di dati che sarebbe opportuno fornire in ciascun inserto.

Perego (2014: 26) riporta i risultati ottenuti da studi contrastivi in cui la specificità culturale propria delle lingue comparate costituisce uno strumento per determinare il numero di dettagli da fornire in audiodescrizione. L'autrice precisa, inoltre, che l'AD dovrebbe astenersi dal menzionare informazioni che, pur essendo veicolate dalle immagini, sono deducibili attraverso la fruizione dei sistemi semiotici altri dal visivo e potrebbero risultare ridondanti se inserite anche nell'inserto (cfr. AENOR 2005). Un criterio dirimente in tal senso è legato alla necessità di descrivere rimanendo fedeli al testo di partenza: “è indispensabile non concedere più informazioni al cieco di quante non ne riceva lo spettatore vedente nella stessa situazione: offrire uno spazio interpretativo all'utente è cruciale, e non può essere mai trascurato dal descrittore (Braun 2007)” (Perego 2014: 27).

2.5. Come descrivere

La scelta dello stile da utilizzare nel testo AD costituisce uno dei più ardui e dibattuti temi nel campo. Perego (2014: 27) individua tre questioni essenziali, riassumibili come segue: ricorso all'oggettività, linguaggio, e stile da adottare in fase di redazione.

In questo paragrafo non ci soffermeremo sulla trattazione del principio dell'oggettività, dal momento che le rilevazioni rese note dalla ricerca condotta nell'ambito saranno discusse in dettaglio nelle sezioni successive.

Quanto alla lingua e allo stile da utilizzare, si è scelto di partire dalle considerazioni avanzate da Perego (2014) a seguito della consultazione di alcune delle principali linee guida relative all'audiodescrizione. Attenendosi alle indicazioni riscontrate dall'autrice, si provvederà a fornire elementi esemplificativi relativi all'impiego del linguaggio nei testi AD.

Le indicazioni consultate considerano virtuose le audiodescrizioni che siano “meticolose, concise, visivamente intense e usabili” (Perego 2014: 29). La meticolosità è concretizzata dal ricorso a voci lessicali in grado di favorire la formulazione di inferenze immediate e puntuali; ne sono un esempio i verbi con accezione specifica, da preferirsi a quelli con connotazione generale (“saltellare” invece di “camminare”, Mazur 2022: 98, la traduzione è mia) e le voci aggettivali

e avverbiali descrittive e non vaghe, che apportano precisione e dettaglio alla descrizione (Taylor 2015: 47).

La necessità di dar vita a descrizioni concise è legata alle ristrette porzioni temporali entro cui è possibile inserire l'AD. Al fine di rendere l'inserito efficace ed evocativo, si auspica la strutturazione di frasi brevi e dall'alto potenziale espressivo, evitando la formulazione di descrizioni prolisse. In questa direzione si pongono le indicazioni che optano per l'uso di verbi con accezione specifica, da preferirsi alla combinazione di verbi con significato generale e avverbi o locuzioni avverbiali (Mazur 2022: 99). La concisione è altresì garantita dal ricorso agli aggettivi, che costituiscono una risorsa essenziale per menzionare in modo immediato le caratteristiche del visivo (Taylor 2015: 47). È sconsigliato l'uso di voci aggettivali dal tono soggettivo. Nei casi in cui il tempo a disposizione è limitato e la segnalazione di particolari proprietà è rilevante ai fini della comprensione della storia, tuttavia, diventa possibile considerare l'impiego di voci interpretative in grado di rendere sinteticamente il significato desiderato (Mazur 2022: 97-98).

Per quanto concerne l'intensità visiva, si fa riferimento alla capacità dell'audiodescrizione di illustrare con precisione e vivacità il contenuto delle immagini, riuscendo nell'intento di garantire la comprensione e mantenere vivo l'interesse dell'utente. La trattazione di questo parametro include, tra l'altro, l'attenzione alla varietà lessicale in quanto espediente utile a ovviare alla strutturazione di descrizioni ridondanti e poco stimolanti; appare tuttavia sempre necessario attenersi a uno stile coerente e omogeneo (Braun 2011; Perego 2014: 29). Rientra in tale categoria anche la formulazione di similitudini e metafore, considerate validi strumenti per favorire la resa di elementi astratti attraverso termini concreti e per riprodurre verbalmente l'essenza visiva del lungometraggio (Vercauteren 2007; Taylor 2015; Mazur 2022). Il potenziale illustrativo associato all'uso di simili costruzioni rende necessaria un'attenta valutazione delle circostanze in cui è opportuno farvi ricorso, oltre a richiedere l'analisi dell'efficacia espressiva connessa al loro impiego. È infatti fondamentale evitare l'eccessivo uso di tali voci, per non sovraccaricare la ricezione da parte del destinatario.

Il principio dell'usabilità, infine, fa riferimento alla necessità di evitare l'impiego di tecnicismi e di espressioni appartenenti a un registro eccessivamente formale o non aderente al genere di pertinenza del testo audiovisivo per il quale si fornisce l'AD (Perego 2014; Taylor 2015).

3. AD come diritto: alcune normative sull'accessibilità

La considerazione dell'audiodescrizione in quanto modalità di traduzione audiovisiva dall'alto potenziale comunicativo appare inscindibilmente legata alla finalità principale associata all'erogazione del servizio, ovvero sia l'accessibilità. Per quanto concerne quest'ultima, si osserva una costante e complessa evoluzione

relativa alla necessità di modificarne la definizione, alla luce dell'affermazione progressiva di parametri universalisti (Greco 2018; Greco e Romero-Fresco 2023).

I mutamenti connessi all'identificazione della prospettiva a partire dalla quale il concetto di accessibilità può essere definito sono strettamente vincolati anche alle norme e alle disposizioni promosse nel tentativo di tutelare i diritti umani, garantendo che ciascun individuo possa accedere in ogni condizione e circostanza ai beni e servizi esistenti.

La capacità di identificare gli elementi che possono costituire un impedimento all'accesso da parte di alcuni individui costituisce, infatti, la premessa soggiacente alla formulazione di alcuni provvedimenti legislativi promulgati a livello europeo e internazionale per la tutela dei diritti umani. Considerata la rilevanza che tali disposizioni rivestono alla luce dell'implementazione di servizi per l'accessibilità, di cui l'audiodescrizione fa innegabilmente parte, si è scelto di soffermarsi sulla disamina di alcuni dei provvedimenti adottati in materia di accessibilità. Si provvederà, quindi, a delineare i tratti salienti delle convenzioni e delle leggi adottate in materia di accessibilità ai mezzi di comunicazione e ai servizi messi a disposizione dalla società dell'informazione. Senza alcuna pretesa di essere esaustivi, si menzioneranno i documenti promulgati in una dimensione internazionale ed europea, per poi dirigere il focus verso la situazione spagnola e quella italiana.

3.1. Ambito internazionale

Sul piano internazionale, appare particolarmente significativa la *Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità*, adottata dall'Assemblea generale dell'ONU il 13 dicembre 2006 ed entrata in vigore il 3 maggio 2008. La Convenzione tutela i diritti umani e le libertà fondamentali delle persone con disabilità attraverso l'abbattimento delle barriere che ostacolano l'accesso a beni e servizi. I principi fondamentali che si intende tutelare fanno capo alla dignità, all'uguaglianza e alla non discriminazione, all'inclusione nella società e all'accettazione della disabilità come elemento di diversità umana.

L'articolo 30 della suddetta Convenzione promuove la "Partecipazione alla vita culturale e ricreativa, agli svaghi e allo sport". Il comma 1 dello stesso articolo dispone quanto segue:

1. Gli Stati Parti riconoscono il diritto delle persone con disabilità a prendere parte su base di uguaglianza con gli altri alla vita culturale e adottano tutte le misure adeguate a garantire che le persone con disabilità:
 - (a) Abbiano accesso ai prodotti culturali in formati accessibili;
 - (b) Abbiano accesso a *programmi televisivi, film, spettacoli teatrali e altre attività culturali, in formati accessibili*;

(c) Abbiamo accesso a luoghi di attività culturali, come teatri, musei, cinema, biblioteche e servizi turistici, e, per quanto possibile, abbiamo accesso a monumenti e siti importanti per la cultura nazionale¹⁰ (Il corsivo è mio).

La ratifica della Convenzione introduce disposizioni che ciascuna realtà nazionale provvederà ad applicare, anche attraverso la formulazione di ulteriori leggi e decreti, cui si farà riferimento più avanti.

3.2. Il contesto europeo

L'accesso ai servizi è stato garantito anche a livello europeo; in particolare, la pubblicazione della *Direttiva 2010/13* del Parlamento europeo e del Consiglio del 10 marzo 2010, modificata nel 2018 e relativa alla fornitura di servizi di prodotti audiovisivi, sancisce l'obbligatorietà di rendere gli stessi servizi accessibili alle persone con disabilità. Ciò è stabilito, in particolare, dall'articolo 7, in cui si invitano gli Stati membri a incoraggiare i fornitori di servizi di media a implementare piani d'azione mirati a garantire l'accessibilità alle persone con disabilità. Allo stesso modo, si dispone che gli stessi Stati membri mettano a punto un sistema facilmente rintracciabile e utilizzabile anche online¹¹ per la ricezione di reclami su eventuali questioni relative all'accessibilità.

Più esplicitamente connessa al tema dell'accessibilità appare la *Strategia europea sulla disabilità (2010-2020)*. Il documento si basa sulla Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità e determina otto punti chiave, il primo dei quali è l'accessibilità, che “garantisce che le persone con disabilità abbiano accesso ai beni, servizi e dispositivi di assistenza”¹².

Di più recente pubblicazione è la *Direttiva UE 2016/2102 del Parlamento Europeo e del Consiglio*. Essa dispone che ciascuno Stato membro adotti le misure necessarie per rendere siti Web e applicazioni accessibili. La concretizzazione di tali misure prevede uno sforzo congiunto delle nazioni e degli enti fornitori di beni e servizi nell'implementazione di procedure e sistemi che facilitino la fruizione delle piattaforme Web da parte di chiunque desideri farne uso. La direttiva introduce scadenze entro le quali gli agenti coinvolti sono chiamati ad applicare le disposizioni auspicate, fissando al 2019 la data entro cui garantire accessibilità ai siti Web e stabilendo che nei due anni successivi l'adozione del principio si estenda anche agli enti pubblici e alle applicazioni mobili erogate dagli stessi.

Nel 2019 viene ratificata la *Direttiva UE 2019/882 sui requisiti di accessibilità dei prodotti e dei servizi*, noto come *Web Accessibility Act*. Il documento è volto a uniformare i requisiti di accessibilità a determinati prodotti e servizi Web, al fine di risolvere le problematiche derivanti dalla frammentarietà

¹⁰ https://www.esteri.it/mae/resource/doc/2016/07/c_01_convenzione_onu_ita.pdf.

¹¹ <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:02010L0013-20181218&from=EN>.

¹² <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/it/TXT/?uri=LEGISSUM%3Aem0047>.

delle regole vigenti al livello nazionale. Il *Web Accessibility Act* è entrato in vigore negli Stati membri lo scorso giugno 2022; le misure da esso disposte dovranno essere implementate a partire da giugno 2025, quando non sarà possibile immettere sul mercato europeo prodotti e servizi non accessibili, tra i quali sono incluse anche le piattaforme per l'accesso ai servizi di media audiovisivi¹³.

3.2.1. Italia

Nel contesto italiano il primo riferimento in materia di accessibilità è contenuto nella *Legge quadro per l'assistenza, l'integrazione sociale e i diritti delle persone handicappate* (Legge 104/1992), avente tra i suoi obiettivi la tutela della dignità, dell'autonomia, della partecipazione e dell'inclusione sociale delle persone con disabilità.

Nel 2004, la promulgazione della *Legge Stanca* (Legge 9/2004), introduce disposizioni per favorire l'accesso degli individui con disabilità agli strumenti informatici. Nel testo si fa menzione degli strumenti hardware e software volti alla diffusione dei contenuti. L'articolo 2, riportato di seguito, fa esplicito riferimento alle tecnologie assistive, cui è strettamente connessa la nozione di "accessibilità":

- a) «accessibilità»: la capacità dei sistemi informatici, nelle forme e nei limiti consentiti dalle conoscenze tecnologiche, di erogare servizi e fornire informazioni fruibili, senza discriminazioni, anche da parte di coloro che a causa di disabilità necessitano di tecnologie assistive o configurazioni particolari;
- b) «tecnologie assistive»: gli strumenti e le soluzioni tecniche, hardware e software, che permettono alla persona disabile, superando o riducendo le condizioni di svantaggio, di accedere alle informazioni e ai servizi erogati dai sistemi informatici¹⁴.

La legge sembra dunque voler estendere l'accezione conferita al concetto di accessibilità, includendo i sistemi informatici e interattivi tra gli ambiti di applicazione.

Più direttamente connesso ai servizi audiovisivi appare il *Decreto Legislativo 31 luglio 2005, n.177* (177/2005), Testo unico della radiotelevisione. Il documento ha accolto modifiche successive, che hanno consentito la ratifica delle disposizioni rese note dalla *Direttiva Europea 2010/13/UE*. Le "Disposizioni generali" riportate all'articolo 32, Titolo IV, "Disciplina dei servizi di media audiovisivi e radiofonici", Capo I, "Disposizioni applicabili a tutti i servizi di media audiovisivi e radiofonici – Norme a tutela dell'utenza", paragrafo 6, determinano quanto segue: "[È] favorita la ricezione da parte dei cittadini con disabilità sensoriali dei servizi di media audiovisivi da parte dei fornitori di tali

¹³ <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/HTML/?uri=LEGISSUM:4403933>.

¹⁴ <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2004/01/17/004G0015/sg>.

servizi. I fornitori di servizi di media audiovisivi, a tal fine, prevedono l'adozione di idonee misure, sentite le associazioni di categoria"¹⁵.

Un altro concreto riferimento ai servizi di accessibilità da adottare al fine di garantire un'opportuna ricezione dei prodotti audiovisivi da parte dei cittadini con disabilità è eseguito nel *Decreto Legislativo 8 novembre 2021, n.208*, "Attuazione della direttiva (UE) 2018/1808 del Parlamento europeo e del Consiglio" recante modifica della Direttiva 2010/13/UE. Il Titolo IV dell'articolo 12, "Obiettivi e tipologie di intervento", dispone l'erogazione di contributi e di incentivi statali laddove siano soddisfatte specifiche condizioni:

con riferimento ai soggetti richiedenti e ai rapporti negoziali inerenti l'ideazione, la scrittura, lo sviluppo, la produzione, la distribuzione, la diffusione, la promozione e la valorizzazione economica delle opere ammesse ovvero da ammettere a incentivi e contributi, nonché alle specifiche esigenze delle persone con disabilità, con particolare riferimento all'uso di sottotitoli e audiodescrizione¹⁶.

Oltre alla possibile erogazione di incentivi nel caso di implementazione di specifici servizi volti a garantire accessibilità nel campo audiovisivo, lo stesso documento dedica l'articolo 31 alla regolazione dell'"Accessibilità agli utenti con disabilità". Il secondo comma dell'articolo precisa, infatti, che le società di distribuzione di prodotti cinematografici e audiovisivi debbano impegnarsi a sviluppare "piani d'azione finalizzati a rendere progressivamente più accessibili i loro servizi alle persone con disabilità. Essi riferiscono periodicamente all'Autorità in ordine all'attuazione delle misure assunte e comunicano i piani d'azione con periodicità almeno triennale, a decorrere dal 30 settembre 2022"¹⁷.

3.2.2. Spagna

Anche la legislazione spagnola ha mosso alcuni passi nella direzione della promozione dell'accessibilità nel mondo audiovisivo e dei servizi. Risale al 2002 la Legge 34/2002, *Servicios de la Sociedad de la Información y de Comercio Electrónico* (LSSI). La ratifica del testo dispone, in particolare, che sia garantita l'accessibilità degli individui con disabilità e di età avanzata ai contenuti e ai servizi Web¹⁸.

L'anno successivo viene promulgata la *Ley 51/2003, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad*. Tale documento dispone in materia di accessibilità alle telecomunicazioni e all'informazione, così come ai beni e ai servizi di pubblica fruizione. L'entrata in vigore della legge stabilisce che, entro il 2013,

¹⁵ <https://def.finanze.it/DocTribFrontend/getAttoNormativoDetail.do?ACTION=getArticolo&id={42D9C938-A7EB-4289-8280-9F506B6C66E1}&codiceOrdinamento=200003200000000&articolo=Articolo%2032>.

¹⁶ <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/2021/12/10/293/so/44/sg/pdf>.

¹⁷ <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/2021/12/10/293/so/44/sg/pdf>.

¹⁸ <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2002-13758>.

l'accessibilità ai servizi di telecomunicazioni e alla società delle informazioni diventi una realtà sul piano nazionale¹⁹.

Nello stesso anno, il Consiglio dei Ministri spagnolo approva il primo Piano Nazionale sull'Accessibilità (2004-2012) designato dalla legge 51/2003 e avente come obiettivo principale il conseguimento dell'Accessibilità Universale al fine di eradicare qualunque elemento potenzialmente discriminatorio per le persone con disabilità. Il piano prevede tre fasi fondamentali: la prima riguarda la conduzione di studi volti a elaborare un progetto generale inerente agli elementi salienti da sviluppare, mentre la seconda si riferisce alla determinazione delle condizioni necessarie in materia della definizione di accessibilità e non discriminazione. Il terzo e ultimo stadio è invece mirato ad adottare misure di contrasto alla discriminazione nella Pubblica Amministrazione, valide anche per i servizi di telecomunicazione e, più in generale, per la società dell'informazione (CESyA 2008: 61-62).

La promozione dell'accessibilità ai servizi audiovisivi in Spagna si riscontra già a partire dall'anno 2001. La legge 15/2001, *Ley de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual* regola l'elargizione di aiuti e incentivi alle società di produzione ai fini della promozione della cinematografia spagnola e della diffusione sul territorio nazionale delle opere cinematografiche europee. Tra le condizioni poste dall'articolo, si rileva quanto segue:

La concesión de las ayudas tendrá en cuenta el interés cultural de las películas y obras audiovisuales, con especial atención a los documentales, cortometrajes y obras de animación, así como su calidad y valores artísticos, la incorporación de nuevas tecnologías de la comunicación, y las facilidades de acceso a las películas para las personas con discapacidad²⁰.

Di particolare rilevanza appare la promulgazione della legge 55/2007, cui sono state apportate modifiche alla data del 15/05/2015. Tale documento, detto anche *Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine*, contempla l'erogazione di contributi statali e la concessione di agevolazioni ai fini della produzione audiovisiva cinematografica, fornendo priorità ai progetti che prevedono l'integrazione di servizi volti a garantire accessibilità, in particolare i sottotitoli e l'audiodescrizione. Un altro dato interessante è rappresentato dal fatto che l'articolo 29 della medesima legge introduce la possibilità di erogare finanziamenti finalizzati all'acquisto e all'implementazione di strumenti tecnici di cui fornire le sale cinematografiche, per rendere possibile l'offerta di servizi di audiodescrizione e di sottotitolazione²¹.

L'ultima norma cui si farà riferimento è la *Ley 13/2022, de 7 de julio, General de la Comunicación Audiovisual*. L'articolo 101 convalida la legittimità

¹⁹ <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-22066>.

²⁰ <https://www.boe.es/boe/dias/2001/07/10/pdfs/A24904-24909.pdf>.

²¹ <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-22439-consolidado.pdf>.

della norma UNE relativa a sottotitolazione e audiodescrizione, auspicando un continuo potenziamento nella direzione della progressiva soddisfazione degli standard di qualità posti in essere per i servizi menzionati. L'articolo 104 dispone, infine, che si provveda alla graduale e crescente implementazione dei servizi di accessibilità ai programmi, con particolare riferimento all'audiodescrizione e alla lingua dei segni²².

Il breve excursus proposto lascia emergere un cambio di prospettiva nell'ambito della promulgazione di leggi che regolano in materia di accessibilità; come si è osservato, la documentazione menzionata sembra far luce sulla necessità di estendere gli ambiti di applicazione di tale nozione, che trova parziale concretizzazione nel concetto di Accessibilità Universale: appare chiaro che lo sviluppo di servizi e di strumenti mediante i quali è possibile fruire di contenuti e di beni che fanno parte della quotidianità di ciascun individuo richiede di guardare al di là delle mere barriere fisiche, per considerare la specificità di ogni elemento in grado di essere potenziato al fine di garantire opportuno accesso. A tale finalità sembrano essere indirizzati gli sforzi per garantire che le società di distribuzione di contenuti multimediali e informatici si dotino di servizi di accessibilità, che possano rendere più intuitiva ed egualitaria l'esperienza di navigazione.

In quanto servizi ampiamente utilizzati nella quotidianità degli individui, anche i prodotti audiovisivi, cinematografici, teatrali o televisivi (solo per citarne alcuni) non possono dirsi adeguatamente proposti al pubblico se privi di strumenti in grado di renderli fruibili a ogni utente che voglia accedervi. Sebbene l'inclusione dell'audiodescrizione e della sottotitolazione tra i criteri utili all'elargizione di contributi possa ritenersi un mezzo per far luce sulla necessità di strategie inclusive, molto lavoro è ancora da farsi per rendere tali auspici realtà concrete e diffuse.

4. La ricerca condotta sull'audiodescrizione: alcune tendenze

La pratica dell'audiodescrizione in quanto servizio in grado di garantire accessibilità ai contenuti precede l'interesse mostrato dal mondo accademico in merito al suo potenziale (Perego 2014). Tale interesse si è diffuso a partire dai primi anni duemila, grazie all'attenzione rivolta all'AD da ricercatori operanti nell'ambito della traduzione audiovisiva e degli studi sull'accessibilità ai media (MA) (Fresno 2022). La prolifica attività condotta in questa direzione ha prodotto risultati di cui la pratica dell'AD ha beneficiato, adottando modifiche e cambiamenti potenzialmente utili al suo miglioramento.

In questa sede si provvederà a fornire uno sguardo d'insieme relativo ad alcuni dei principali studi condotti sull'audiodescrizione. La vastità della

²² <https://www.boe.es/boe/dias/2022/07/08/pdfs/BOE-A-2022-11311.pdf>.

letteratura esistente, così come delle tematiche trattate e degli approcci metodologici adottati nell'analisi dell'AD costringono a selezionare gli elementi sui quali basare la trattazione, elencando i contributi dalle linee tematiche afferenti a quelle di più alto interesse per la presente ricerca. Per tale ragione, si è scelto di fare riferimento ai seguenti elementi: studi corpus-based, approcci narrativi all'analisi del testo audiovisivo e alla realizzazione del testo AD, studi mirati a valutare la viabilità di un posizionamento soggettivo alla base della realizzazione dell'audiodescrizione, contributi che analizzano l'applicazione di teorie traduttologiche alla redazione di testi AD e studi contrastivi di audiodescrizioni proposte in lingue diverse per lo stesso lungometraggio.

4.1. Studi corpus-based

Molti sono gli studi volti a indagare gli aspetti testuali e pragmatici dell'audiodescrizione in quanto produzione che si unisce al testo filmico, rispondendo a criteri di testualità (Rodríguez Posadas 2016). L'adozione di approcci *corpus-based* ha dato modo di individuare le caratteristiche essenziali del testo audiodescritto, identificando gli elementi salienti che lo compongono.

Piety (2004) realizza un corpus di quattro lungometraggi audiodescritti ed elabora altrettanti parametri analitici cui fare riferimento per l'osservazione delle caratteristiche dei testi. Bourne (2007) avanza alcune considerazioni in merito agli elementi stilistici del linguaggio utilizzato in quattro testi AD redatti in lingua inglese, al fine di osservarne il livello di aderenza alle linee guida per l'audiodescrizione formulate dall'organo britannico Independent Television Commission (*ITC Guidance on Standards for Audiodescription*, 2000). Lo studio è volto a rilevare aspetti quantitativi, lessicali e sintattici relativi ai testi AD analizzati; ciascuna delle componenti considerate viene osservata alla luce dell'ottemperanza o del distanziamento dalle disposizioni fornite dal manuale. L'analisi conduce a rilevare una consistente omogeneità nella scelta dello stile da conferire al testo AD, unitamente all'osservanza delle indicazioni menzionate dalle linee guida. In riferimento allo stile adottato, si rileva una propensione al dettaglio evidenziata dall'uso di verbi descrittivi, e un frequente ricorso a voci aggettivali. Al livello sintattico, si riporta la predominanza di proposizioni complesse.

La realizzazione del progetto *Television in Words* (TIWO), guidata da Salway (2007), ha consentito l'elaborazione di un corpus dalla portata considerevole, che vanta 91 lungometraggi appartenenti a diversi generi. L'approccio quantitativo adottato ha portato alla luce le specificità lessicali, semantiche e sintattiche proprie della lingua dell'AD, ponendo le basi per considerare l'audiodescrizione una tipologia testuale. Lo stesso approccio è stato adottato anche per l'analisi dell'audiodescrizione in lingua olandese (Reviere 2017) e italiana (Arma 2012).

Il metodo corpus-based è stato recentemente applicato anche all'analisi di testi redatti in più lingue; pioniera in tal senso è l'implementazione del progetto TRACCE, per il quale è stato costruito un corpus multilingue di 300 lungometraggi di produzione spagnola, cui si affiancano 50 film di provenienza inglese, francese e tedesca. Nell'ambito dello stesso progetto è stato elaborato il software *Taggetti*, che consente di confrontare le strategie di AD utilizzate da ciascuna lingua in corrispondenza di specifici passaggi del lungometraggio (Jiménez e Seibel 2012).

Anche l'implementazione del progetto *Visuals into Words* ha contribuito a dar vita all'elaborazione di un corpus multimodale avente l'obiettivo di consentire l'analisi degli inserti AD in una o più lingue; i dati ottenuti attraverso l'evoluzione del progetto e del corpus multilingue sono stati messi a disposizione dell'utenza attraverso l'adozione di politiche di libero accesso ai contenuti, con l'auspicio che tale strategia incoraggi la condivisione e lo scambio di informazioni anche in ambito accademico (Matamala 2019).

4.2. Approcci narrativi

Il complesso degli studi riportati in questo paragrafo fa riferimento alle considerazioni avanzate in merito agli elementi cui fornire priorità in sede di traduzione; tali analisi sono spesso associate alla proposta di modelli teorici e/o procedurali che favoriscono l'identificazione delle componenti narrative salienti da considerare nell'analisi del testo, proponendo in alcuni casi strategie di riformulazione verbale relative alla redazione del testo AD.

La revisione bibliografica eseguita in questo ambito ha consentito di osservare come gran parte dei contributi relativi alla considerazione delle componenti narrative del testo audiovisivo cui prestare attenzione in fase analitica, ai fini della realizzazione di un testo AD, si sofferma sulle proprietà peculiari dei personaggi e sulla loro caratterizzazione, così come sulle caratteristiche associate all'ambientazione spazio-temporale in cui la storia è narrata.

Remael e Vercauteren (2007) elaborano un modello basato sui principi della narratologia, attraverso cui l'analisi del testo audiovisivo di partenza consente di identificare gli espedienti visivi rilevanti ai fini della narrazione e ne orienta la traduzione nella prospettiva della redazione di un testo AD. L'elaborazione del modello appare connessa alla necessità di implementare il complesso delle indicazioni operative fornite nell'ambito dei percorsi di formazione di studenti e di figure professionali specializzate in audiodescrizione.

La scelta degli elementi da includere in AD per la caratterizzazione dei personaggi costituisce il principale elemento di investigazione in Vercauteren (2014) che, come si vedrà più avanti, applica i principi del funzionalismo in traduzione per sviluppare una strategia di descrizione utile a rappresentare una componente centrale del mondo narrativo.

Benecke (2014a) propone un modello procedurale da impiegare ai fini dell'identificazione dei personaggi e della loro caratterizzazione in AD. L'autore lo applica all'audiodescrizione del film "Inglorious Basterds" (Tarantino 2009), mettendo in evidenza come tale modello possa guidare l'audiodescrittore nella selezione delle informazioni da fornire all'utente. Le conclusioni tratte dallo studio lasciano emergere la centralità delle azioni del personaggio e della sua caratterizzazione fisica, in quanto elementi da esplicitare in AD.

L'applicazione della teoria dei modelli mentali alla caratterizzazione dei personaggi in AD (cfr. Fresno *et al.* 2016) costituisce la base metodologica su cui è implementata l'analisi contrastiva di testi AD redatti in lingua inglese e spagnola di un episodio della serie Netflix "Élite" (2018-2024). Attraverso il paradigma teorico di riferimento, si osservano le modalità di presentazione e di caratterizzazione dei personaggi principali della serie, analizzandone le modalità di verbalizzazione delle proprietà fisiche, la qualificazione dello sguardo e delle azioni svolte dagli stessi. Le conclusioni tratte consentono, tra l'altro, di rilevare come l'accuratezza lessicale rappresenti un espediente potenzialmente utile alla caratterizzazione dei personaggi in audiodescrizione, permanendo in un regime di sostanziale oggettività in traduzione (García-Vizcaíno 2021).

Orero e Vercauteren (2013) avanzano alcune riflessioni in merito alla descrizione delle espressioni facciali dei personaggi. Gli autori sostengono che l'aderenza al principio dell'oggettività nella verbalizzazione di tali elementi comporta inevitabilmente la formulazione di espressioni prolisse che, pur rappresentando fedelmente la natura della mimica del personaggio, potrebbero rendere più difficile il riconoscimento dell'emozione manifestata dal linguaggio non verbale dello stesso. Appare connessa a tale motivazione la propensione per uno stile interpretativo, in grado di ridurre i tempi di enunciazione e di richiedere agli utenti uno sforzo cognitivo ridotto nella fase di formulazione di inferenze (Ivi, 189).

Anche il contributo di Igareda contempla la viabilità di un approccio soggettivo nella descrizione delle espressioni facciali; l'autrice rileva che, nel corso di uno stesso lungometraggio, gli interpreti tendono a mostrare certa continuità nell'espressione della mimica e della gestualità, favorendo un migliore riconoscimento della condizione emotiva in cui versano (Igareda 2011: 237).

La stretta relazione tra le espressioni facciali dei personaggi e la rappresentazione delle emozioni è considerata anche da Mazur (2014) in un'analisi incentrata sulla gestualità e sulla mimica nel lungometraggio "Inglorious Basterds" (Tarantino 2009). L'alto potenziale di significazione associato agli elementi considerati è analizzato attraverso la tassonomia dei gesti e dei possibili significati che a essi sono attribuiti, anche alla luce della relazione che instaurano con il dialogo (Mazur 2014: 185-186). La considerazione dei casi particolari mostrati nel lungometraggio analizzato lascia emergere alcune riflessioni relative alle possibilità a disposizione del traduttore in fase decisionale; tenendo in considerazione la valenza dell'elemento non verbale e le restrizioni di

carattere tecnico imposte dal mezzo AD, è possibile individuare la strategia più efficace a veicolare il significato espresso dal visivo, favorendo la comprensione globale del prodotto multimodale.

Chmiel e Mazur (2012) conducono uno studio di ricezione volto ad acquisire informazioni relative alla comprensione e al livello di gradimento dell'AD da parte degli utenti non vedenti e ipovedenti in Polonia. Nell'ambito dello studio, i partecipanti valutano due diversi testi AD, al fine di verificare l'efficacia della resa intersemiotica oggettiva, contrapposta a uno stile interpretativo. In linea generale, gran parte dei quesiti posti agli utenti verte su informazioni relative alla caratterizzazione dei personaggi; uno degli elementi sui quali le autrici intendono fare luce è rappresentato dalla verbalizzazione delle espressioni facciali, ritenute un elemento centrale nella comprensione di un'opera e nel potenziamento dell'esperienza di fruizione. L'argomento è affrontato anche in Mazur e Chmiel (2012), in cui si riportano risultati relativi a uno studio di ricezione condotto nell'ambito della realizzazione del progetto *Pear Tree Project*; le informazioni ottenute si riferiscono alle strategie di narrazione adottate da partecipanti vedenti a seguito della richiesta di riportare il contenuto di alcune immagini precedentemente mostrate. L'obiettivo finale dello studio consiste nell'identificazione degli elementi che acquisiscono rilevanza nell'evocazione di quanto osservato. La propensione degli utenti a descrivere le reazioni dei personaggi menzionandone lo stato emotivo e non la mimica facciale conduce le autrici a ipotizzare la viabilità di un approccio interpretativo alla descrizione di tale componente in AD (Ivi, 186).

Fresno (2012) adotta un approccio multidisciplinare, mediante il quale si osservano i meccanismi cognitivi attivati nella mente di utenti vedenti nella fase di recupero di informazioni relative ai personaggi. Lo studio di ricezione condotto al fine di rilevare quali elementi acquisiscono priorità nella creazione delle immagini mentali da parte del pubblico vedente in relazione alla identificazione dei personaggi mostra come la capacità di recuperare informazioni inerenti alla caratterizzazione comportamentale e della personalità degli interpreti prevalga sulla descrizione del loro aspetto fisico (Ivi, 164). La conclusione dello studio ancora l'approccio cognitivo al potenziale vantaggio che esso può apportare nella ricerca sull'audiodescrizione, per una più consapevole rilevazione delle componenti cui fornire priorità nel testo AD.

I risultati ottenuti hanno condotto a successive implementazioni della ricerca, concretizzatesi nella conduzione di studi di ricezione volti a verificare le capacità di memorizzazione dei tratti caratteristici dei personaggi da parte di utenti non vedenti o ipovedenti (Fresno *et al.* 2014); anche in questa circostanza, si è osservato come in alcuni casi la caratterizzazione fisica dei personaggi acquisisse un'incidenza minore, se comparata con la capacità di ricordare elementi pertinenti alla caratterizzazione psicologica dei protagonisti, conducendo le ricercatrici a evidenziare "il ruolo fondamentale che la psicologia del personaggio riveste nella comprensione del film" (Ivi, 182, la traduzione è

mia). Tale assunto è confermato dalla conduzione di uno studio successivo, a opera di Fresno (2016), in cui è emerso che la percezione della dimensione psicologica del personaggio costituisce un elemento facilitatore per la comprensione delle azioni e delle reazioni che da essa scaturiscono.

La componente interna, psicologica del personaggio e la sua resa in AD rappresentano un oggetto di studio anche in studi descrittivi. Tra questi, Palmer e Salway (2015) evidenziano l'interdisciplinarietà cui l'AD può attingere, riflettendo sulle possibilità di interconnessione tra gli studi sulla traduzione audiovisiva, la narratologia e la linguistica dei corpora. Gli autori ricorrono all'impiego di quest'ultimo elemento metodologico per ottenere informazioni relative alle modalità di audiodescrizione adottate per verbalizzare la condizione mentale dei personaggi. Nella ricerca condotta su 91 lungometraggi, si ravvisano elementi di continuità tra la descrizione delle azioni dei personaggi e la veicolazione di informazioni relative alla loro condizione psicologica ed emotiva, facendo luce sugli strumenti a disposizione dell'audiodescrittore nella fase di selezione degli elementi lessicali da includere nel testo AD (Ivi, 128).

Geerinck e Vercauteren conducono uno studio volto a far luce sulle più frequenti strategie linguistiche adottate nell'AD di tre episodi tratti da diverse serie televisive olandesi; l'oggetto di ricerca è costituito dalla rappresentazione dello stato mentale dei personaggi in audiodescrizione. Gli autori considerano l'identificazione della condizione mentale come il risultato di un processo inferenziale eseguito a partire dall'osservazione delle azioni, delle espressioni facciali e della gestualità dei personaggi e analizzano il linguaggio utilizzato in AD per esplicitare gli elementi in questione. La ricerca è volta ad acquisire informazioni relative all'uso del linguaggio, a partire dalla dicotomica distinzione tra oggettività e soggettività. I risultati mostrano che i testi AD considerati presentano un livello bilanciato di elementi denotativi e interpretativi, con una parziale propensione per questi ultimi (Geerinck e Vercauteren 2020: 104).

Un altro elemento centrale nella determinazione delle caratteristiche da associare a un testo audio descritto è rappresentato dalla resa intersemiotica delle informazioni relative al contesto spazio-temporale entro cui si sviluppa la storia narrata. I contributi prodotti in questa direzione e di cui abbiamo contezza pertengono a un numero ridotto, se comparato con il complesso di studi condotti in relazione alla centralità del personaggio e al ruolo che esso svolge nella narrazione.

Vercauteren (2012) riflette sulle possibili strategie di resa del piano temporale in AD; passando in rassegna le diverse alternative a disposizione del narratore per la creazione di una storia, anticipando eventi successivi o menzionando aspetti del passato che si evocano, l'autore si sofferma sulle modalità di descrizione della dimensione cronologica, anche alla luce della interazione simultanea di diversi sistemi semiotici e del significato prodotto.

Per quanto concerne la caratterizzazione dello spazio, Maszerowska (2012) considera centrale la luce e il contrasto nella rappresentazione dell'ambientazione

narrativa, ai fini di un'efficace messa in rilievo dell'atmosfera generata dagli eventi e della significazione prodotta dalla presenza del personaggio in uno specifico contesto.

La rilevanza della dimensione spazio-temporale è considerata anche da Vercauteren e Remael (2014); gli autori riflettono sulla scarsa attenzione che a tali componenti è dedicata, per poi soffermarsi sulla considerazione delle funzioni che l'ambientazione e le proprietà cronologiche della storia acquisiscono ai fini della produzione di significato nella narrazione. Tra le caratteristiche associate a tali elementi emerge, infatti, la capacità di ancorare gli eventi a uno specifico contesto, incidendo sulle circostanze e sulle azioni svolte dai personaggi. A seconda delle funzioni che svolgono, inoltre, lo spazio e il tempo possono acquisire un valore simbolico, incrementare la tensione drammatica legata allo svolgimento delle vicende o favorire la messa in rilievo di caratteristiche identificative del personaggio. Partendo da simili assunti, gli autori elaborano un sistema teorico in grado di guidare l'audiodescrizione dell'ambientazione spazio-temporale della narrazione su più fronti: in primo luogo, si forniscono strumenti funzionali alla conduzione dell'analisi del testo di partenza, determinando le componenti rilevanti ai fini della narrazione e le funzioni che esse svolgono; ciò consente di eseguire una selezione degli elementi da includere in AD e quelli da omettere, anche alla luce della loro veicolazione mediante canali semiotici altri dal visivo. Il terzo obiettivo posto dagli autori si riferisce, infine, alla presentazione di possibili modalità di verbalizzazione dell'informazione spazio-temporale in audiodescrizione.

4.3. Descrizione vs. interpretazione

Negli ultimi anni, la ricerca accademica sull'AD ha messo in discussione la validità del principio di oggettività nella redazione di testi audiodescritti, sfidando l'incontestabilità di una regola data per assodata da gran parte delle linee guida sull'AD vigenti in diversi paesi (Benecke e Dosch 2004, Germania; AENOR 2005, Spagna; Georgakopoulou 2008, Grecia; Morisset e Gonant 2008, Francia; American Council of the Blind 2009, USA; Busarello e Sordo 2011 e Blindsight Project 2014, Italia).

Analogamente a quanto osservato nella sezione precedente, le modalità di conduzione di studi mirati a valutare metodi e concretizzazioni di un approccio soggettivo all'audiodescrizione sono molteplici, e spaziano dagli studi teorici agli studi di ricezione in cui si valuta l'opinione dei partecipanti, alle analisi sperimentali che rilevano la risposta fisiologica dei partecipanti durante la fruizione del materiale audiovisivo.

Una delle prime proposte avanzate in relazione alla possibilità di allontanarsi dal principio dell'oggettività è ravvisabile nella nozione di "Audio Narration", formulata da Kruger (2010). Secondo l'autore, è possibile trarre beneficio da una riconsiderazione del testo AD, non più incentrato sulla fedele

verbalizzazione di quanto mostrato dal campo visivo; l'adozione di un simile approccio comporterebbe l'allontanamento dalla mera trasposizione a favore di una rielaborazione intersemiotica in grado di focalizzarsi sulla narrazione degli effetti generati dalla strutturazione del sistema semiotico in oggetto.

Nel panorama britannico, anche Finbow (2010) auspica una più decisa transizione dell'AD verso un approccio narrativo, da preferirsi a quello descrittivo, soprattutto in corrispondenza di peculiari narrazioni filmiche in cui la resa intersemiotica interpretativa riesce nell'intento di garantire che il destinatario dell'AD possa adeguatamente accedere ai contenuti.

Mälzer-Semlinger (2012) evidenzia la necessità di mettere in risalto la funzione narrativa rivestita dagli elementi mostrati nel profilmico. L'identificazione del valore narrativo o simbolico attribuito a tali componenti consentirebbe di adottare lo stile più efficace in AD, ravvisabile talvolta nel ricorso a strutture sintattiche complesse in grado di conferire enfasi ad alcuni aspetti, aprendo alla connotazione e all'ambiguità (Ivi, 34-35).

Lo studio qualitativo condotto da Matamala e Remael (2015) si sofferma sulla considerazione delle strategie di descrizione da adottare nella trasposizione di lungometraggi in cui l'elemento estetico appare prevalente; le autrici analizzano due scene dei film "2012" (Emmerich 2009) e "Hero" (Zhang Yimou 2002), accomunati dal conferimento di rilevanza narrativa alle scene d'azione e agli effetti speciali impiegati per far proseguire la storia. L'analisi delle peculiarità del testo di partenza precede la considerazione delle caratteristiche delle AD proposte per le scene analizzate, al fine di verificare che le strategie di verbalizzazione impiegate riescano a riprodurre la predominanza dell'elemento estetico. Sebbene lo studio non contempli in modo esplicito la trattazione del dibattito tra soggettività e oggettività, i risultati cui giungono le autrici sembrano far luce sul potenziale di alcune risorse linguistiche nella riproduzione degli effetti generati dagli espedienti narrativi nel testo di partenza; si ravvisa, ad esempio, nell'uso di verbi, aggettivi e avverbi descrittivi, così come nella creazione di similitudini e di metafore un complesso di strategie funzionali a riprodurre la tensione drammatica o la valenza estetica di cui tali lungometraggi sono dotati.

La collocazione del linguaggio dell'AD lungo il continuum avente per estremi l'oggettività e la soggettività rappresenta l'obiettivo investigativo dei già citati contributi di Palmer e Salway (2015) e di Geerinck e Vercauteren (2020).

Agnieszka Szarkowska introduce un modello di AD per il cinema d'autore; la disponibilità della sceneggiatura o di materiale che possa costituire una fonte cui attingere per reperire informazioni in merito all'intenzionalità comunicativa ed espressiva del regista consente di redigere il testo AD rifuggendo dal principio dell'oggettività. In questo caso, l'inserimento di valutazioni interpretative è infatti giustificato dalla diretta menzione delle stesse nel testo cinematografico a disposizione dell'audiodescrittore. L'autrice propone un testo AD per il lungometraggio "Volver" (Almodóvar 2006), includendovi le indicazioni relative

alla caratterizzazione dei personaggi, alle emozioni, alle azioni e agli espedienti visivi contenute nella scenografia del film, pubblicata in volume. La versione redatta è stata proposta e valutata da alcuni membri dell'associazione dei non vedenti polacchi, i quali hanno espresso parere favorevole, evidenziando la capacità delle descrizioni dal tono vivido ed espressivo di potenziare la comprensione delle azioni svolte dai personaggi e la generale fruizione della storia (Szarkowska 2013: 386).

Gli studi di ricezione condotti da Fryer e Freeman (2012), Walczak e Fryer (2017) e Jekat e Carrer (2018) sono volti a valutare l'opinione dei partecipanti in merito alla fruizione di AD redatte attenendosi alle linee guida stabilite dalle norme (come visto, accomunate dal criterio dell'oggettività) e testi AD in cui si fa specifico riferimento alle tecniche cinematografiche o di montaggio impiegate nel testo audiovisivo (Fryer e Freeman 2012), o versioni alternative in cui la descrizione dei personaggi, delle loro azioni e di momenti particolarmente rilevanti ai fini della storia è realizzata adottando un approccio soggettivo (*Creative Description*, Walczak e Fryer 2017). I dati ottenuti a seguito della conduzione delle analisi confermano il gradimento del pubblico nei confronti delle versioni creative, ritenute più efficaci a stimolare il coinvolgimento degli utenti.

Simili rilevazioni emergono anche dallo studio di ricezione recentemente condotto da Bardini nel contesto catalano. L'autrice propone tre versioni AD a un pubblico di 45 partecipanti; il primo testo rispetta le indicazioni fornite dalle normative vigenti in materia di redazione di testi audiodescritti, mentre le restanti versioni contengono informazioni relative alle tecniche cinematografiche impiegate nel film e adottano uno stile prevalentemente narrativo. I risultati ottenuti in merito al livello di gradimento degli utenti lasciano emergere come la versione AD standard riesca a garantire la comprensione e il godimento della storia narrata; la stessa versione, tuttavia, registra punteggi inferiori nella valutazione della capacità di mettere in risalto l'aspetto estetico ed emotivo del film, potenziato dalle versioni alternative proposte (Bardini 2020a: 273).

L'elemento emotivo rappresenta l'oggetto di ricerca nelle analisi condotte da Ramos Caro (2013; 2016); la conduzione di uno studio sperimentale relativo alla valutazione della descrizione delle emozioni da parte del pubblico non vedente e ipovedente ha consentito di notare come l'AD soggettiva elicitasse una più alta risposta emotiva da parte dei partecipanti. I risultati mostrano altresì una rilevante accoglienza degli elementi indice di soggettività nel testo AD, incrementando la mole di studi a supporto della percorribilità di tale approccio (Ramos Caro 2013: 242). L'ottenimento di informazioni relative alla più alta preferenza delle versioni soggettive in corrispondenza dell'espressione di specifiche emozioni contribuisce, altresì, a far luce sulla necessità di considerare le peculiarità di ciascuna scena filmica, adottando le strategie linguistiche in AD che maggiormente si prestano a esaltare le proprietà del testo di partenza.

4.4. Approcci contrastivi

La stretta relazione tra l'audiodescrizione e gli studi traduttologici, di cui pure si dirà più avanti, ha prodotto la conduzione di analisi volte all'osservazione di analogie e differenze che caratterizzano i testi AD in lingue diverse. Un simile approccio ha portato a valutare la viabilità della traduzione interlinguistica di copioni AD, riflettendo sulle difficoltà e sui vantaggi derivanti dalla traduzione in un'altra lingua di un testo già esistente (Herrador Molina 2006; López Vera 2006; Bourne e Jiménez Hurtado 2007; Orero 2008; Szarkowska 2015; Jankowska 2015; Jankowska, Milc e Fryer 2017).

Un'ulteriore ramificazione nell'ambito dell'analisi di AD è rappresentata dagli studi contrastivi di audiodescrizioni redatte in lingue diverse e proposte per gli stessi prodotti filmici. La considerazione di tali studi lascia emergere due linee di interesse investigativo: un primo gruppo si sofferma, infatti, sulla valutazione delle modalità cui si fa ricorso per esplicitare informazioni relative a elementi culturospecifici nei testi audiodescritti, mentre una seconda categoria di contributi appare volta a indagare le proprietà testuali, semantiche e linguistiche che caratterizzano i testi AD in diverse lingue.

Nell'ambito della prima linea tematica menzionata, Matamala e Rami (2009) realizzano uno studio contrastivo dei testi AD proposti in tedesco e in spagnolo per il film "Good-bye Lenin!" (Becker 2003). Si analizzano le modalità di trasposizione dei riferimenti culturali e lo stile delle AD comparate, soffermandosi sulla quantità di informazioni presentate, sull'espressione delle emozioni e sull'impiego degli aggettivi. Oltre alle prevedibili differenze emerse in relazione alle preferenze degli utenti in merito alla ricezione degli elementi culturali, i risultati mostrano la tendenza ad adottare approcci stilistici divergenti anche nella trasposizione di altri elementi del profilmico.

Raquel Sanz Moreno (2017) rileva le strategie di verbalizzazione messe in atto da audiodescrittori spagnoli e inglesi nella fase di traduzione di referenti culturali apparsi in lungometraggi ambientati in diversi contesti geografici e sociali. L'autrice compara le tecniche di traduzione relative agli stessi elementi di specificità, portando alla luce scelte di traduzione divergenti, collegate a preferenze e aspettative di utenti provenienti da contesti socioculturali diversi.

Il lungometraggio "Nuovo Cinema Paradiso" (Tornatore 1988) rappresenta l'oggetto di studio a partire dal quale si sviluppa l'analisi contrastiva di tre testi AD, due redatti in lingua italiana e uno in lingua spagnola. Valero Gisbert (2020) individua le tecniche di traduzione più frequentemente utilizzate nella trasposizione verbale di elementi iconici la cui valenza appare profondamente radicata nel contesto geografico e socioculturale scelto per l'ambientazione del film.

Liu e Tor-Carroggio (2022) realizzano un'analisi contrastiva dei testi AD in lingua cinese e spagnola proposti per il film "Eat, Drink, Men, Woman" (Ang Lee 1994); obiettivo della ricerca è osservare se le differenze linguistiche e culturali esistenti tra i due sistemi comparati contribuiscono a dar vita ad

audiodescrizioni significativamente divergenti. Le autrici si soffermano dapprima sulla rilevazione delle modalità in cui i testi AD contribuiscono a caratterizzare i personaggi, per poi identificare gli elementi culturospecifici nel testo di partenza e rilevare le tecniche di traduzione utilizzate nelle AD in cinese e in spagnolo per segnalarne la presenza agli utenti. La disamina delle caratteristiche rilevate nel linguaggio usato nell'audiodescrizione nelle lingue si configura come uno strumento di indagine finalizzato a verificare la fattibilità della traduzione interlinguistica di testi AD.

Accanto all'analisi dell'incidenza della prospettiva culturale si pone una ramificazione eterogenea di studi che adottano il medesimo sistema metodologico per investigare le proprietà testuali, stilistiche e lessicali dei testi AD. Risale al 2007 l'analisi contrastiva di copioni AD in lingua inglese e in lingua spagnola, realizzata da Bourne e Jiménez Hurtado (2007). Gli autori comparano i copioni AD proposti per il lungometraggio "The Hours" (Daldry 2002), portando alla luce esempi di sistematizzazione propri di ciascuno dei linguaggi analizzati; le differenze riscontrate in termini di preferenze redazionali gettano le basi per alcune riflessioni relative alla traduzione di copioni AD dall'inglese allo spagnolo.

Seibel (2007) confronta le audiodescrizioni in spagnolo e in tedesco dei lungometraggi "Il nome della rosa" (Annaud 1986) e "Dead Poets Society" (Weir 1989), osservando le preferenze stilistiche dei sistemi linguistici comparati. Dallo studio emerge la tendenza dell'AD redatta in lingua spagnola a interpretare i contenuti, lontana dall'approccio denotativo applicato nella corrispondente versione tedesca.

Arma (2012) conduce uno studio corpus-driven volto a confrontare i copioni AD in lingua italiana e in lingua inglese del lungometraggio "Chocolat" (Hallström 2000). Tra i risultati salienti ottenuti dal caso di studio, emerge la tendenza alla differenziazione e alla variabilità di contenuti del testo italiano, la cui formalità contribuisce ad accrescere l'aderenza allo stile linguistico proprio della scrittura. L'autrice rileva, inoltre, che l'AD redatta in lingua inglese rispetta il principio dell'oggettività, promosso dalle linee guida (ITC 2000), mentre quella italiana tende verso una più interpretativa resa linguistica del visivo.

Christiane Limbach (2012) compara le AD in lingua tedesca e inglese di due scene del film "Slumdog Millionaire" (Boyle 2008), nel tentativo di identificare differenze nella trasposizione del valore comunicativo del testo di partenza. La premessa teorica in cui l'analisi si staglia concepisce la nozione di neutralità in audiodescrizione non come oggettività, quanto più come capacità di dar vita a un testo AD che sia comunicativamente equivalente.

Di Giovanni (2014) analizza il copione audiodescritto per verificare che siano soddisfatte le condizioni di testualità; l'autrice dirige il focus della sua ricerca verso i parametri di coerenza e coesione, analizzati anche mediante uno studio comparativo di inserti AD in lingua inglese e italiana proposti per il lungometraggio "Gran Torino" (Eastwood 2008). La ricerca consente di

individuare diverse concretizzazioni degli stessi criteri nelle lingue comparate, elemento motivato, altresì, dalle divergenze in termini di disponibilità e di conseguente frequenza d'uso del mezzo AD nei contesti considerati.

García-Vizcaíno (2021) conduce un'analisi delle AD spagnola e inglese della serie televisiva "Élite", soffermandosi sulle modalità in cui le due versioni contribuiscono a caratterizzare i personaggi. La comparazione tra le due lingue consente di individuare elementi lessicali potenzialmente utili a una efficace designazione dei profili dei personaggi in AD.

L'analisi di Liu, Casas-Tost e Rovira-Esteva (2022) compara l'audiodescrizione in cinese e in spagnolo attraverso uno studio corpus-based per valutare la possibilità di tradurre testi AD dalla lingua spagnola alla lingua cinese. I risultati dell'analisi qualitativa e quantitativa mostrano analogie procedurali nella selezione del contenuto nelle AD nelle due lingue, confermando l'utilità di procedere nell'investigazione relativa alla traduzione interlinguistica dei testi. I dati ottenuti consentono, tuttavia, di rilevare alcune differenze in termini di quantità di informazioni fornite e stile adottato nella descrizione: le autrici affermano, infatti, che le audiodescrizioni in cinese riportano più dati e presentano una tendenza all'esplicitazione interpretativa dei concetti, elemento che rende necessaria l'adozione di specifiche strategie nella fase di traduzione dallo spagnolo al cinese.

4.5. Studi traduttologici e AD

La letteratura prodotta nell'ambito dell'identificazione delle proprietà attribuite all'audiodescrizione in quanto modalità di trasposizione sembra mostrare unanimità nel considerare l'AD una forma di traduzione le cui caratteristiche definitorie sono riconducibili a più campi.

In primo luogo, la funzione primaria che si attribuisce all'audiodescrizione in quanto pratica accessibile la rende una modalità di traduzione che richiede il trasferimento da un codice a un diverso sistema semiotico; tale caratteristica ha condotto molti autori a considerare l'AD una forma di traduzione intersemiotica, introdotta da Jakobson (Orero 2005; Benecke 2007; Bourne e Jiménez Hurtado 2007). Considerando la tassonomia delle modalità di traduzione proposta dal linguista, Jankowska avanza alcune riflessioni in merito alla possibilità di collocare l'AD anche tra le tipologie di traduzione interlinguistica e intralinguistica, confermando l'eterogeneità della natura traduttiva insita nella pratica in oggetto (Jankowska 2015: 20-21).

Risale al 2003 la proposta avanzata da Gambier in merito all'inquadramento dell'AD nel complesso delle modalità di traduzione audiovisiva, anche alla luce delle relazioni che essa instaura con la multimodalità dei prodotti cui si applica (Gambier 2003a: 174). Accanto alla contribuzione dell'autore, diverse pubblicazioni hanno sancito l'aderenza della pratica traduttiva al campo della traduzione audiovisiva (Hernández-Bartolomé e

Mendiluce-Cabrera 2004; Díaz-Cintas 2007; 2008; Orrego Carmona 2013; Rica Peromingo 2016), che può dirsi ora maggiormente orientata verso certa autonomia definitoria attraverso l'istituzione di studi in Media Accessibility.

La riconosciuta appartenenza dell'AD all'ambito delle pratiche traduttive ha favorito, altresì, lo sviluppo di analisi e approcci mirati ad applicare a tale modalità di traduzione i principi caratterizzanti di alcune delle principali correnti traduttologiche, al fine di rilevare potenziali vantaggi dalla loro interazione. Come si osserverà più avanti, la natura multimodale dei prodotti cui l'AD è applicata rende centrale l'indagine sul potenziale comunicativo derivante dalla intersezione di sistemi di comunicazione diversi, dei quali alcuni richiedono un più intenso lavoro interpretativo per poter essere decodificati. La ricerca della finalità comunicativa a partire dalla quale strutturare il processo traduttivo costituisce il fulcro dell'analisi funzionalista in traduzione.

Alla data attuale, è limitato il numero di studi a nostra conoscenza volti ad adottare un approccio funzionalista all'analisi dell'AD; se ne riportano di seguito le specificità e le principali rilevazioni.

Il primo esempio di approccio funzionalista applicato a un testo AD di cui abbiamo conoscenza risale al 2012 e ha come oggetto di analisi l'audiodescrizione di un'opera teatrale. Reviers esamina le caratteristiche del progetto "Wintervögelchen", una rappresentazione teatrale ispirata a Shakespeare e Hölderlin, al fine di identificarne gli aspetti rilevanti e gli elementi di criticità ai fini della traduzione in AD. Considerando l'audiodescrizione la traduzione di un testo audiovisivo di partenza (Zabalbeascoa 2008), l'autrice ne osserva le peculiarità semiotiche, identificando le proprietà dei codici coinvolti e la loro interazione; in un secondo passaggio si considerano le funzioni comunicative svolte dai principali espedienti narrativi del prodotto, teorizzate attingendo alle nozioni rese note dagli studi semiotici dell'opera teatrale. Le conclusioni cui l'autrice giunge si configurano come un primo passo verso l'inaugurazione di nuove nicchie nell'ambito degli studi traduttologici (*Translation Studies*, d'ora in avanti anche TS) che auspichino una più salda interazione tra le teorie della traduzione e i servizi di traduzione accessibile, al fine di rintracciare strategie utili a garantire che gli utenti di AD possano concretamente godere dell'accesso ai prodotti di interesse artistico (Reviers 2012).

Anche il metodo funzionalista adottato da Vercauteren incoraggia la collocazione dell'AD nel campo dei TS: l'autore dichiara di voler procedere in questa direzione per confermare la virtuosa messa in comunicazione dei due elementi, in grado di fornire strumenti per la sistematizzazione di alcuni fattori in AD. L'applicazione dei principi funzionalisti all'AD coinvolge le diverse fasi del processo di traduzione; dall'analisi del testo di partenza all'elaborazione dell'audiodescrizione, in cui particolare attenzione è dedicata alle modalità di selezione dei contenuti per la trasposizione di informazioni relative alla caratterizzazione dei personaggi. Dopo aver identificato i tratti salienti di quest'ultimo espediente narrativo, si provvede a fornire un modello in grado di

far luce sulla rilevanza di ciascuno di essi nella scena filmica, al fine di guidare la selezione del contenuto e la quantità di informazioni da inserire in AD. In quanto strumento di analisi del testo di partenza, il modello non contempla le strategie di riformulazione verbale da adottare in sede di trasposizione (Vercauteren 2014).

Nella stessa prospettiva si colloca la proposta di Mazur (2020a), che attinge ai principi della corrente funzionalista in traduzione per elaborare un modello sistematico utile all'identificazione degli elementi prioritari nel testo di partenza e al supporto dell'audiodescrittore in fase decisionale. Partendo dalla classificazione delle tipologie testuali (Reiss 1989), l'autrice si sofferma sulle specificità dei testi multimodali, di cui propone una tassonomia basata sulla funzione comunicativa prevalente in ciascuno e ravvisabile in quanto segue: testi informativi, narrativi, espressivi, persuasivi e di intrattenimento²³. L'identificazione delle funzioni prevalenti in ciascuna delle tipologie esaminate consente di procedere nella disamina delle caratteristiche inerenti alla forma e al contenuto proprie di ciascuno di esse, al fine di eseguire un'adeguata analisi del testo di partenza rilevando gli elementi cui conferire priorità in AD (Ivi, 235).

Zabrocka adotta un approccio corpus-based per l'analisi del linguaggio utilizzato in testi AD per bambini e adolescenti, al fine di rilevare le diverse tecniche descrittive cui si fa ricorso, investigando il potenziale effetto generato dalle AD nel pubblico cui sono destinate e le motivazioni soggiacenti alle scelte traduttive adottate dagli audiodescrittori. L'analisi delle risorse linguistiche utilizzate in AD è volta a valutare l'effetto che esse possono elicitar. Tra le categorie introdotte emergono gli espedienti stilistici che rendono la narrazione vivida ed emozionale, attirando l'attenzione dei bambini, unitamente alle risorse impiegate in formulazioni metaforiche o di similitudini che facilitino la comprensione di alcuni concetti potenzialmente non di facile accesso, per via della disabilità dei destinatari. Il restante gruppo dei criteri messi a punto pertiene alla categoria delle tecniche impiegate per veicolare informazioni sulla condizione emotiva dei personaggi e alle considerazioni valutative degli autori del testo AD avanzate a fini estetici o educativi (Zabrocka 2018).

Bardini (2017; 2020a) implementa e conduce uno studio di ricezione mirato a verificare le preferenze dei destinatari nel processo di fruizione di tre testi AD, redatti a partire da scelte stilistiche diverse. L'autrice dichiara di aver fatto ricorso al panorama teorico funzionalista per stabilire le caratteristiche

²³Traduzione mia. L'autrice esegue una distinzione tra testi "informative", "narrative", "expressive", "persuasive", ed "entertaining", specificando la funzione prevalente in ciascuno di essi: "The function of the informative text type is, as the name suggests, to inform. Examples of programmes under this category include: documentaries, news, cooking shows, travel programmes, interviews, educational TV, etc. The narrative text type includes genres that tell a story, such as films, TV series, soap operas, or comic strips. The expressive type is focused on the form and includes, for instance, art films or experimental cinema. The persuasive text type has an affinity to the operative text type in Reiss' classification and its purpose is to exert an influence on the viewer's behaviour through, for example, commercials or promotional materials. Finally, the entertaining text type includes all genres that fall under the umbrella of "light" entertainment, such as game shows, contests, reality shows, etc." (Mazur 2020a: 230).

distintive di un testo AD convenzionale e delle due alternative, in cui si adotta una prospettiva soggettiva. L'adozione del paradigma menzionato consente, dunque, di elaborare un quadro operativo in cui a diverse priorità di significazione corrispondono diversi stili redazionali in AD. Nell'evidenziare le prospettive future della ricerca connessa al potenziamento dell'esperienza di fruizione da parte del destinatario AD, Bardini avanza alcune riflessioni in merito al ruolo che l'approccio funzionalista allo studio di tale servizio può svolgere nell'individuazione di strategie virtuose:

We would like to close this article acknowledging the usefulness of the functionalist approach to study audio description. Functional theory provides a solid framework for developing new audio description styles that deviate from conventional guidelines but take users' needs and source text properties into account. That is why the functionalist approach could also help develop the concepts of *loyalty* of audio describers and *ethicality* of audio descriptions to introduce them as part of audio description quality standards (Bardini 2017: 67).

5. Considerazioni conclusive

La rassegna di alcune delle principali tematiche considerate dalla ricerca in audiodescrizione consente di avanzare alcune riflessioni conclusive utili per il presente lavoro. I risultati ottenuti dalla ingente mole di studi relativi all'AD realizzati negli ultimi decenni ci conducono a riflettere su quanto segue:

- L'audiodescrizione si configura come una modalità di traduzione audiovisiva il cui obiettivo principale risiede nel garantire accesso a prodotti multimodali nei casi in cui non sia possibile fruire del complesso segnico visivo.
- L'interdisciplinarietà di cui si compone il mezzo AD appare legata a doppio filo alla natura multimodale dei testi cui essa si applica; l'eterogenea varietà di prospettive da cui l'audiodescrizione è stata analizzata e le sfide poste per il futuro dall'evoluzione tecnologica sembrano confermare la necessità di ricorrere a più strumenti per garantire un adeguato approccio all'analisi di tale modalità.
- L'AD costituisce una tipologia testuale caratterizzata dall'uso di risorse linguistiche specifiche, la cui rilevazione è oggetto di analisi quantitative e corpus-based.
- La funzione primaria dell'audiodescrizione filmica risiede nella veicolazione di informazioni volte a consentire l'adeguata fruizione della storia narrata. L'identificazione dell'accesso come obiettivo primario dell'AD rappresenta la motivazione soggiacente alla mole di studi incentrati sugli elementi narrativi fondamentali: il personaggio e la dimensione spazio-temporale. Come si è osservato, le strategie e i modelli

analitici elaborati ai fini dell'audiodescrizione dei personaggi ne considerano la caratterizzazione fisica, focalizzandosi sull'aspetto, sulla mimica e sulla gestualità. Questi ultimi elementi rimandano inevitabilmente alla disamina della condizione interna ed emotiva degli stessi, sede di prolifiche formulazioni di intenzionalità, azioni e reazioni, la cui rappresentazione appare centrale nella ricezione di un lungometraggio.

- La ricerca condotta in AD trova una imprescindibile risorsa nel complesso di studi di ricezione volti a rilevare le preferenze dei destinatari cui tale modalità di traduzione è rivolta. Anche in questo caso, la metodologia empirica è stata adottata in diverse direzioni, alcune delle quali si sono incentrate sulla valutazione di stili redazionali divergenti dagli approcci convenzionali. Sebbene non si possa negare che la soggettività degli individui in termini di preferenze e propensioni possa determinare certa relatività nella considerazione dei risultati, gran parte degli studi condotti ha lasciato emergere l'apertura dei destinatari verso descrizioni dall'impatto emotivo deciso, creando un'alternativa ai criteri redazionali votati all'oggettività e auspicati da gran parte delle linee guida.
- La necessità di stabilire un più solido legame tra l'approccio analitico all'AD e il complesso degli studi traduttologici ha trovato parziale compimento attraverso l'applicazione dei principi funzionalisti alla pratica dell'audiodescrizione. L'adozione di tale prospettiva sembra porsi in linea di continuità con la contemplazione di strategie alternative alla denotazione in AD, dal momento che l'attribuzione di specifiche finalità al testo di partenza e al testo di arrivo influenza il processo traduttivo, introducendo nuovi strumenti per la selezione degli elementi cui conferire priorità.

La consultazione del materiale bibliografico relativo all'AD costituisce un imprescindibile punto di partenza per l'implementazione del presente studio. Partendo dall'assunto secondo cui l'essenza multimodale del prodotto filmico cui l'AD è applicata necessita una disamina globale ai fini della considerazione degli elementi da valutare per la verbalizzazione intersemiotica, si ritiene essenziale fare luce sui principali strumenti di significazione messi a disposizione dal mezzo cinematografico. Ogni forma di elaborazione artistica nasce, infatti, dall'intenzione di dire o mostrare qualcosa di cui ci si aspetta che il destinatario riconosca i tratti salienti. Un lungometraggio costituisce un'elaborazione artistica dotata di molteplici significati, veicolati attraverso una accurata messa in relazione di principi contenutistici e formali che lo spettatore è in grado di decodificare (Bordwell *et al.* 2017). Fatta eccezione per alcune tipologie di lungometraggi, per i quali è possibile supporre una più bassa incidenza dell'elemento emotivo, i testi multimodali a carattere narrativo rappresentano elementi generatori di emozioni, prima tra tutte l'interesse del destinatario in quanto motivazione essenziale affinché prosegua nella visione (Tan 2011).

Quanto asserito a livello globale trova una concretizzazione e una continua evoluzione nel susseguirsi delle unità minime di significato contenute nel film: le scene. Ciascuna scena rappresenta, infatti, una porzione di narrazione il cui contenuto non è mai accidentale, ma si configura come il risultato di scelte accurate ai fini del raggiungimento di certe finalità espressive. Da questo punto di vista, appare possibile paragonare il lungometraggio a un mosaico, nel quale solo l'adeguata strutturazione dei tasselli può fornire a chi lo osserva una chiara e soddisfacente esperienza di visione dell'immagine costruita. Analogamente, il film nella sua globalità appare costituito da elementi compositivi cui si attribuiscono specifiche finalità, convergenti nella designazione di specifici significati.

In quanto traduzione parziale (Benecke 2014), l'audiodescrizione costituisce un veicolo fondamentale per la ricostruzione del tessuto multimodale privato dell'accesso al visivo; per tale ragione, riteniamo centrale che l'analisi del testo audiovisivo ai fini della creazione di un testo AD parta dalla disamina delle caratteristiche della minima unità di significato del film, per individuarne i tratti narrativi salienti e le modalità in cui essi contribuiscono al conferimento di significati impliciti ed espliciti.

La centralità rivestita dalla funzione comunicativa associata al lungometraggio e alle sue componenti ci conduce a valutare la possibilità di adottare la prospettiva traduttologica funzionalista, utile non solo in fase analitica del testo di partenza, ma anche nel processo di riformulazione verbale dei contenuti visivi in AD. Per questo motivo, si è scelto di orientare la ricerca verso il perseguimento dei seguenti obiettivi:

- Verifica dell'esistenza delle condizioni per cui l'approccio funzionalista possa rivelarsi una risorsa metodologica utile a identificare le principali finalità comunicative nel testo di partenza, da utilizzare come criterio guida per la selezione delle risorse linguistiche in AD che possano elicitare inferenze sui significati connessi al prodotto filmico.
- Valutazione del vantaggio derivante dall'applicazione di nozioni e metodologie multidisciplinari per condurre un'adeguata analisi del testo filmico in quanto testo di partenza, che varia a seconda degli elementi narratologici da segnalare nel processo di trasposizione intersemiotica.

Da tale obiettivo di ricerca scaturiscono i seguenti obiettivi specifici:

- Effettuare una disamina degli elementi caratterizzanti della corrente funzionalista, verificando che vi siano le condizioni necessarie per procedere alla sua applicazione allo studio dell'AD.
- Identificare le caratteristiche compositive del lungometraggio in quanto prodotto artistico dalle finalità estetiche ed emozionali, al fine di ottenere

una visione d'insieme delle risorse che in esso interagiscono e prevalgono per dar vita a una narrazione dai significati referenziali e impliciti.

- Introdurre un modello di analisi del testo audiovisivo in grado di guidare l'identificazione delle già menzionate risorse, supportando il processo di selezione lessicale e semantica in AD.

Al fine di raggiungere gli obiettivi prefissati, si è scelto di incentrare la ricerca sulla considerazione del lungometraggio in quanto testo multimodale derivante da un progetto narrativo. La necessità di raccontare una storia rappresenta, infatti, il meccanismo propulsore della costruzione di un mondo narrativo dotato di caratteristiche e proprietà che servono la storia, fornendole gli espedienti necessari alla sua ideazione, alla sua evoluzione e alla sua rappresentazione. Come si avrà modo di vedere più avanti, considerare la storia una “struttura governata da un'intenzionalità discorsiva e costituita da una concatenazione di eventi con aspetti problematici e conflittuali, che accadono in un determinato spazio-tempo ad alcune forme di vita” (Bandirali e Terrone 2009: 272), fa dei personaggi che ne sono protagonisti un elemento cardine. L'esistenza del personaggio costituisce, infatti, la garanzia della progressione della storia subordinata all'intenzione, agli obiettivi e alle azioni che spingono lo stesso ad agire e a reagire, apportando continui cambiamenti all'evoluzione della narrazione.

L'introduzione degli obiettivi di ricerca associati al presente studio conduce a strutturarne la trattazione in due sezioni analitiche. Nella prima si avvanzeranno alcune riflessioni in merito ai principi fondanti della corrente traduttologica funzionalista, passando in rassegna le principali contribuzioni degli autori che ne hanno garantito lo sviluppo. Si provvederà, inoltre, a individuare eventuali elementi di intersezione tra la suddetta corrente e le molteplici accezioni fornite in merito al concetto di “accessibilità”.

In una fase successiva, si indagheranno le specificità del lungometraggio, al fine di implementare i presupposti teorici utili a fornire risposte alle domande di ricerca.

II. L'audiodescrizione e la traduttologia

1. Funzionalismo, traduzione e accessibilità²⁴

La considerazione dell'atto traduttivo come azione innescata a partire da certa intenzionalità e mirata a un obiettivo comunicativo si fa strada a partire dagli anni Settanta. Significativo è, in tal senso, l'apporto fornito dalla corrente funzionalista in traduttologia, un approccio particolarmente florido in Germania.

Attraverso il funzionalismo si diffonde una nuova concezione del lavoro traduttivo, che modifica radicalmente anche le accezioni e le modalità di analisi applicate al testo da tradurre. In linea generale, infatti, le teorie funzionaliste definiscono l'attività traduttiva un processo complesso e variato, alla cui realizzazione contribuiscono diversi agenti.

Un elemento precursore dei principi funzionalisti è la teoria dell'azione traduttiva, introdotta dalla traduttrice Justa Holz-Mänttari. Essa ridefinisce la traduzione, vista non più solo come trasferimento *interlinguistico* di informazioni, ma come scambio di messaggi tra *interlocutori*. La prima pubblicazione di Holz-Mänttari risale al 1984; nello stesso anno, Katharina Reiß e Hans J. Vermeer introducono i fondamenti della teoria funzionalista nel volume *Groundwork for a General Theory of Translation*. Elemento comune alle posizioni assunte dagli studiosi è la riconsiderazione del testo di partenza, valutato non più solo nella sua valenza linguistica, ma anche per il ruolo che svolge nel contesto comunicativo di diffusione.

La predominanza attribuita dalle teorie funzionaliste alla natura comunicativa dell'atto traduttivo le rende particolarmente conformi all'oggetto della presente ricerca, dal momento che la selezione delle risorse linguistiche da adottare in audiodescrizione presuppone e implica una stretta connessione con il messaggio che si intende veicolare. Conseguenza che l'analisi dell'audiodescrizione in quanto modalità di traduzione possa trarre giovamento dall'applicazione di filoni teorici a forte vocazione comunicativa. Per tale ragione, i paragrafi che seguono introducono una disamina degli elementi salienti delle elaborazioni funzionaliste, facendo specifico riferimento ai tratti aderenti alle nostre esigenze di ricerca. Considerata la vastità dell'argomento e l'eterogeneità degli aspetti trattati dagli studiosi che hanno contribuito al suo sviluppo, si provvederà a fornire informazioni relative ai principali apporti concettuali dei maggiori esponenti del filone teorico.

Alla luce della già menzionata rilevanza che riveste nella considerazione del processo comunicativo, si è scelto di soffermarsi brevemente sui principi essenziali della teoria dell'azione traduttiva citata in apertura. Sebbene essa non

²⁴ A titolo di premessa, si anticipa che la disamina dei contributi apportati dai principali esponenti del funzionalismo non coinvolge la trattazione delle teorie di Christiane Nord. Sebbene la centralità delle formulazioni teoriche proposte dall'autrice sia un elemento indiscusso, si è scelto di non approfondire la trattazione della sua posizione, dal momento che gli argomenti in essa trattati non presentano aderenza con le componenti oggetto della presente ricerca.

venga collocata entro le concretizzazioni del paradigma funzionalista, condivide con quest'ultimo caratteristiche peculiari che ci sembra opportuno approfondire.

1.1. Justa Holz-Mänttari: l'atto traduttivo e la comunicazione interculturale

Si deve alla teoria dell'azione traduttiva la concezione della traduzione come atto comunicativo mediato da un esperto esterno, il traduttore, chiamato a intervenire per abbattere le barriere linguistiche che impediscono lo scambio di messaggi tra interlocutori. Si tratta, in altre parole, di un atto di comunicazione interculturale in cui il traduttore è la figura deputata a fare sì che lo scambio intenzionale di messaggi possa correttamente avere luogo (Williams 2013: 52).

L'adozione di questa nuova prospettiva richiede di rivedere l'accezione attribuita all'oggetto della traduzione; il passaggio dalla decodificazione linguistica all'interazione comunicativa, infatti, rende insufficiente considerare il testo per la sola componente verbale:

[It] is not about translating words, sentences or texts but is in every case about guiding the intended co-operation over cultural barriers enabling functionally oriented communication (Holz-Mänttari 1984: 7-8).

Tali rilevazioni comportano altresì lo sradicamento del concetto di equivalenza testuale quale elemento cui conferire priorità in traduzione; alla luce delle nuove definizioni, un ruolo dominante è svolto dall'intento comunicativo insito nel messaggio da trasferire.

L'elaborazione teorica appena menzionata sembra porre le basi per lo sviluppo di alcuni dei principi cardine della corrente funzionalista. L'intersezione tra i punti comuni alla teoria in questione e al funzionalismo, così come la loro aderenza alle esigenze connesse con la ricerca presentata in questa sede, rende pertinente soffermarsi sulla trattazione dei seguenti principi:

- centralità della funzione comunicativa in traduzione.
- estensione dei confini del testo e sviluppo di nuove tipologie testuali.
- riconsiderazione del principio di equivalenza.
- designazione delle competenze professionali del traduttore.
- necessità di abbattere barriere di tipo linguistico e culturale che impediscono l'interlocuzione tra agenti coinvolti nello scambio.
- rilevanza rivestita dalla prefigurazione di schemi e di strategie interpretative adottate dal mittente e dal destinatario dello scambio comunicativo.

La trattazione proposta di seguito mira ad approfondire aspetti relazionati con gli elementi di cui sopra. Si ritiene che dalla disamina delle teorie funzionaliste nei tratti caratteristici possa derivare la rilevazione di elementi di

comunanza in grado di giustificare l'applicazione del paradigma ad alcune delle principali modalità di traduzione esistenti (di conseguenza, anche all'analisi dell'audiodescrizione).

1.2. Katharina Reiß. La riconsiderazione delle tipologie testuali e l'equivalenza funzionale

Nella discussione relativa alle condizioni che determinano l'adozione delle più efficaci strategie traduttive, Katharina Reiß identifica i tratti salienti dell'atto traduttivo e delle finalità a esso associate:

Interlingual translation may be defined as a bilingual mediated process of communication, which ordinarily aims at the production of a TL (target language, n.d.a.) text that is functionally equivalent to a SL (source language, n.d.a.) text (2 media: SL and TL + 1 medium: the translator, who becomes a secondary sender; thus translating: secondary communication (Reiß in Venuti 2000: 160).

Pur nella sua concisione, il passaggio sembra racchiudere un elemento caratteristico delle prime elaborazioni funzionaliste: la traduzione interlinguistica concepita come *processo comunicativo*, la cui realizzazione è affidata a un traduttore chiamato a instaurare una relazione di equivalenza tra la funzione del testo di partenza e quella del testo di arrivo.

In continuità con la teoria dell'azione traduttiva, la necessità di trasmettere un messaggio si configura come la premessa essenziale alla realizzazione di una interazione. A differenza della suddetta teoria, tuttavia, la proposta di Reiß riconduce la comunicazione all'interno dei confini testuali, orientando il focus verso la resa linguistica del messaggio trasmesso dal testo al destinatario.

Nei casi in cui gli interlocutori coinvolti non condividano il medesimo sistema linguistico e di processamento delle informazioni, si rende necessaria la mediazione di un traduttore esperto, in grado di riconoscere le caratteristiche distintive del testo di partenza, per riprodurle nel testo di arrivo. Ciò presuppone l'acquisizione di competenze volte a condurre un'accurata analisi del testo fonte, alla ricerca delle specificità che ne determinano la funzione comunicativa. L'autrice sostiene, infatti, che la redazione del testo di partenza dipenda nella sua totalità dalle intenzioni comunicative dell'agente che lo redige:

[d]ue to the intention (understood as purpose, aim or motivation for verbal communication) verbalized by an author in his text, this text (as an information offer) is assigned a *general communicative function* which, in turn, determines its status within a culture community” (Reiß e Vermeer 2013: 182).

La determinazione delle funzioni comunicative associate a un testo consente all'autrice di elaborare una tassonomia delle tipologie testuali, ciascuna dotata di

caratteristiche peculiari. Partendo dalla classificazione delle tre funzioni del linguaggio introdotte da Bühler (1934/1965), Reiß (1977/1989: 108-109) identifica le seguenti categorie:

- Testo informativo: il focus è incentrato sulla comunicazione di fatti o di dati. Il processo di traduzione privilegia la trasmissione del messaggio, esplicitando il contenuto di elementi eventualmente poco chiari. Nella gran parte dei casi, dunque, l'accuratezza nella traduzione del contenuto prevale sullo stile adottato.
- Testo espressivo: conferisce rilevanza allo stile linguistico impiegato, senza sottovalutare la centralità dei contenuti da riportare. La traduzione letteraria ne costituisce un esempio.
- Testo operativo: tipologia testuale incentrata sul destinatario, cui si rivolge uno specifico invito. Dal momento che si agisce per ottenere una risposta dal lettore/utente, le strategie traduttive da adottare dovrebbero essere mirate a individuare nel contesto di arrivo gli espedienti utili a riprodurre l'intento persuasivo o appellativo.

Reiß introduce anche una quarta tipologia testuale, cui non associa alcuna funzione del linguaggio. Si tratta dei testi "audio-mediali", le cui caratteristiche sono indicate di seguito:

- Testo audio-mediale (o multimodale): rientrano in questa categoria i film o gli annunci pubblicitari composti dall'interazione di diversi sistemi semiotici. La traduzione di tali testi richiede che si presti attenzione alle modalità in cui parole, immagini e suono si integrano nella produzione di significato (Reiß 1976: 20). Le motivazioni che conducono l'autrice a inserire la tipologia testuale "multimodale" nella sua tassonomia sono ravvisabili nelle parole della stessa:

[I]n view of the relevancy for translating purposes, an additional type, a "hyper-type", should be isolated as a super-structure for the three basic types: *the multi-medial text type*. The need for this arises from the fact that the translating material does not only consist of "autonomous" written texts, but also, to a large extent, firstly of verbal texts, which though put down in writing, are presented orally, and, secondly, of verbal texts, which are only part of a larger whole and are phrased with a view to, and in consideration of, the "additional information" supplied by a sign system other than that of language (picture + text, music and text, gestures, facial expressions, built-up scenery on the stage, slides and text, etc.). [...] Therefore, I now put this type above the three basic forms, though, formerly, I placed it beside them. However, [...] these extra-linguistic conditions should be regarded as the basis for a typology of media relevant to translating (Reiß 2000:165).

La teorizzazione proposta da Reiß (confermata dalle successive contribuzioni di Vermeer) dice di un approccio inedito alla considerazione della testualità come di un elemento multifattoriale. La menzione della tipologia testuale multimediale sembra aprire alla considerazione dell'eterogeneità degli elementi che compongono il testo; sebbene l'autrice contempli la presenza di fonti di significazione altre da quella verbale, tuttavia, la sua posizione rimane ancora piuttosto "logocentrica", dal momento che l'apporto fornito da tali segni alla significazione viene concepito alla stregua di informazioni integrative, definite altresì "condizioni extra-linguistiche".

Nonostante la predominanza del verbale, l'attribuzione di caratteristiche di testualità alla mistione di codici e di canali sembra tracciare un primo passo nella direzione di quanto sarà successivamente riconosciuto come "testo audiovisivo" (Zabalbeascoa 2008). Si ravvisa in questi primi tentativi un interesse verso le possibili modalità procedurali da adottare nel caso della traduzione di un prodotto multimodale. Nella prospettiva degli obiettivi della presente ricerca, l'attenzione dedicata dal funzionalismo al testo multimodale appare un elemento rilevante, anche alla luce dei possibili vantaggi derivanti dall'applicazione della teoria all'analisi della tipologia testuale in oggetto.

1.3. Vermeer: *Skopostheorie*, il ruolo del destinatario e la complessità dell'azione traduttiva

Hans J. Vermeer, allievo di Katharina Reiß e principale esponente della corrente funzionalista che ha preso il nome di *Skopostheorie*, assume un posizionamento ideologico simile a quello proposto dall'autrice, attribuendo alla traduzione una caratteristica complessità che non può risolversi attingendo al solo dominio della linguistica (Vermeer 1987: 29). Anche in questo caso, tale considerazione deriva dalla definizione del processo traduttivo come trasposizione che si realizza da una lingua a un'altra, coinvolgendo segni di natura verbale e non verbale. La necessità di veicolare un messaggio che richiede la riformulazione di tali segni soggiace all'esigenza comunicativa a partire dalla quale si realizza la traduzione, definita un'azione umana dotata di uno specifico obiettivo (Schäffner 2011: 117):

Any form of translational action, including therefore translation itself, may be conceived as an action, as the name implies. Any action has an aim, a purpose. [...] The word *skopos*, then, is a technical term for the aim or purpose of a translation. [...] Further: an action leads to a result, a new situation or event, and possibly to a 'new' object (Vermeer 2000: 221).

Skopos coincide, dunque, con la funzione comunicativa che giustifica l'esistenza del testo di partenza, guidando la redazione del testo tradotto.

Dal momento che anche la produzione del testo di partenza deriva e si identifica nella concretizzazione di un'azione innescata da specifiche

intenzionalità, non è possibile parlare di traduzione come di mera trasposizione di codici; l'impegno a garantire che lo scambio comunicativo posto in essere dall'esistenza della traduzione possa andare a buon fine richiede, pertanto, che si identifichi la funzione svolta dal testo di partenza nel contesto socioculturale in cui è stato prodotto. Conseguentemente, dunque, la valutazione delle caratteristiche testuali necessita di una disamina dei segni verbali e non verbali che interagiscono nella produzione di un testo e ne determinano le caratteristiche. Di rilievo è, altresì, la competenza culturale richiesta nella valutazione del contesto situazionale all'interno del quale opera il testo di partenza.

Il complesso delle informazioni da ricercare in fase analitica si rivela funzionale al processo traduttivo stesso: la valutazione dell'intento comunicativo soggiacente alla produzione del testo rappresenta il primo passo verso la determinazione delle strategie traduttive più adeguate a far sì che il testo di arrivo produca lo stesso effetto in un contesto situazionale simile o analogo. In alcuni casi, tale operazione richiede di apportare modifiche o adattamenti al testo da tradurre, dal momento che, come affermato, la sola componente linguistica non è sufficiente a realizzare una trasposizione adeguata.

L'adozione di un approccio esclusivamente linguistico impedirebbe, altresì, di agire opportunamente qualora testo di partenza e testo di arrivo presuppongano funzioni comunicative differenti. Alla luce di quest'ultima eventualità, la definizione del processo traduttivo non può ignorare il ruolo svolto dall'informazione contenuta nel testo, così come dall'intenzione con cui essa è trasmessa:

'Information', as we see it, implies an intention on the part of the producer, which is not included *per se* in 'communication'. Even an unintentional gesture (e.g. a tic) may be interpreted as 'communicative' as it triggers a (verbal) interaction or reaction on the part of the recipient (*Stop this! Can't you stop this?!*). Such a tic would not be 'informative' as it may be assumed that the communication partner knows it and can predict it. 'Communication' as a verbal process may be considered an element or type of 'interaction' (which is also non-verbal). Translation is always a non-verbal cultural transfer process which goes beyond the verbal transfer. 'Information' can be both verbal and non-verbal (Reiß e Vermeer 2013: 61).

Emerge con maggior enfasi la concezione del testo come di un sistema polisemiotico intessuto attraverso l'interazione di elementi verbali e non verbali che costringono a guardare oltre il solo elemento linguistico, a vantaggio della valutazione delle condizioni contestuali in cui lo stesso testo è stato generato. Riconoscerle è fondamentale anche al fine di presupporre, se necessario, una diversa intenzionalità per il testo di arrivo in traduzione; in linea generale, infatti, è poco verosimile che il testo tradotto presenti le medesime caratteristiche attribuite al testo di partenza. Di conseguenza, soprattutto nelle circostanze in cui vi sia una discrepanza tra *skopos* del testo di partenza e del testo di arrivo, sembra adeguato parlare di traduzione come elaborazione di una "proposta informativa"

(*offer of information*, Reiß e Vermeer 2013: 107). È quindi inevitabile astrarre da una resa puramente letterale, per considerare la complessa gamma di informazioni che si scambiano non solo grazie al testo, ma anche *riguardo e attraverso* l'esistenza del testo. La determinazione della finalità associata alla traduzione costituisce il criterio di selezione di forma e contenuti: "Which forms and strategies of information are chosen in a translation does not depend primarily on the source-text genre but on the intended function of the *translatum*" (Ivi, 70). Di conseguenza, al variare dell'esigenza comunicativa soggiacente alla traduzione, varia anche il complesso di procedure atte a redigere il testo tradotto.

Detta esigenza comunicativa, rappresentata, come osservato, dalla nozione di *skopos*, è legata a doppio filo all'intero processo traduttivo: se attribuire una funzione alla traduzione rappresenta il primo passo da compiere per selezionare le strategie più adeguate, (pre)figurare il destinatario cui la traduzione è diretta costituisce un criterio imprescindibile nella determinazione della funzione: "if the target audience is not known, it is impossible to decide whether or not a particular function makes sense for them" (Ivi, 91).

Il destinatario assume un ruolo centrale anche in riferimento alla valutazione del testo tradotto. Dal momento che il focus non è più orientato verso il mantenimento di un equilibrio letterale, ma si sofferma sulle esigenze comunicative e di ricezione attribuite al destinatario della traduzione, la qualità di quest'ultima è in larga parte valutata sulla base del fruitore e dei metodi impiegati dallo stesso per stabilire se e in quale misura possa esprimersi il potenziale di un testo in una specifica situazione comunicativa (Schäffner 1997: 2).

Sembra opportuno concludere la disamina dei concetti chiave associati alle contribuzioni di Vermeer in ambito funzionalista con alcune riflessioni relative al ruolo svolto dal traduttore nel processo traslativo. L'evoluzione della definizione attribuita al testo, all'intero processo traduttivo e alla funzione che esso dovrà espletare nel contesto di arrivo affida al traduttore grandi responsabilità e potere decisionale.

Emerge dunque con ancor più evidenza la necessità che il traduttore vesta i panni di un agente esperto, in grado di adoperarsi per la realizzazione di una traduzione adeguata (Vermeer 2000: 222), i cui tratti distintivi saranno introdotti nella sezione che segue.

1.4. *Reiß e Vermeer: la riconsiderazione delle priorità traduttive e la nozione di "adeguatezza"*

Un ulteriore elemento di novità apportato dal funzionalismo in traduzione è rappresentato dalla perdita della centralità conferita alla nozione di "equivalenza", ora inglobata nel concetto di "adeguatezza".

La teorizzazione delle principali funzioni associate alle diverse tipologie testuali consente a Reiß di permanere nella viabilità del principio di equivalenza, definito dalla stessa “equivalenza funzionale”. L'autrice sostiene che tale principio è soddisfatto nel caso in cui il traduttore identifichi la natura del testo da tradurre e adotti le strategie più utili a riprodurne le caratteristiche nel testo di arrivo. Le successive riformulazioni della teoria e l'applicazione degli stessi principi nella pratica traduttiva l'hanno, tuttavia, condotta a considerare la condizione di equivalenza funzionale l'eccezione e non la regola.

Reiß e Vermeer (2013) identificano nella disamina relativa ai diversi tipi di equivalenza di cui sia stata fornita una definizione in traduttologia un elemento comune, rappresentato dal fatto che la nozione di equivalenza sia in ogni caso intesa come una relazione instaurata o da instaurarsi tra un testo di partenza (o uno dei suoi elementi) e un testo di arrivo (o uno dei suoi elementi). Le definizioni analizzate dagli autori, tuttavia, lasciano emergere carenze in termini di differenziazioni nozionistiche, così come in merito alla predominanza del concetto di equivalenza testuale, anche questo non privo di complessità. Le varie concretizzazioni affidate all'equivalenza in traduzione, infatti, mostrerebbero che quanto si considera “equivalenza testuale” possa consistere in tanti testi di arrivo quante sono le componenti del testo di partenza, anche in virtù della proposta di considerare equivalenza testuale una relazione da stabilirsi non solo sul piano linguistico, ma anche culturale (Reiß e Vermeer 2013: 121).

Laddove l'equivalenza testuale sia disattesa dal traduttore, diventa plausibile ipotizzare che la traduzione o l'incarico di traduzione preveda per il testo di arrivo una funzione comunicativa diversa da quella presupposta per il testo di partenza. Quando ciò accade, è inevitabile infrangere la più tradizionale nozione di equivalenza, dal momento che la selezione delle strategie traduttive sarà plausibilmente eseguita attenendosi a criteri che conferiscono priorità alle sole componenti testuali di interesse: “[i]n such cases, the guideline for the translation process will be that of achieving adequacy, i.e. selecting the appropriate linguistic signs for achieving the purpose with regard to the characteristic in question” (Ivi, 123).

Nella rivisitata tassonomia di relazioni potenzialmente instaurate tra componenti testuali e contesti situazionali, gli autori avanzano la possibilità di considerare il raggiungimento dell'equivalenza come un caso particolare e certamente non sempre realizzabile, se comparato con una più verosimile ricerca di adeguatezza. L'equivalenza funzionale teorizzata da Reiß trova quindi certa linea di continuità nella definizione di un'ideale “traduzione comunicativa”, coincidente con una trasposizione nella quale si stabilisce una relazione di equivalenza in tutte le dimensioni dell'apparato testuale: sintassi, semantica e pragmatica (Ivi, 125). Più articolato appare, invece, il tipo di relazione designata mediante il concetto di “adeguatezza”:

Within the framework of *Skopostheorie*, 'adequacy' refers to the qualities of a target text with regard to the translation brief: the translation should be 'adequate to' the requirements of the brief. It is a dynamic concept related to the process of translational action and referring to the "goal-oriented selection of signs that are considered appropriate for the communicative purpose defined in the translation assignment" (Reiß 1983 in Nord 2001).

Stabilire una relazione di adeguatezza tra testo di partenza e testo di arrivo è inevitabile nei casi in cui:

- Si delinea un destinatario diverso per la traduzione.
- Si attribuiscano funzioni diverse al testo di arrivo.
- Durante il processo di traduzione, uno o più elementi compositivi del testo di partenza siano consciamente ed intenzionalmente modificati.

Per quanto concerne il perseguimento dell'adeguatezza in traduzione nei casi in cui si presupponga un destinatario, un esempio emblematico può essere costituito dalla necessità di modificare gli aspetti potenzialmente inaccessibili laddove il testo da tradurre sia diretto a un pubblico infantile. L'attribuzione di caratteristiche specifiche al prodotto iniziale necessita di una profonda disamina dei suoi elementi salienti, che dovranno essere riformulati e adattati affinché la funzione comunicativa del testo possa essere offerta al nuovo pubblico cui è destinato.

Nei casi in cui si assiste a una modifica della funzione comunicativa prevalente, la complessità della struttura testuale rende molto spesso necessario conferire priorità alla nuova finalità da perseguire; garantire la comprensibilità di un testo, ad esempio, richiede l'esplicitazione di alcuni concetti e l'omissione di altri.

Un altro caso in cui la ricerca dell'equivalenza lascia spazio all'adeguatezza in traduzione si presenta in corrispondenza della trasformazione della natura di una delle componenti testuali. Rientrano in questa categoria alcune modalità di traduzione audiovisiva in cui si richiede che l'aspetto verbale rifletta anche le sfumature di significato apportate mediante altro tipo di canale (Reiß e Vermeer 2013: 127).

Un ulteriore elemento di comunanza risiede proprio nelle modalità procedurali che possono essere adottate in fase di traduzione. Reiß e Vermeer sostengono, ad esempio, che ai fini del raggiungimento dell'adeguatezza tra due testi, è necessario che il traduttore tenga conto della distanza esistente tra i sistemi socioculturali coinvolti - fattore che determina l'impossibilità di concepire la traduzione come mero scambio di codici - isolando dapprima le specificità del testo di partenza ritenute rilevanti ai fini dell'espressione della funzione comunicativa. Segue poi il percorso decisionale che lo guiderà nella scelta delle risorse di cui dotare il testo di arrivo. Ciò presuppone un'attenta analisi del testo di partenza che, alla luce della funzione istituita per la traduzione, consenta di

adottare misure atte ad adeguare il testo tradotto alle esigenze comunicative del contesto di ricezione. Parametri che guidano il processo decisionale sono rappresentati dalla nozione di co-testo linguistico, contesto situazionale e di contesto socioculturale in cui si genera ciascuna struttura testuale; a ciò si aggiunge la valutazione del genere di pertinenza del testo, così come la considerazione delle differenze esistenti tra i sistemi linguistici coinvolti nella traduzione. Il ricorso a tali criteri nella selezione delle modalità procedurali più adeguate costituisce un paradigma la cui esistenza mira a limitare l'eccessiva libertà di cui il traduttore potrebbe essere tacciato (Ivi, 153).

2. Le teorie funzionaliste e l'accessibilità in traduzione

Il breve excursus relativo ai contributi apportati dal funzionalismo in traduzione sembra far luce su alcuni punti di contatto tra la corrente traduttologica e il vasto campo degli studi sull'accessibilità ai prodotti medialti. Come si vedrà nei prossimi paragrafi, infatti, emerge una comunanza di intenti in merito al ruolo di prim'ordine conferito alla comunicazione e agli elementi che possono impedirne il successo; fattori cui fa capo una attenta disamina del profilo degli interlocutori coinvolti e degli agenti incaricati di rendere accessibili contenuti non altrimenti fruibili.

L'esistenza di punti di intersezione tra il funzionalismo e gli studi sull'accessibilità può dirsi conseguenza della forte vocazione interdisciplinare di questi ultimi; dal momento che l'accessibilità rappresenta una condizione necessaria in molteplici ambiti della quotidianità, sono diverse le prospettive a partire dalle quali si cerca il modo di concretizzarla.

Restringendo il campo alla fruizione di contenuti multimediali, elemento oggetto di analisi in questo lavoro, è possibile osservare come l'evoluzione tecnologica che ha coinvolto la società globale abbia fatto luce sulla necessità di garantire accesso a tali contenuti, anche in presenza di problematiche o di circostanze invalidanti. È questo l'obiettivo cui tendono le misure legislative promosse per garantire "inclusione" e "accessibilità" ai contenuti audiovisivi (Morettini 2014).

Una delle azioni pioniere in questa direzione è la promulgazione della *Convenzione delle Nazioni Unite sui Diritti delle Persone con Disabilità*, formulata nel 2006 e ratificata dall'Italia l'anno successivo. All'Articolo 30, il documento sancisce il diritto degli individui con disabilità ad avere "accesso ai prodotti culturali in formati accessibili"²⁵.

Risale al 2010 la ratifica della *Direttiva sui servizi di media audiovisivi* (Audiovisual Media Services Directive, AVMS 2010)²⁶, aggiornata nel 2018; il documento incoraggia i fornitori di servizi media a implementare progetti mirati

²⁵ https://www.esteri.it/mae/resource/doc/2016/07/c_01_convenzione_onu_ita.pdf.

²⁶ <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=LEGISSUM:am0005>.

all'accessibilità ai prodotti, al fine di garantirne l'accesso da parte di persone con disabilità. Sviluppi promettenti si prefigurano, altresì, dal potenziamento delle direttive europee sull'accessibilità al World Wide Web (EU Web Accessibility Directive, 2016)²⁷, così come dall'atto europeo sull'accessibilità (EU Accessibility Act, 2019)²⁸.

All'indiscutibile rilevanza della promulgazione di normative che promuovono la partecipazione degli individui a ogni tipo di attività, si associa la prolifica mole di considerazioni teorico-pratiche relative alle più virtuose misure in grado di consentire la consultazione e l'uso dei prodotti multimediali; in questa direzione si colloca anche il complesso delle attività promosse nell'ambito di Media Accessibility, disciplina cui fanno capo i servizi mirati a favorire la partecipazione degli individui attraverso la fruizione di contenuti e prodotti (Greco e Jankowska 2020 :67). Come affermato nelle sezioni precedenti, MA ingloba anche, ma non solo, attività inerenti alla traduzione; per tale ragione, precisiamo che in questo volume il riferimento alla disciplina si intenderà nella totalità dei casi aderente all'ambito traduttivo. Attraverso la considerazione di tali modalità, infatti, è stato possibile identificare similarità in termini concettuali, procedurali e compositivi che associano l'attività traduttiva all'insieme dei processi pensati per garantire accesso ai contenuti. Si tenterà di seguito di dettagliare i termini dell'aderenza riscontrata.

L'identificazione delle caratteristiche distintive dei servizi pertinenti a MA e delle contribuzioni che ne hanno garantito lo sviluppo procede di pari passo con l'evoluzione di prospettive che hanno interessato diversi ambiti della società (Greco 2018). Tra queste, la transizione da un approccio particolarista, che riconosce come destinatario dei servizi offerti il collettivo di individui affetti da disabilità, a una prospettiva universalista a seguito della quale è emersa la necessità di ridefinire MA come segue:

the area of accessibility studies that focuses on 'access to media and non-media objects, services and environments through media solutions, for any person who cannot or would not be able to, either partially or completely, access them in their original form'" (Greco 2019, in Greco e Jankowska 2019: 4; il corsivo è mio)²⁹.

L'essenza universalista della definizione è rilevabile, tra l'altro, anche nella designazione del destinatario cui tali servizi sono rivolti. Contrariamente a quanto osservato nella posizione particolarista, infatti, nel caso in esame si nota una tendenza inclusiva, dacché il complesso delle attività si intende rivolto a

²⁷[https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/web-accessibility#:~:text=The%20Web%20Accessibility%20Directive%20\(Directive,mobile%20apps%20of%20public%20services.](https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/web-accessibility#:~:text=The%20Web%20Accessibility%20Directive%20(Directive,mobile%20apps%20of%20public%20services.)

²⁸ [https://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=1202&langId=en.](https://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=1202&langId=en)

²⁹ Ulteriori informazioni relative alla transizione dalla visione particolarista alla posizione universalista saranno fornite nelle sezioni relative alla discussione dei tratti comuni tra le aree di analisi. Si è tuttavia ritenuto necessario anticipare la menzione degli elementi che identificano l'ambito di MA, dal momento che l'introduzione dei fondamenti della disciplina si considera utile alla comprensibilità dell'esposizione in questa fase.

qualunque individuo che non possa o non sia nelle condizioni di accedere ai contenuti, a prescindere dalla motivazione legata a tale impossibilità.

L'acquisizione di una prospettiva inclusiva favorisce l'instaurazione di una lucida distinzione tra le condizioni di "deficit" e di "disabilità". Il primo termine designa una condizione immanente, spesso identificabile con una menomazione di tipo sensoriale o cognitivo; la disabilità rappresenta, invece, uno stato di carattere temporaneo o permanente che può insorgere in svariati contesti situazionali.

La distinzione tra le due nozioni non è irrilevante, ma appare centrale alla luce dell'interpretazione universalista di MA, in cui l'elemento invalidante non si configura sempre e solo con una patologia, ma può derivare anche da impedimenti creati dal contesto. In questa dimensione, è dovere del contesto sociale dotarsi degli strumenti adeguati a supportare il deficit, ponendo le basi per superare la disabilità. Nella stessa direzione si collocano nuove proposte definitorie che possano favorire una più ampia diffusione del principio:

Despite the enforcement of the social model, that sees disability in the environment rather than in the person, it is very difficult to move away from the need to make up for a loss that is inherent to the person's profile, or to the notion that there are some who are different from the majority. Such paradigms might be overcome if, instead of being related to disability, accessibility were to be connected to *inability*, which happens whenever someone is unable to accomplish what she/he aims to do, regardless of the underlying reasons. [...] [I]nability is not necessarily connected to impairment, but will be due to barriers of quite diverse nature that may go from environmental sound pollution, to lack of previous knowledge about art, or poor haptic abilities (Neves 2020: 321).

La valenza di tali considerazioni sembra aver avuto particolare risonanza nell'ambito di MA relazionata con i servizi di traduzione, e con la traduzione audiovisiva in particolare. Direttamente derivante da tale paradigma teorico sembra essere, ad esempio, la definizione di accessibilità proposta nel volume curato da Di Giovanni e Gambier, incentrato sugli studi di ricezione in TAV:

[a]ccessibility allows anybody to achieve specific goals with effectiveness, efficiency and satisfaction in a specific context of use, and allows communication to go beyond any social, cognitive, age, gender divide and mental, sensory, physical impairment (Di Giovanni e Gambier 2018: VIII).

Alla luce della estesa accezione attribuita all'accessibilità e all'accesso, sembra possibile identificare non solo elementi di comunanza, ma anche tratti di sovrapposizione tra i principi caratterizzanti della corrente funzionalista e della traduzione, più in generale, e il complesso degli elementi da considerare nella valutazione dell'accessibilità ai contenuti. Si ritiene che la presenza di tali analogie possa giustificare l'impiego del criterio funzionalista all'analisi e al potenziamento della traduzione di contenuti nell'ambito di MA.

La dissertazione proposta nei paragrafi che seguono è mirata a porre in evidenza gli elementi costitutivi di entrambi gli ambiti considerati, al fine di individuare nella reciprocità degli stessi elementi livelli di aderenza sufficienti a giustificare l'applicazione del paradigma teorico all'analisi dell'audiodescrizione in quanto modalità di traduzione audiovisiva accessibile.

2.1. Traduzione e accessibilità, comunicazione e barriere

Si è avuto modo di osservare come le contribuzioni introdotte dalla teoria dell'azione traduttiva propongano una riconsiderazione della stessa attività, poi definita dal funzionalismo un processo comunicativo inibito dall'esistenza di barriere linguistiche e culturali che richiedono la competenza del traduttore per garantire accessibilità ai contenuti (Schäffner 1998; 2011a; Nord 2001; Martín de León 2008; Reiß e Vermeer 2013; Williams 2013). Si ravvisa, dunque, nell'esistenza di barriere (linguistiche e culturali) l'impedimento al corretto svolgimento di un atto comunicativo interculturale.

L'impiego della voce "barriera" nel linguaggio giuridico appare storicamente connesso al dominio dell'accessibilità; basti pensare alla collocazione "barriere architettoniche", il cui abbattimento viene spesso promosso come iconica concretizzazione del principio di accessibilità, nella più ampia prospettiva della tutela dei diritti umani. Come rilevato da Greco (2016; 2016a; 2017; 2018) e Greco e Jankowska (2019; 2020), collocare l'accessibilità nel panorama dei diritti umani significa tentare di posizionarla in un continuum avente per estremi le legislazioni e i provvedimenti che definiscono l'accessibilità un diritto umano da un lato, e le misure che la concepiscono come uno strumento per l'adempimento dei diritti umani, dall'altro. L'adozione della prima posizione è connessa alla definizione particolarista fornita nell'ambito e comporta conseguenze rilevanti nella considerazione dei campi di applicazione dell'accessibilità e dei suoi strumenti. Pur essendo considerata un diritto umano, in questa prima visione particolarista l'accessibilità si considera un principio di cui solo alcuni individui possono beneficiare. Tale relativismo si scontra, tuttavia, con la natura universale dei diritti umani, per definizione propri di ciascun individuo; in virtù di un simile paradosso, l'accezione particolarista dell'accessibilità rischia di rivelarsi un concetto potenzialmente discriminatorio (Greco 2018; Greco e Jankowska 2020).

Di difficile realizzazione è anche la designazione della relazione che collega MA alle varie modalità di traduzione audiovisiva, un altro ambito in cui l'accessibilità riveste un ruolo centrale. Uno dei posizionamenti nel dibattito limita l'ambito di competenza di MA a due modalità di TAV: l'audiodescrizione e la sottotitolazione intralinguistica. Il carattere marcatamente particolarista di questa prima classificazione risiede nel fatto che essa si ritenga essere pensata e modellata solo per alcuni destinatari: "[w]hile proponents may differ as to which

modalities should be included in MA, they all narrow MA down to sensory disabilities” (Greco e Jankowska 2020: 63).

L'approccio particolarista menzionato è seguito da un secondo, che si colloca nella stessa prospettiva, ma amplia il campo di applicazione delle modalità di MA; in questa accezione, i servizi prodotti in ambito di MA non mirano soltanto alla risoluzione delle difficoltà comunicazionali poste da deficit sensoriali, ma si estendono a comprendere le attività in cui l'impedimento sia rappresentato anche da barriere linguistiche. È dunque possibile osservare come l'estensione dell'accezione attribuita al concetto di accessibilità dalla prospettiva universalista comporti una sovrapposizione tra i servizi di accesso ai media e l'attività traduttiva. Come già affermato, infatti, le svolte particolariste sono state superate dall'approccio universalista, che ingloba il complesso delle azioni mirate a risolvere eventuali difficoltà di accesso poste da qualunque condizione di “inabilità” (Neves 2020, la traduzione è mia).

A prescindere dall'accezione attribuita alla natura dell'impedimento, la necessità di abbattere le barriere per favorire la fruizione di un bene sembra rappresentare una proprietà condivisa dalla traduzione e dalle modalità di MA.

2.2. Il testo e la sua ridefinizione

Si è già avuto modo di osservare come l'introduzione delle teorie funzionaliste sia strettamente relazionata alla considerazione della natura comunicativa dello scambio linguistico prodotto.

Definendo l'attività traduttiva “[t]he process of producing a message transmitter of a certain kind, designed to be employed in superordinate action systems in order to coordinate actional and communicative cooperation” (Nord 2001: 13), Holz-Mänttari depotenzia la predominanza dell'aspetto verbale, a vantaggio della più articolata nozione di “messaggio” composto da segni e azioni verbali e non verbali che veicolano significati (Ivi, 22).

Garantire il successo della cooperazione interculturale significa, quindi, prestare attenzione alle modalità in cui tali segni interagiscono:

[t]he expression ‘some kind of text indicates a broad concept, combining verbal and nonverbal elements, situational clues and ‘hidden’ or presupposed information. The proportion of verbalized to non-verbalized text elements in a particular type of situation is considered to be culture-specific. This means that while members of one culture may tend to verbalize a particular text part [...] members of another culture may prefer to use a gesture [...] or not to show any particular behaviour at all (Nord 2001: 25).

L'identificazione di elementi di multimodalità nella concezione dell'azione traduttiva teorizzata dall'autrice emerge con forza dalle sue contribuzioni; essa è, tuttavia, ancorata alla definizione del processo traduttivo osservato dalla

prospettiva comunicativa interazionale che sembra permanere su un piano quasi-dialogico.

In Reiß e Vermeer, la relazione tra verbale e non verbale appare calibrata in modo diverso a seconda che si parli della comunicazione interazionale o della trasposizione che in sede di traduzione è realizzata. Per gli autori, la componente verbale è solo una parte del più ampio processo comunicativo nel quale sono coinvolti anche elementi non verbali; in quanto proposta di informazioni in una lingua diversa da quella di partenza e giustificata dall'esistenza di una previa proposta di informazioni, la traduzione va oltre il mero elemento verbale, per configurarsi come un trasferimento culturale non verbale, in cui l'informazione trasmessa può appartenere a entrambe le modalità (Reiß e Vermeer 2013: 61). La considerazione del contesto culturale e dei paradigmi in esso imperanti modifica, come visto, le priorità preservate nel processo analitico, orientando il focus sulle necessarie modifiche da apportare alla luce del successo dello scambio comunicativo. Ciò comporta cambiamenti anche su altri piani di definizione testuale:

[t]rough the de-ontologization of the text related to this – the text notion was now a function the potentiality of which is only made concrete in a sociocultural context – the culture-semiotic dimension of texts became the centre of interest – and thus, also their multimodality. The non-verbal dimension which often made severe changes of the linguistic part necessary, *and which could not be combined with equivalence criteria*, was no longer seen as an obstacle, but as a challenge (Kaindl 2013: 259).

L'avvento del funzionalismo sembra aver prodotto un'espansione dei confini del testo, altresì favorita, come si è visto, dall'introduzione del testo "multi-mediale" (Reiß 1976; 2000).

Nella disamina delle tappe che hanno scandito l'evoluzione delle modalità di traduzione audiovisiva e del successivo sviluppo di modalità accessibili³⁰, Remael, Reviers e Vandekerckhove (2016) riconoscono l'impatto che la tecnologia ha avuto anche sulla traduzione. Gli autori sostengono che la progressiva digitalizzazione dei contenuti e la messa a punto di strumenti informatici impiegati nella produzione e nell'adattamento di materiale digitale abbia favorito la riconsiderazione di alcune delle componenti e degli strumenti generalmente coinvolti nel processo traduttivo. A ciò si deve la creazione di nuove tipologie di testo e la necessità di incoraggiare l'implementazione di nuove modalità traduttive. Rientrano in tale categoria l'audiodescrizione e la sottotitolazione intralinguistica, definite dagli autori "new' text types dating from the second half of the twentieth century that [...] promote the rights of people with disabilities and constitute a fitting illustration of the accumulation of

³⁰ Si osserva che nel contributo menzionato, l'ambito dei MA è considerato parte delle modalità di TAV.

approaches and variables in TS and AVT” (Remael, Reviere e Vandekerckhove 2016: 249).

La menzione delle nuove tipologie testuali sembra stagliarsi nel seminato di una prospettiva particolarista, in quanto designa una specifica categoria di utenti cui dedicare l'implementazione di servizi utili a soddisfare specifiche esigenze di accesso.

Malgrado l'unanime accordo nell'attribuire a tali testi caratteristiche multimodali, non è ancora possibile parlare di procedure analitiche considerate in grado di sistematizzarne la rilevazione delle specificità ai fini della traduzione.

Le analisi condotte in questa direzione hanno prodotto tassonomie relative alla classificazione delle tipologie traduttive potenzialmente applicabili in fase di traduzione (Kaindl 2013), all'elenco delle possibili relazioni che si instaurano tra suono, immagine e segni verbali e al complesso delle funzioni svolte dalla componente verbale nei testi audiovisivi (Gambier 2013). La complessità dell'interazione simultanea di diversi sistemi semiotici e la considerazione del significato alla luce di criteri culturali, tuttavia, sembra aver inibito l'implementazione di modelli di analisi multimodale, di cui è possibile menzionare solo pochi esempi (Baldry e Thibault 2006; Taylor 2013; Remael e Reviere 2018). È probabilmente per via di tale complessità che anche nell'ambito della traduzione audiovisiva prevale ancora un approccio verbocentrico (Gambier 2006; 2013 in Remael, Reviere e Vandekerckhove 2016; Kaindl 2013).

Una dimensione analoga sembra emergere altresì nel campo della traduzione accessibile e dell'audiodescrizione, in modo particolare; in tale modalità, infatti, la necessaria predominanza del verbale si associa a una tendenza a fornire una identificazione di oggetti o elementi mostrati dal canale visivo, rifuggendo la possibilità di addentrarsi in descrizioni valutative che allontanino dalla mera identificazione:

The challenge thus comes from the need to ensure that the audience is able to identify not only the elements in the image but also their social and diegetic meanings. This discussion has not had the attention it deserves in professional practice; even translation practices focused on accessibility such as Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing and audio description (which have long called attention to the importance of nonverbal modes) often show a strong focus on describing sounds or images to ensure identification, undervaluing considerations of the audience's (in)ability to interpret the social or diegetic meaning even after identification has been made possible (Adami e Ramos Pinto 2020: 81-82).

2.3. Le priorità traduttive e la valutazione della qualità della traduzione

Come osservato nelle precedenti sezioni, l'identificazione della funzione comunicativa a partire dalla quale adottare le più adeguate misure traduttive impone una riconsiderazione del concetto di equivalenza, paradigma imperante

nell'approccio descrittivista in traduzione. L'eventualità che lo *skopos* del testo di partenza non coincida con quello del testo di arrivo, lascia emergere la possibilità di dar vita a tanti testi tradotti quante sono le componenti del testo di partenza cui si desidera conferire priorità. Alla luce di tali riflessioni, le teorie funzionaliste propongono una mutata gerarchia di priorità traduttive, che rendono l'equivalenza uno status raggiungibile solo in determinate condizioni. Nella gran parte dei casi, infatti, il traduttore dovrà redigere un testo di arrivo funzionalmente "adeguato" (Nord 2001: 35): una volta concordata la funzione comunicativa del nuovo testo, l'agente è chiamato ad adottare le strategie utili a renderlo conforme ad essa:

[w]ithin the framework of Skopostheorie, 'adequacy' refers to the qualities of a target text with regard to the translation brief: the translation should be 'adequate to' the requirements of the brief. It is a dynamic concept related to the process of translational action and referring to the "goal-oriented selection of signs that are considered appropriate for the communicative purpose defined in the translation assignment" (Reiss [1983] 1989:163). 'Equivalence', on the other hand, is a static, result-oriented concept describing a relationship of 'equal communicative value' between two texts or, on lower ranks, between words, phrases, sentences, syntactic structures and so on. In this context 'value' refers to meaning, stylistic connotations or communicative effect. [...] equivalence at word rank does not imply textual equivalence, nor does equivalence at text rank automatically lead to lexical or syntactic equivalence. The Skopos of the translation determines the form of equivalence required for an adequate translation (Nord 2001: 36).

Se, da un lato, la concezione della traduzione come proposta di informazioni conferma l'inevitabilità di considerare la natura multimodale del testo e le sue implicazioni³¹, dall'altro essa sembra relativizzare la centralità dell'equivalenza tra il testo di partenza e quello di arrivo. A determinare gli elementi da selezionare e le modalità in cui fornire l'informazione nel testo di arrivo è, ancora una volta, la funzione concordata in sede di conferimento dell'incarico di traduzione (Reiß e Vermeer 2013: 70).

Come osservato nella sezione relativa alla definizione del principio di adeguatezza in ambito funzionalista, il cambiamento apportato dall'introduzione del concetto comporta anche una riconsiderazione dei parametri valutativi della qualità di una traduzione, volti a constatarne l'efficacia (Schäffner 1997; House 2013).

Lo scardinamento dell'equivalenza a favore dell'adeguatezza comporta l'aumento delle variabili che entrano in gioco nella valutazione della qualità della

³¹ In relazione a tale elemento, Reiß e Vermeer dichiarano: "[T]he choice of linguistic signs when producing a particular offer of information is not only determined by the material provided by the language system (whether SL or TL) but also by language usage, i.e. the verbalization or nonverbalization of certain parts of communication [...], the diverse genre conventions which may change through history (Reiß 1977), the knowledge presupposed in the audience, including the knowledge of other texts of either their own or other cultures, which is needed for understanding quotations and allusions, among other things, and the 'background' knowledge of the culture in general, etc." (Reiß e Vermeer 2013: 138).

traduzione. Prescindendo dalle difficoltà generate dall'eterogeneità di ciascun approccio, House fornisce un elenco degli elementi che sarebbe opportuno considerare nella realizzazione della “meta-analisi” del testo tradotto:

- Relazione tra il testo originale e la sua traduzione.
- Relazione tra le caratteristiche di entrambi i testi e le modalità in cui esse sono recepite dall'autore, dal traduttore e dal destinatario.
- Adozione di un posizionamento ideologico rispetto alla natura di tali relazioni e suo impiego nella distinzione tra l'atto traduttivo e la produzione di un testo multilingue (House 2013: 534).

Pur facendo menzione della scarsa disponibilità di criteri cui si possa unanimemente far riferimento per valutare la qualità di una traduzione, House ravvisa alcuni fattori imprescindibili da considerare in fase valutativa: l'analisi deve essere eseguita ricorrendo a parametri scientifici³², anche se non è possibile sottrarsi all'influenza esercitata dalla soggettività interpretativa dell'individuo (Ivi, 546).

La contiguità emersa tra la traduzione e gli studi in MA ha consentito di far luce sulla necessità di introdurre parametri di valutazione adeguati anche per la nuova disciplina. In questa direzione si colloca la ricerca volta alla valutazione della qualità anche in MA; pur continuando a incoraggiare l'aumento della disponibilità di servizi di accesso, la strada intrapresa conferisce importanza anche al livello di gradimento derivante dalla fruizione dei contenuti offerti. “Media Accessibility Quality” è la proposta avanzata per designare un parametro che attesti la qualità nel contesto dei Media Accessibility. Greco e Jankowska (2020) identificano nell'emanazione di leggi a livello internazionale ed europeo, così come nella svolta universalista, le principali spinte propulsive al potenziamento della valutazione della qualità dei servizi. Appaiono promettenti le prospettive relative ai vantaggi che l'istituzione di tale criterio potrebbe comportare:

access is a necessary requirement of human rights and the respect of human dignity (Greco 2016). However, merely providing access services – i.e. quantity – is not sufficient. In a hypothetical world where access services are so widespread to pervade every aspect of life, human rights and human dignity could still be at risk if those access services do not provide an equitable experience to all. It is precisely *in the experiential dimension that the importance of quality lies* (Greco e Jankowska 2019: 5; il corsivo è mio).

L'attenzione verso la qualità è rilevata anche da Remael e Reviers, che menzionano mezzi e strumenti tecnologici impiegati in studi di ricezione aventi l'obiettivo di testare il livello di partecipazione degli utenti di servizi pensati per

³² Sono inclusi in tale categoria l'analisi linguistica, la descrizione delle caratteristiche della traduzione e la possibilità di fornire spiegazioni basate su dati forniti dalla ricerca (House 2013: 534).

l'accessibilità: “[n]ot only is research interested in whether accessible design helps its many target audiences to ‘access’ culture, it now wants to find out whether or to what extent they can actually enjoy culture” (Remael e Reviere 2020: 492).

Un esempio dello sforzo profuso in tale direzione è rappresentato dagli studi volti a valutare i livelli di partecipazione e di coinvolgimento degli utenti di audiodescrizioni redatte ricorrendo a contenuti e stile diversi da quelli auspicati da manuali e linee guida. I dati ottenuti da tali analisi forniscono rilevanti indicazioni in merito alle possibili strade da percorrere nella redazione di testi AD, al fine di potenziare l'esperienza di fruizione (Fels *et al.* 2006; Fryer e Freeman 2012; Ramos Caro 2013; Szarkowska 2013; Bardini 2017; Walczak e Fryer 2017; Jekat e Carrer 2018).

Il livello di gradimento espresso dai partecipanti nel campo degli studi menzionati consente di riflettere sulla necessità di implementare l'uso di mezzi che possano fornire tante forme e stili redazionali quante sono le preferenze dell'utente cui il servizio è destinato; direzione, questa, che sembra essere stata già intrapresa (Orero 2022). Emerge, inoltre, l'esigenza di verificare in quali circostanze e attraverso quali modalità l'esperienza di fruizione di un prodotto multimodale possa dirsi concretamente “equitable to all” (Greco e Jankowska 2019: 5). L'accezione conferita alla nozione di “accesso” si rivela, quindi, funzionale alla determinazione delle modalità maggiormente in linea con le esigenze dell'utente.

2.4. Il ruolo del destinatario

Come già affermato, l'esistenza di un destinatario verso cui orientare la traduzione costituisce una condizione necessaria all'implementazione del lavoro traduttivo. Si deve a Eco (1979) la formulazione delle teorie riferite alla designazione del lettore in quanto agente determinante nel processo redazionale: scrivere un testo significa necessariamente prevedere le mosse che il lettore eseguirà per poterlo interpretare.

Anche la corrente funzionalista conferisce particolare rilievo al ruolo svolto dal destinatario; la considerazione delle esigenze del lettore della lingua di arrivo contribuisce a determinare la selezione delle strategie traduttive più adeguate.

Il complesso degli studi sulla traduzione audiovisiva sembra aver intensificato la sua attività in questa direzione; negli ultimi anni, infatti, si è assistito alla proliferazione di studi empirici volti a valutare la risposta del destinatario (Di Giovanni e Gambier 2018; Di Giovanni 2019; 2020). Sebbene gli obiettivi soggiacenti alla conduzione della ricerca siano tra loro diversificati, è possibile individuare un tratto comune nella scelta di partire dal riscontro fornito dai partecipanti per migliorare la qualità dei servizi di traduzione, senza trascurare

l'oggettiva complessità derivante dall'eterogeneità dei gruppi che fruiscono di prodotti multimodali (Di Giovanni 2020).

La definizione del profilo del destinatario si configura, quindi, come un elemento imprescindibile anche nella designazione di uno studio di ricezione in AVT (e ancor più in MA). Altre rilevanti variabili si riscontrano nei seguenti elementi: il focus investigativo sul quale orientare la ricerca e la raccolta di dati, l'arco temporale oggetto di analisi e il tipo di approccio interdisciplinare da adottare per la conduzione dello studio (Ivi, 404). In riferimento agli strumenti messi a disposizione da altri ambiti di ricerca di cui avvalersi ai fini dell'ottenimento dei risultati, Di Giovanni aggiunge:

One more interesting reflection with regard to the difficulties of taking a stance in audience research is provided by Ian Christie (2012: 11), which points to the need for researchers to define, among other aspects, whether they will be working on audiences as 'they' or as 'we'. [...] Research using eye tracking and other tools (Orrego Carmona 2016; Doherty and Kruger 2018, etc.) for objectively measuring audience response to AVT can be said to adopt a 'they' stance. On the other hand, research focusing on inclusion and participation in the creation and fruition of content (Greco 2016; Di Giovanni 2018b; Romero-Fresco 2018b) emphasize the 'we', that is, the belonging of the researcher to a broad community where no potential viewer is excluded from creation, consumption and the very right to enjoy entertainment' (Ibidem).

L'evoluzione tecnologica ha svolto un ruolo fondamentale nel coinvolgimento del pubblico, dal momento che la disponibilità di mezzi e servizi di produzione ha consentito allo stesso utente di adoperarsi nella creazione di contenuti. Fenomeni direttamente derivanti da tale apertura sono, in TAV, le pratiche del "fansubbing" e del "fandubbing", mediante cui i fruitori del contenuto multimediale diventano traduttori amatoriali.

Anche la categoria degli studi empirici condotti per testare le preferenze del destinatario dell'audiodescrizione appare variegata. Di Giovanni (2018) identifica quattro macroaree tematiche entro le quali possono essere classificati gli studi di ricezione in AD. La prima si identifica con la valutazione delle risorse semantico-linguistiche da preferire nella redazione di testi AD, cui si aggiunge il filone di ricerca mirato a stabilire la considerazione del livello di coinvolgimento, di apprezzamento e di partecipazione dell'utente all'esperienza di visione.

Un terzo focus è orientato alla considerazione della viabilità di approcci alternativi, coincidenti, ad esempio, con l'impiego di tecnologie text-to-speech e con la traduzione interlinguistica di copioni AD; l'ultimo coinvolge le analisi condotte al fine di valutare l'impatto esercitato dall'audiodescrizione in diversi contesti di fruizione e per finalità eterogenee.

Anche Mazur (2020) sottolinea come gli studi che richiedono la partecipazione dell'utente pertengono a diversi tipi di classificazione; essi comprendono sia gli studi di ricezione mirati a rilevare le preferenze e il livello

di comprensione dei partecipanti (ADLAB 2012; Mazur e Chmiel 2012; Szarkowska e Jankowska 2012; Vilaró e Orero 2013; Chmiel e Mazur 2016), sia le analisi sperimentali che impiegano metodi oggettivi per testare le reazioni cosce e inconscie del destinatario durante la fruizione di AD (Ramos Caro 2013).

In riferimento al confine sempre più labile tra consumatore e creatore, nell'ambito degli studi in MA si osserva uno stimolo propulsore che tende al coinvolgimento di altri agenti nel processo di creazione di contenuti. L'adozione di una prospettiva considerata concretamente inclusiva, nella quale predomina "the 'we', that is, the belonging of the researcher to a broad community where no potential viewer is excluded from creation, consumption and the very right to enjoy entertainment" (Di Giovanni 2020: 404), ha favorito l'integrazione di alcuni utenti nel processo di creazione del prodotto multimodale (Romero-Fresco 2013). Prende il nome di "Accessible Filmmaking" (AFM) la disciplina che coinvolge il traduttore nel gruppo di esperti che danno vita al progetto multimodale: mediante una collaborazione con il team incaricato di realizzare il materiale in formato audiovisivo, l'agente è chiamato a contribuire alla sua strutturazione, prevedendo le sfide potenzialmente derivanti dalla considerazione delle esigenze connesse all'accessibilità linguistica e sensoriale.

Sebbene si riconosca a tale approccio il merito di fornire rilevanza alle necessità del destinatario, lo spirito collaborativo su cui AFM si fonda prevede la sola interazione del traduttore e del gruppo creativo, escludendo la possibilità di coinvolgere lo stesso destinatario nella fase di generazione di contenuti. È questo il fine ultimo di "Creative Media Accessibility" (CMA), evoluzione della disciplina, che include "those practices that do not only attempt to provide access for the users of a film or a play, but also seek to become an artistic contribution in their own right, often enhancing user experience in a creative or imaginative way" (Romero-Fresco 2021: 292).

CMA pone al centro l'individualità di un destinatario che non è più solo tale, ma prende parte attivamente nel processo di creazione di un'opera (Ivi, 296). Anche in questo caso, tuttavia, la proposta non è esente da critiche; si rimprovera all'approccio l'eccessiva soggettività che l'artista, in quanto utente creatore di contenuti, immette nel prodotto. In questa dimensione, l'accezione fornita dallo stesso al concetto di accessibilità acquisisce criteri di universalità, supponendo che l'utente possa dividerli e accedervi altrettanto facilmente.

Sebbene alcuni degli elementi costitutivi possano giocare a suo sfavore, si deve a CMA il merito di porre il fruitore concretamente al centro del processo di creazione, dando la possibilità allo stesso di esprimere la propria personale visione e fruizione del contenuto multimodale. Lo sviluppo di tale pratica potrebbe, infatti, far luce sull'eterogeneità delle preferenze in termini di stili espressivi dell'artista, potenziando i processi di creazione di materiale realmente accessibile.

3. I principi di MA e il superamento delle critiche mosse al funzionalismo

Quanto esposto nei paragrafi precedenti ha dato modo di notare come anche il mondo della traduzione si sia adattato ai cambiamenti prodotti dall'evoluzione tecnologica. Lo sviluppo di nuove forme testuali, ma anche l'avvento di programmi informatici deputati alla traduzione, hanno ampliato la gamma delle modalità traduttive cui sono stati applicati diversi approcci traduttologici. Alla luce delle innovazioni, che sembrano essere destinate a relegare l'intervento umano in traduzione alla sola fase di post-produzione, l'analisi del testo finalizzata a individuare le funzioni comunicative insite allo stesso sembra configurarsi come l'unica frontiera rimasta appannaggio del professionista (Katan 2016; Spinzi *et al.* 2018).

L'approccio traduttologico funzionalista, tuttavia, non è stato esente da critiche; a solo titolo di esempio, è possibile evidenziare la perplessità espressa nei confronti del concetto di adeguatezza, spesso considerato un principio privo di fondamento.

La valutazione degli scetticismi espressi in merito al funzionalismo ha consentito di notare come alcune delle suddette criticità possano essere analizzate e risolte applicando i principi fondanti delle modalità di traduzione accessibile. I paragrafi che seguono mirano ad approfondire quanto appena asserito, nella prospettiva della validazione del paradigma funzionalista nell'osservazione delle modalità di traduzione in esame.

3.1. Parole, non funzioni

Newmark (1988: 37) sostiene che l'elemento verbale rappresenta il solo dato incontrovertibile all'interno del testo di partenza; in quanto tale, esso non dovrebbe essere subordinato all'intenzione comunicativa, cui è conferita predominanza in ambito funzionalista. Conseguenza che anche la derivazione dell'intenzionalità comunicativa associata al testo sia strettamente vincolata alla decodificazione del significato trasmesso dalle parole impiegate per dar vita allo stesso.

Una prima risposta a tale critica sembra poter essere individuata in riferimento alla trattazione relativa alla composizione verbale e non verbale di un testo, approfondita da Reiß e Vermeer. Gli autori mettono in evidenza la necessità di considerare tanto gli aspetti verbali quanto quelli non verbali nella redazione testuale, soprattutto nei casi in cui sia commissionata una traduzione: “[t]ranslation is always a non-verbal cultural transfer process which goes beyond the verbal transfer. ‘Information’ can be both verbal and non-verbal” (Reiß e Vermeer 2013: 61).

La critica di Newmark è volta a specificare che il senso desunto dalla consultazione di un testo non può prescindere dalla considerazione delle parole da cui esso è composto. L'introduzione del concetto di adeguatezza e la rilevanza

delle modalità comunicative emerse a seguito della rivoluzione tecnologica hanno fatto luce sulla progressiva esplosione dei confini testuali, che vanno ormai ben oltre il solo elemento linguistico. Si assiste, infatti, alla proliferazione di nuove modalità di produzione e di fruizione di contenuti, che si serve dell'interrelazione tra diversi codici e canali di trasmissione. Diviene, quindi, inevitabile rivedere i criteri di valutazione, promuovendo la transizione dalla centralità del linguaggio verso la produzione di significato (Kress 2020: 24).

Al variare delle componenti testuali coinvolte, varia anche il processo traduttivo, ora concepito come “the *transposition of meaning* in the multimodal semiotic landscape of the contemporary social world” (Ivi, 27). Una prima risoluzione della critica mossa da Newmark può, quindi, essere rintracciata nell'inevitabilità di rivalutare il testo alla luce delle contemporanee modalità di creazione e di fruizione.

Come si è detto in precedenza, tuttavia, all'auspicata necessità di considerare la natura multimodale del testo in traduzione si oppone una tendenza ancora prevalentemente “logocentrica”; Adami e Ramos Pinto (2020) menzionano le conseguenze prodotte dalla scarsa competenza semiotica, concretizzate nella difficoltà di sviluppare un modello analitico stabile. Anche in traduzione, l'attenzione appare ancora prevalentemente orientata verso l'aspetto linguistico, unico elemento cui si attribuiscono proprietà culturospecifiche, a fronte del carattere universale associato ad altre dimensioni semiotiche.

La forte spinta del mondo accademico verso il potenziamento delle competenze semiotiche mirate a considerare la complessità del testo, sembra confutare la critica di Newmark; alla luce di quanto osservato, infatti, è possibile sostenere che non si traducono *solo* parole, ma si veicolano significati. Affinché la trasmissione sia adeguatamente eseguita, è necessario ricercare le principali fonti di significazione in componenti che vanno al di là della sola natura verbale del testo.

Tale concetto acquisisce maggiore rilievo in audiodescrizione. La peculiarità dell'AD rispetto a questa esigenza risiede nel rapporto diverso che la stessa instaura con il verbale nelle varie fasi della trasposizione. Se, infatti, la resa verbale gioca un ruolo di prim'ordine nel trasferimento di informazioni veicolate mediante altri canali, in fase di analisi del testo di partenza la sua centralità è ridimensionata, a vantaggio di una più attenta disamina di altri codici di significazione. L'aspetto verbale del prodotto cui si applica l'AD, infatti, rappresenta un ancoraggio in grado di fornire l'informazione relativa al visivo. In questa modalità traduttiva, quindi, il verbale non si configura come il punto di partenza da cui si innesca la selezione delle strategie da adottare per la trasposizione; una resa linguistica adeguata è, piuttosto, l'obiettivo cui aspirare al fine di riprodurre il contenuto inaccessibile (prevalentemente visivo).

3.2. Skopos è idealismo

Secondo tale assunto, l'identificazione dell'intenzionalità comunicativa rappresenta un'operazione tutt'altro che incontestabile; inoltre, la messa in discussione del ruolo svolto dal testo di partenza contribuisce a enfatizzarne il carattere relativo. Chesterman (2010: 224) attribuisce la scarsa applicabilità della teoria a una visione eccessivamente ottimistica, dacché la sua realizzazione presupporrebbe sempre un traduttore esperto e competente e un contesto situazionale adeguato, condizioni ottimali per la buona riuscita di una traduzione.

Una possibile risposta alla critica menzionata deriva dalle riflessioni sulla natura compositiva del testo. Sembra, infatti, assodato che la redazione di qualunque forma testuale sia strettamente vincolata alla necessità di trasmettere un messaggio. Data la vocazione fortemente comunicativa del prodotto, pertanto, può dirsi confermata la difficoltà di individuare una univoca modalità di interpretazione del testo. Dal momento che tale fenomeno è intrinseco al testo, la difficoltà in questione può dirsi trasversale a ogni prospettiva teorica cui si possa attingere per pensarne la traduzione.

Un esempio è fornito dalla manifestata complessità di introdurre parametri analitici relativi al testo multimodale, per mezzo dei quali si possano determinare le possibili forme acquisite dall'informazione veicolata e le modalità di ricezione adottate da parte degli utenti (Seizov e Wildfeuer 2017: 5).

Kaindl (2013) conferma la difficoltà di elaborare un sistema analitico per il testo multimodale; diversi sarebbero, secondo l'autore, gli elementi da tenere in considerazione nella formulazione di una tassonomia di parametri. In primo luogo, è necessario individuare le caratteristiche compositive che identificano i sistemi semiotici operanti nel testo, così come i meccanismi che ne gestiscono il funzionamento; questo primo passaggio rappresenta una condizione essenziale ai fini del riconoscimento della relazione che si instaura tra i diversi sistemi semiotici nel testo (cfr. Gambier 2013: 48-49). Conseguenza, quindi, che disporre di tali informazioni in fase di traduzione sia un requisito essenziale ai fini della comprensione del suo significato (Kaindl 2013: 265).

La breve dissertazione proposta consente di osservare che, a prescindere dalle priorità traduttive designate, non è possibile procedere nella trasposizione senza aver rilevato il (possibile) tipo di significazione prodotta dai sistemi semiotici coinvolti. Dal momento che l'interpretazione del testo rappresenta un processo tanto ambiguo quanto imprescindibile, il suo sviluppo può condurre all'identificazione della funzione comunicativa soggiacente al testo.

Quanto rilevato può dirsi valido anche per l'audiodescrizione, che spesso richiede la selezione dei contenuti, omettendo quelli ritenuti meno rilevanti ai fini della ricezione del prodotto. Anche in questo caso, quale che sia l'approccio adottato in fase di audiodescrizione, la selezione dei contenuti e l'applicazione dello stile redazionale appaiono inevitabilmente vincolate all'interpretazione del significato attribuito al testo multimodale di partenza. Sembra, tuttavia, possibile identificare in tale modalità traduttiva una caratteristica funzionale al

superamento della critica menzionata: redigere un testo AD significa, infatti, realizzare una “traduzione parziale” (Benecke 2014; Reviers 2017), dal momento che i mezzi diversi dal visivo rimangono immutati. Tale peculiarità consente al destinatario di interagire costantemente con gli elementi del testo di partenza che non subiscono modifiche a seguito dell'introduzione del testo AD. È quindi possibile affermare che fruire di un prodotto audiodescritto significhi avere a disposizione parte del testo di partenza, elemento che consente di confermare o smentire l'efficacia delle soluzioni individuate per esplicitare la funzione comunicativa identificata dal traduttore.

3.3. Le strategie funzionaliste e i riscontri empirici

Nord (2001) dichiara che una delle vulnerabilità del funzionalismo è rappresentata dalla scarsità di studi empirici condotti al fine di ottenere informazioni dal destinatario della traduzione. La risposta fornita dall'autrice rimanda al contesto esperienziale in cui la corrente funzionalista ha mosso i primi passi: è attraverso la pratica della traduzione che il professionista ha ampliato le sue conoscenze, acquisendo competenze relative alle diverse soluzioni a sua disposizione. A seconda della tipologia testuale e delle funzioni che la traduzione svolge nel contesto di ricezione, il traduttore è in grado di designare il profilo di un destinatario per il quale redigere il nuovo testo.

Tali assunti consentono all'autrice di sostenere che, sebbene non si disponga di una quantità apprezzabile di studi empirici relativi ai livelli di gradimento del testo tradotto, il profilo del destinatario e il contesto di fruizione associato alla necessità di distribuzione del testo stesso possono fungere da validi criteri decisionali. La pratica traduttiva, inoltre, svolge un ruolo fondamentale nella sistematizzazione di soluzioni virtuose da adottare a beneficio del destinatario.

Il ruolo centrale dell'utente rappresenta un elemento messo in evidenza anche dalle discipline cui pertengono le modalità di traduzione accessibile, come mostrato nelle sezioni precedenti. Oltre al complesso di studi di ricezione in AD di cui si è già parlato, sembra opportuno menzionarne altri che presentano un fondamento analitico più marcatamente funzionalista. Quest'ultimo si concretizza nella scelta di acquisire il riscontro degli utenti in merito alla proposta di versioni AD che differiscono tra loro per contenuti e modalità di presentazione degli stessi; nella gran parte dei casi, la procedura prevede la somministrazione di due o più proposte sulle quali si vogliono ottenere informazioni.

A seguito della conduzione di uno studio mirato a valutare la viabilità di menzionare in AD le tecniche cinematografiche impiegate nell'opera cui si applica, Fryer e Freeman (2012) rilevano un livello di gradimento apprezzabile tra i partecipanti.

Szarkowska (2013) denomina “Auteur description” il testo AD che si serve di informazioni contenute in report o materiali aggiuntivi riferiti al testo

multimodale per descrivere i film d'autore. La disponibilità di interviste, del copione della sceneggiatura o di documentazione in cui sia palesata l'intenzionalità comunicativa dei creatori del prodotto, infatti, può svincolare l'audiodescrittore dalla rigidità della denotazione, a vantaggio della messa in evidenza dell'intento comunicativo perseguito. Anche in questo caso, il riscontro fornito dai partecipanti è positivo: “many people expressed their favorable opinions of auteur description, claiming that the juicy and vivid descriptions gave the film a more entertaining character and enabled them to gain a better understanding of the motivations of the characters and to follow the plot” (Szarkowska 2013: 386).

Walczak e Fryer somministrano ai partecipanti due versioni AD: la prima è conforme ai criteri redazionali vigenti, tendenti alla denotazione; la seconda rappresenta un testo creativo, in cui il linguaggio è espressione della soggettività del narratore. Gli autori riportano un alto livello di gradimento nei confronti della nuova versione proposta, espresso, in particolar modo, dai partecipanti con cecità acquisita (Walczak e Fryer 2016: 6).

Infine, Bardini propone ai 45 partecipanti di uno studio empirico tre versioni AD. Il primo testo si attiene ai criteri convenzionali; il secondo presenta riferimenti al linguaggio cinematografico impiegato nel testo di partenza e l'ultimo è redatto facendo capo ai principali criteri pertinenti alla narratologia. I risultati lasciano emergere la preferenza dei partecipanti per gli stili espressivi, contrapposti alla versione tradizionale. In particolare, lo studio rileva che, a parità di comprensione del testo audiovisivo in esame, la versione AD cinematografica e quella narrativa favoriscono il coinvolgimento emozionale da parte dello spettatore (Bardini 2020a: 275).

Quanto riportato consente di osservare come gli studi empirici funzionalisti relazionati con l'accessibilità ai prodotti e, in particolare, con l'AD, mostrano grande attenzione alla risposta del destinatario nella ricerca di risorse in grado di potenziare la qualità del servizio. Ampio interesse rispetto all'argomento è mostrato anche in ambito cognitivista, in cui la designazione di prospettive investigative future appare ampia e promettente:

the critical issues involved in the reception of AD concern information processing, comprehension, emotional response, engagement, immersion, mental imagery, cognitive load and memory. In other words, the following questions must be explored: how do BVI audiences perceive, understand and experience linguistic descriptions of visual events? Are they able to follow and enjoy the story? Do they feel involved? Do the intended emotions come across? How do they imagine environments, characters and events? What kind of descriptions do they prefer? What kinds of descriptions are most relevant to them? Do extensive descriptions lead to cognitive processing overload? (Holsanova 2022: 61).

La spinta fornita dall'evoluzione dei MA, concretizzatasi nell'avvento di prospettive “user-centered” (Greco 2018) sembra incitare, come si è visto,

all'apertura di una nuova frontiera della creazione di contenuti, in cui il profilo del fruitore del servizio coincide con il creatore del prodotto destinato alla fruizione (Romero-Fresco 2021).

3.4. Teorie funzionaliste ed esperti mercenari

Secondo tale critica, dal momento che il traduttore è chiamato a soddisfare le richieste della persona che commissiona la traduzione, è inevitabile l'instaurazione di un rapporto di subalternità del professionista nei confronti del richiedente. Se, da un lato, si riconoscono al traduttore le competenze professionali necessarie alla selezione delle strategie traduttive da impiegare ai fini della funzione stabilita per la traduzione, dall'altro, l'esistenza di direttive può comportare l'adozione di soluzioni a supporto di specifiche posizioni ideologiche. Nord (2001: 117-118) risponde a tale accusa rivendicando proprio la competenza professionale del traduttore al momento della scelta delle modalità procedurali da attivare.

Anche l'elaborazione di un testo AD appare vincolata a una serie di indicazioni che ne determinano le caratteristiche. Si pensi, ad esempio alla norma UNE 153020 (AENOR, 2005), in vigore in Spagna, o alle indicazioni fornite nel contesto britannico dall'Independent Television Commission (ITC, 2000).

La determinazione dell'obiettivo per il quale lo strumento è pensato, strettamente connesso al modello medico della disabilità (cfr. Greco 2019), ha visto cambiare anche le modalità procedurali volte a garantire il servizio. Ad esempio, gran parte delle linee guida vigenti a livello nazionale propendono per l'adozione di uno stile linguistico conciso, che aderisca all'oggettività (American Council of the Blind 2009; Rai *et al.* 2010; Perego 2017); l'adesione al paradigma "What You See Is What You Say", (WYSIWYS, Snyder 2010) è infatti stata a lungo considerata la strategia a cui attenersi per audiodescrivere un prodotto.

Come si è avuto modo di osservare, l'interesse rivolto all'AD ha condotto a valutare l'efficacia di stili diversi da quello denotativo; la natura empirica di parte degli studi condotti, così come il riscontro fornito dai partecipanti in merito a una possibile apertura verso forme redazionali alternative sembra dare spazio alle novità introdotte da versioni AD divergenti da quelle canoniche. Tra gli effetti scaturenti da tale fenomeno potrebbe emergere altresì maggiore libertà decisionale concessa all'audiodescrittore, meno vincolato a rigide regole redazionali.

3.5. Le teorie funzionaliste e il testo di partenza

Nord (2001: 119) osserva che alcuni tra i principali esponenti della corrente descrittivista rimproverano all'approccio funzionalista l'eccessiva attenzione verso la finalità comunicativa e il messaggio da trasmettere, a svantaggio delle caratteristiche linguistiche e formali del testo di partenza.

L'autrice risponde alla critica sostenendo la necessità di contemplare le variabili che entrano in gioco nella produzione e nella distribuzione del testo fonte; l'analisi del prodotto da tradurre non può prescindere, infatti, dalla considerazione degli schemi interpretativi che ne guidano la redazione. Il processo interpretativo appare imprescindibile anche nella fase analitica eseguita ai fini della traduzione. Di conseguenza, secondo Nord, "no one can claim to have *the source text at their disposal to transform it into the target text*" (2001: 119).

Identificando la ragione alla base della critica con le teorie di Vermeer in merito alla detronizzazione del testo di partenza, l'autrice replica affermando che la stessa detronizzazione non corrisponda alla svalutazione del testo, ma coincida con una sua relativizzazione ai fini di una traduzione adeguata.

Le procedure cui attenersi per la redazione di un testo AD ovviano al problema posto dalla critica in esame. Al fine di esplicitare tale concetto, sembra opportuno ricorrere alla definizione di AD fornita da Benecke (2014); come già affermato, l'autore definisce il servizio una forma traduttiva "parziale", nella quale il verbale si sostituisce principalmente al visivo, lasciando inalterate le restanti modalità che costituiscono il testo multimodale. Il testo di arrivo non è, quindi, una creazione *ex novo* che rende irreperibile la fonte da cui è stato generato; l'elemento verbale rappresentato dagli inserti di AD considera, al contrario, il resto dei sistemi semiotici che interagiscono tra loro come le basi cui ancorare la descrizione, ricostruendo parte del tessuto inaccessibile. Sebbene non si possano trascurare le limitazioni di carattere spazio-temporale cui l'audiodescrizione è assoggettata proprio per via della relazione che la stessa instaura con il testo di partenza, la continua disponibilità di quest'ultimo può considerarsi elemento scatenante di tre fenomeni che si elencano di seguito:

- Il testo multimodale di partenza non è depotenziato; la capacità espressiva e la sua efficacia comunicativa costituiscono elementi di cui avere contezza nella fase di redazione del testo audiodescritto. Ciò richiede che si esegua un'analisi accurata delle risorse impiegate per dar vita al prodotto, così come delle relazioni in cui le stesse si pongono. In questa prospettiva, dunque, non è plausibile ritenere che la rilevanza del testo di partenza possa essere compromessa o relativizzata.
- La necessità di dar vita a un testo che, pur parziale, necessiti di instaurare criteri di coerenza e di coesione in relazione al prodotto audiovisivo cui si applica (Braun 2011; Remael e Reviers 2018) può, altresì, essere considerata un criterio cardine nella selezione del contenuto e della forma da adottare negli inserti AD. La redazione di un testo AD richiede, infatti, che l'audiodescrittore identifichi le relazioni intermodali che si instaurano tra i diversi sistemi semiotici nel prodotto audiovisivo e le trasponga mediante nuovi collegamenti di tipo intermodale (tra suono e AD) e intramodale (collegamenti intramodali verbali tra dialogo e AD, Braun 2011: 650). Il rapporto di continuità da

stabilirsi in fase di traduzione rappresenta, quindi, un elemento guida nella scelta delle risorse linguistiche più adeguate a soddisfare tale esigenza.

- Direttamente connessa con quanto appena affermato appare la possibilità di supporre una costante proposta di analisi contestuale e co-testuale avanzata al destinatario dell'AD. La fruizione simultanea del testo di partenza e della traduzione di parte di esso, infatti, consente al pubblico di valutare in qualunque fase della ricezione la plausibilità della resa verbale riportata in AD. Anche in questo caso, la considerazione del testo di partenza non è indebolita, ma costituisce un utile parametro di selezione dei contenuti e della successiva valutazione della resa linguistica e contenutistica nell'inserito di AD.

3.6. Le teorie funzionaliste e l'adattamento

La priorità conferita al destinatario e al contesto socioculturale di arrivo in ambito funzionalista ha spesso comportato la formulazione di ipotesi definitorie altre, che allontanano la corrente dal campo della traduttologia per accostarla al dominio delle riformulazioni e dell'adattamento. Nord (2001: 120) contesta la parzialità della critica rifacendosi alla distinzione tra traduzione documentaria ("documentary translation") e strumentale ("instrumental translation"). La prima definizione si riferisce a una modalità procedurale che consente alla traduzione di mettere in evidenza le caratteristiche del testo di partenza; si tratta di esempi di traduzione letterale, il cui intento è mantenere la resa linguistica fedele al testo originale.

La seconda forma di traduzione mira a riprodurre nel contesto di arrivo la medesima circostanza comunicativa creata dal testo di partenza; affinché tale obiettivo possa realizzarsi, è necessario apportare le modifiche utili a far sì che il testo tradotto sia in linea con i criteri analitici imperanti nel contesto di ricezione (Nord 2001: 47-51).

Nord sostiene che l'assimilazione dell'atto traduttivo a una forma di adattamento sia il risultato della sola contemplazione della traduzione strumentale, che rappresenta solo una parte della totalità dei casi in cui la traduzione funzionalista è coinvolta.

Nella prospettiva degli studi condotti in traduzione accessibile, la centralità del contesto di ricezione rappresenta un elemento innegabile. L'attenzione dedicata all'effetto prodotto dalla resa verbale (in AD) sull'esperienza di fruizione del pubblico cui è destinata appare prioritaria in questa dimensione, al punto che la prefigurazione del destinatario e delle esigenze che allo stesso si attribuiscono può considerarsi un principio guida nella redazione di un testo AD.

Quanto riportato consente di ipotizzare che, nell'ambito dell'accessibilità, la critica trovi terreno fertile per una estremizzazione; alla già menzionata propensione per un approccio "user-centred", si aggiunge la rivendicazione della partecipazione diretta dello stesso destinatario, mediante la quale emerge la

necessità di fornire servizi mirati all'accessibilità avendo chiara contezza delle esigenze dei fruitori³³.

4. Considerazioni conclusive

L'identificazione dell'audiodescrizione in quanto modalità di traduzione audiovisiva ha lasciato emergere la possibilità di adottare un approccio traduttologico all'analisi di testi AD. L'essenza comunicativa ravvisata nella pratica dell'AD e nelle motivazioni soggiacenti alla sua realizzazione ha rappresentato il punto di partenza per la selezione delle teorie traduttologiche incentrate sul conferimento di priorità all'essenza comunicativa dell'atto traduttivo.

La valutazione dei tratti caratteristici del mezzo AD ha condotto alla rilevazione di alcuni punti di contatto tra i fattori che scandiscono il processo traduttivo in audiodescrizione in quanto modalità di traduzione accessibile e gli aspetti considerati prioritari dalle teorie funzionaliste. La trattazione di tali temi ha dato modo di notare, inoltre, come la condivisione di alcune caratteristiche compositive possa configurarsi come uno strumento utile al superamento delle principali critiche mosse alla priorità conferita dalle teorie funzionaliste alla componente comunicativa. In questa prospettiva, appare possibile avanzare due riflessioni:

- La disamina delle modalità traduttive classificate entro la categoria di MA e di TAV può costituire un elemento dirimente nel dibattito relativo alle potenziali criticità mosse dal filone descrittivista ai principi funzionalisti.
- L'individuazione di elementi di comunicabilità tra la pratica delle modalità di traduzione e i fondamenti teorici funzionalisti resi noti nell'ambito della traduttologia consente di ritenere confermata la possibilità di applicare il paradigma funzionalista allo studio dell'audiodescrizione.

La verifica della viabilità dell'approccio funzionalista in AD ci permette di procedere nell'esposizione, al fine di valutare se esistano le condizioni per indagare anche la seconda ipotesi soggiacente alla realizzazione della presente ricerca.

Le rilevazioni ottenute pongono in evidenza l'imprescindibilità di disporre di tutti gli strumenti utili a condurre un'adeguata analisi del testo di partenza, nella prospettiva della sua trasposizione intersemiotica in AD. Il capitolo che

³³ Tra le iniziative promosse in tal senso, si menziona la formulazione "Nothing about us without us", diretta espressione della rivendicazione degli utenti. ONU, 2004 (UN Enable - International Day of Disabled Persons, 2004 - United Nations, New York).

segue si soffermerà, pertanto, sulle proprietà del testo audiovisivo di partenza scelto per la conduzione del presente studio: il film.

III. Il testo audiovisivo di partenza: strumenti per l'analisi

1. Introduzione al film

L'oggetto di studio della presente sezione è il lungometraggio, qui analizzato da una prospettiva tecnica adottata a fini analitici. Il testo filmico rappresenta una produzione segnica concepita a partire da una specifica intenzionalità narrativa e conseguentemente articolata in una complessa interrelazione di elementi semiotici, per essere proposta a un destinatario. Questa stringata definizione consente di ravvisare la vocazione comunicativa del prodotto, che presenta caratteristiche eterogenee, ma riconducibili a un codice in grado di differenziarlo da altre modalità espressive (Metz 1972).

Come si vedrà nel corso del capitolo e nella sezione conclusiva, la produzione filmica è stata oggetto di interesse investigativo che ha condotto ad associare il reiterato impiego di specifiche tecniche cinematografiche all'espressione di particolari intenzionalità comunicative che lo spettatore osserva e interpreta. La disamina delle componenti che interagiscono nelle diverse fasi del film costituisce, quindi, un elemento essenziale ai fini della sua comprensione.

L'acquisizione di competenze analitiche volte a esaminare le caratteristiche compositive del film si rivela uno strumento imprescindibile anche nell'ambito della creazione e dell'analisi dell'audiodescrizione. Come già dichiarato, infatti, il lungometraggio rappresenta il testo audiovisivo di partenza di cui l'AD costituisce la traduzione parziale.

Alla luce della rilevanza delle specificità del lungometraggio nella selezione dei contenuti e dello stile in cui redigere l'AD, nelle sezioni che seguono si fornirà una visione d'insieme delle risorse che è possibile impiegare nella strutturazione di un film. Per ragioni pratiche, si è scelto di approfondire ciascuno degli elementi compositivi del film, ravvisabili nella mistione di componente narrativa, visiva e sonora³⁴.

1.1. Il campo narrativo

Ogni produzione filmica presuppone la stesura di un progetto narrativo da trasportare in termini audiovisivi. L'idea alla base della rappresentazione consta, nella gran parte dei casi, di un breve racconto contenente gli elementi compositivi essenziali della storia da raccontare. Le successive manipolazioni volte a sviluppare l'argomento e a dare vita a mondi, personaggi ed eventi, costituiscono i principi cardine della sceneggiatura. Nel volume dedicato al "sistema sceneggiatura", dal quale è tratta gran parte dei concetti elaborati in questa sezione, Bandirali e Terrone definiscono la sceneggiatura come segue:

³⁴ Per approfondimenti relativi all'approccio analitico al lungometraggio e agli elementi compositivi nelle sue diverse tipologie, si rimanda altresì ai volumi redatti da Metz 1972; Casetti e di Chio 1990; Chion 1994; Cabrera 2007; Di Chio 2016.

il progetto del mondo narrativo e della storia che vi si svolge. In quanto progetto, è un testo che presenta la storia in vista della sua realizzazione cinematografica; la sceneggiatura è inoltre – come il progetto – occasionalmente modificabile, in quanto sottoposta alla fase dialettica della realizzazione. In tal senso, la sceneggiatura è progetto non solo perché prefigura la storia narrata, ma soprattutto perché, nel costruire una storia, le attribuisce le dimensioni esatte, tecnicamente realizzabili, del film (Bandirali e Terrone 2009: 21-22).

Gli elementi che concorrono a dar vita al “progetto del mondo narrativo e della storia che vi si svolge” iniziano a delinearsi mediante la formulazione dell’idea generatrice della narrazione. Essa trova una più estesa conformazione a uno stadio successivo, in corrispondenza del quale si elabora lo *story concept*: un’espansione del soggetto in termini narrativi, che lo dota in modo schematico ed essenziale di un personaggio e di una linea d’azione. A questo stadio generativo la storia acquisisce gli estremi che la rendono accattivante ai fini della sua fruizione: la narrazione deve, infatti, presupporre l’insorgenza di un problema, la cui risoluzione rappresenta l’obiettivo che il protagonista si pone e che motiverà le sue azioni. Il percorso che separa il personaggio dalla risoluzione del problema è generalmente cosparso di ostacoli che rendono difficile il superamento del conflitto, lasciando spazio alla concretizzazione di svariate possibili strategie legate all’epilogo delle vicende narrate (Ivi, 25-26).

Attraverso lo *story concept* il processo di costruzione della storia si dota degli elementi essenziali utili alla sua implementazione cinematografica. È altresì auspicabile che, parallelamente alla sua realizzazione in termini di personaggio e azione, la storia tenda a una intenzionalità tematica individuabile durante la sua fruizione; il tema rappresenta, infatti, una condizione essenziale ai fini della strutturazione degli eventi che avranno luogo nel corso della narrazione.

Se, a un livello generale, il tema può essere definito l’argomento trattato dall’opera, su un piano più specifico esso si ramifica in due ulteriori componenti, definite “topic” e “focus” (Ivi, 33): il primo, ravvisabile in un “universale astratto” (Marks in Bandirali e Terrone 2009: 33-34), si configura come il concetto su cui verte la narrazione (ad es. l’amore), di cui il focus dice qualcosa (ad es. il vero amore è in grado di vincere anche il destino).

Emerge, in tale prospettiva, il tracciamento di una linea di demarcazione tra superficie e sommerso che richiede di essere continuamente oltrepassata, sia nel processo di creazione del prodotto audiovisivo, sia nella sua fruizione: attraverso l’adeguata rappresentazione degli eventi, ciascun progetto narrativo dovrebbe condurre all’individuazione del tema attorno al quale la storia è imperniata.

Al fine di approfondire la trattazione delle principali dinamiche soggiacenti alla creazione di una storia e all’acquisizione delle caratteristiche funzionali a renderla una narrazione, si introducono di seguito alcune considerazioni relative alle nozioni di “storia” e di “mondo narrativo”; la disamina di tali concetti

costituisce, infatti, un prerequisito indispensabile per la designazione di un quadro d'insieme relativo agli espedienti utili all'articolazione di un progetto narrativo per il cinema.

1.1.1. La storia e il mondo narrativo

Sebbene apparentemente legate da rapporti di sinonimia, le definizioni di “storia” e di “mondo narrativo” appaiono tra loro distinte. Come affermato in Doležel (1999: 33):

La teoria del racconto ha sempre riconosciuto che tanto i racconti finzionali quanto quelli non finzionali sono caratterizzati dalla presenza di una *storia*, una concatenazione più o meno complessa di eventi. [...] La semantica finzionale, senza negare che la storia sia la caratteristica definitoria del racconto, mette in primo piano le condizioni macrostrutturali di generazione della storia: le storie accadono, si svolgono in certi tipi di mondi possibili. Il concetto base della narratologia non è la «storia», ma il «mondo narrativo», definito nel quadro di una tipologia di mondi possibili.

Una simile considerazione sembra muoversi simultaneamente in due direzioni: da un lato, essa scardina il vincolo definitorio che vede la storia al centro della componente narrativa, allargando il raggio d'azione dell'elemento narrativo. La storia si configura, in questo senso, come il verificarsi di una serie di eventi in un numero di mondi possibili, la cui esistenza è imprescindibile ai fini dell'evoluzione delle vicende narrate.

La costruzione del mondo narrativo esposta in Doležel (1999) appare distribuita su più fasi generative. La prima rappresentazione rimanda alla strutturazione di un “mondo di stati” (Ivi, 33), nel quale vigono la staticità e l'assoluta resistenza al cambiamento; la realtà in questione è popolata da oggetti immutabili e relazioni prestabilite.

In uno stadio successivo, il mondo costituito acquisisce certo dinamismo, conferito dall'azione di forze naturali che lo rendono “un modello della natura attuale, l'universo di discorso della scienza naturale e il mondo della poesia, dell'arte e della musica della natura” (Ivi, 34).

È nella terza fase generativa che il mondo include nella sua struttura la persona; tale componente differisce dalle altre in quanto, oltre a essere dotata di caratteristiche fisiche, presenta anche proprietà mentali, che consentono di sviluppare intenzionalità e porre obiettivi che motivano l'azione. L'inclusione della persona nel mondo costituisce, altresì, l'elemento generatore di ulteriori componenti motivate dalla sua attività fisica e mentale e dalle sue eventuali interazioni, che si danno solo nel mondo “multipersonale”. Una distinzione è tracciata, infatti, tra mondi monopersonali e mondi multipersonali: nel primo caso, la dimensione designata è popolata da un solo individuo e appare funzionale a metterne in risalto le attività mentali e le azioni; nel secondo, si presuppone l'esistenza di almeno due persone, condizione necessaria alla generazione di

meccanismi di interazione in grado di arricchire l'evoluzione degli eventi (Ibidem).

Anche Pinardi e De Angelis (2006) mettono in discussione la relazione tra storia e mondo narrativo nella più vasta cornice della narrazione. Dopo aver avanzato riflessioni relative ai tratti comuni propri di ogni storia, potenzialmente riconducibili a schemi ricorsivi già esistenti, gli autori ravvisano nella costruzione del mondo in cui ciascuna storia è destinata a svilupparsi un elemento di differenziazione: “[n]arrare, dunque, non significa mai raccontare solo una storia, ma attraverso una storia raccontare anche un luogo, una società o una singola persona; in altre parole, un *mondo* (fisico, sociale, economico, politico, artistico, psicologico ecc.)” (Pinardi e De Angelis 2006: 8).

Nelle definizioni proposte dagli autori, la storia e il mondo narrativo designano, rispettivamente, il complesso degli eventi determinati dalle azioni svolte e i personaggi e l'ambientazione entro cui tali eventi si sviluppano (Ivi, 19). Nello specifico, il mondo narrativo viene definito un “*ordine di esistenti* [...]”, l'insieme dei personaggi e degli ambienti (*esistenti*) di una storia presentati in modo *ordinato*” (Ivi, 24).

1.1.2. Componenti del mondo narrativo

Dopo aver tracciato una linea di demarcazione inerente alle diverse funzioni svolte dalla storia e dalla nozione di “mondo narrativo”, sembra opportuno soffermarsi sulla considerazione degli elementi mediante i quali si concretizzano i mondi strutturati a ospitare una storia. Nelle sezioni che si presentano di seguito si tratteranno brevemente i contributi apportati dalle formulazioni teoriche avanzate da Doležel (1999), Pinardi e De Angelis (2006) e Bandirali e Terrone (2009).

Doležel: i mondi possibili

Doležel delinea le caratteristiche essenziali dei mondi narrativi a partire dalla distinzione tra mondi monopersonali e multipersonali; sostenendo l'assunto secondo cui un mondo popolato da un solo individuo non crea i presupposti per l'interazione, ma presenta il vantaggio di superare la separazione tra storia e personaggio, l'autore sostiene che la generazione di una dimensione monopersonale consente di soffermarsi sullo stato mentale della persona, lasciandone emergere le azioni come risultato di specifiche intenzioni.

Si presenta di seguito una breve sinossi delle caratteristiche emergenti da tale tipo di rappresentazione:

- Azione ed evento: la centralità dell'individuo nel mondo ideato ne mette in evidenza le azioni. Esse pertengono sia al campo dei movimenti e delle azioni necessarie all'esistenza della persona, sia (e in modo più incisivo) ai

movimenti che apportano un cambiamento nel contesto, consentendo al mondo di evolvere arricchendosi di nuove componenti.

- **Intenzionalità:** si allude con tale riferimento al risultato dell'attività mentale che dota l'agire umano di un senso compiuto. L'autore sottolinea che l'elemento in questione non sia da associarsi alle azioni compiute consciamente dal personaggio, ma al complesso delle attività motivate dalla necessità di apportare un cambiamento da uno stato iniziale a un diverso stato finale.
- **Eventi non intenzionali:** la categoria include sia i processi naturali causati da forze naturali non intenzionali, sia "l'incidente", rappresentato come il risultato insperato di un'azione.
- **Motivazione:** il complesso di "fattori mentali che vanno oltre l'intenzionalità", altresì definiti "tratti abituali del carattere di una persona [che] danno luogo a regolarità nell'agire, modi di agire caratteristici degli individui e dei tipi di personalità" (Doležel 1999: 66). Essa si configura come la mistione di elementi che pertengono alla dimensione più interna dell'individuo. Tale componente si ramifica, infatti, nelle pulsioni, emozioni e attività cognitive come la presa di decisioni o lo svolgimento di attività che presuppongono certo tipo di programmazione.
- **Modalità di azione:** si intende con tale definizione le regolarità che designano diversi tipi di agire. Si delineano in questa dimensione le proprietà dell'agire razionale, impulsivo, acritico e irrazionale o folle.
- **Atti mentali e generazione spontanea:** a differenza delle attività mentali che suggeriscono all'individuo intenzioni, spingendolo a svolgere azioni, gli eventi mentali designati in questa categoria rappresentano figurazioni non intenzionali che si insediano nella mente dello stesso ma non sono dipendenti dalla sua volontà. L'autore ne individua la concretizzazione nel sogno, "la rappresentazione mentale nel sonno, su cui la persona non ha alcun controllo" (Ivi, 76).

La scelta di dar vita a un mondo multipersonale arricchisce la dimensione costruita, dotandola di elementi che consentono l'evoluzione della storia su un piano esterno. Ciò è dovuto, in prima istanza, al fatto che l'intenzione dell'individuo incontra l'intenzione dell'altro; il meccanismo generativo che ne deriva trasforma l'azione della persona in interazione tra più. Non è un caso che, nella considerazione delle proprietà attribuite al mondo multipersonale, l'elemento predominante sia costituito dall'interazione, declinata nelle sue diverse procedure e modalità:

- **Interazione:** l'incontro tra l'intenzionalità di un individuo e quella dei suoi simili comporta inevitabilmente l'innescare di un confronto, che può concretizzarsi sia a partire dalla comunicazione verbale propriamente detta,

sia attraverso il contatto o la prossimità fisica, per la cui interpretazione il non verbale non può essere sottovalutato.

- **Motivazione dell'interazione:** in questa dimensione si riprendono gli elementi che innescano l'azione dell'individuo nel mondo monopersonale, cui si affiancano due fattori: i rapporti interpersonali e le rappresentazioni sociali. Attraverso questa componente si sviluppano le principali opposizioni narrative, derivanti da meccanismi che regolano l'interazione concretizzandosi in rapporti di potere, pulsioni erotiche o emozionali, o dinamiche dettate da specifici disegni programmatici.
- **Modalità di interazione:** in corrispondenza dell'elemento menzionato, l'autore introduce una serie di possibilità inerenti alla natura dell'interazione scaturente tra più individui. Un primo elemento di differenziazione si riferisce alla rilevazione di condizioni di simmetria o asimmetria che lega i partecipanti.

Le componenti individuate nella tassonomia realizzata dall'autore lasciano emergere la centralità del personaggio nel mondo narrativo che si provvede a costruire; essa è veicolata altresì dall'assunto secondo cui l'individuo sia l'unico componente in grado di svolgere azioni che determinano conseguenze e danno vita ad artefatti.

Pinardi e De Angelis: i sette elementi generatori del mondo narrativo

L'elaborazione teorica di Pinardi e De Angelis definisce il mondo narrativo come l'associazione di caratteristiche inerenti al personaggio e all'ambiente entro cui lo stesso è chiamato ad agire. Il peculiare rapporto instaurato tra le due componenti conduce, infatti, gli autori a ritenere anche il personaggio un mondo narrativo:

Avanziamo una prima chiave di lettura. In ambito scientifico, per equiparare due effetti bisogna che essi siano riconducibili a un'unica causa. Identico procedimento potrebbe essere utilizzato anche nel nostro campo: l'ambiente e il personaggio risultano tra loro assimilabili in quanto [...] possono essere *generati* entrambi attraverso lo stesso metodo e le stesse tecniche. Sia l'uno che l'altro possono essere costruiti e strutturati mediante l'azione combinata di sette elementi generatori. Pertanto, se l'ambiente è definibile come mondo narrativo, dovrà esserlo anche il personaggio. [...] Per quanto l'ambiente e il personaggio non siano la stessa cosa, a un livello strutturale profondo essi rivelano tali affinità da poter essere raggruppati nella medesima categoria. *Il mondo interiore del personaggio riproduce in scala la stessa struttura del più vasto mondo esterno* (Pinardi e De Angelis 2006: 20-21).

La distinzione tra mondi interni e mondi esterni consente agli autori di passare in rassegna gli elementi in grado di dar vita a un mondo narrativo, identificandone

gli aspetti salienti propri sia del personaggio, sia della dimensione entro la quale lo stesso agisce.

La tassonomia degli elementi generatori del mondo narrativo proposta dagli studiosi deriva da una nuova concettualizzazione del complesso dei “valori identitari” individuati dall'antropologo Carlo Tullio Altan nella prospettiva delle componenti essenziali alla costruzione di un'identità comunitaria. L'elaborazione di una griglia, relativa ai fattori che apportano un contributo significativo alla costruzione di un mondo narrativo, deriva dalla riconsiderazione delle cinque formule identificate dall'antropologo, alle quali gli autori aggiungono due ulteriori parametri afferenti al campo della narrativa.

I sette elementi generatori del mondo narrativo sono elencati di seguito:

- **Topos:** su un piano esterno, l'elemento è assimilabile alla dimensione spaziale destinata a ospitare la storia. Lo spazio si coniuga sia in quanto habitat fisico e naturale, sia in quanto risultato di una costruzione la cui realizzazione presuppone l'intervento umano. Al livello del personaggio, il topos è identificato nella caratterizzazione fisica dello stesso, emblema della sua corporeità e del complesso di elementi che veicolano informazioni relative alla sua provenienza e ai suoi gusti (abbigliamento, ornamenti e tatuaggi).
- **Epos:** la componente rappresenta l'influenza esercitata da vicende passate nello sviluppo del presente. Su un piano ambientale, l'epos si configura come un passato comune che determina il mondo come è ora, potendo altresì ridimensionarsi nel passato storico condiviso da specifici gruppi sociali. Al livello del personaggio, invece, tale elemento acquisisce la forma delle circostanze della vita vissuta che hanno forgiato il carattere della persona, consentendo di interpretarne i comportamenti sulla base di specifici parametri di valutazione.
- **Ethos:** si intende con tale denominazione il complesso di “ideali e di credenze – spesso dai risvolti religiosi o politici – che sostanziano la vita di relazione degli uomini motivandone le azioni e i reciproci comportamenti” (Pinardi e De Angelis 2006: 65). L'elemento valoriale in esame rappresenta una parte del patrimonio condiviso da aggregazioni sociali e culturali; tuttavia, a un livello individuale, la prevalenza o il rifiuto di tale componente determinano diverse possibili concretizzazioni dell'attitudine del personaggio.
- **Telos:** il fattore in esame costituisce uno dei due elementi non contemplati nello studio di Altan. Gli autori optano per il suo inserimento nella tassonomia, dal momento che tale aspetto valoriale fa capo al complesso degli obiettivi e delle finalità che motivano le azioni. Su un piano ambientale, il telos coincide sia con gli obiettivi della collettività universale (ravvisabili, ad esempio, nella tutela della specie), sia con le finalità condivise da particolari aggregazioni sociali. Al livello del personaggio, esso prende la forma degli obiettivi consci e inconsci: i primi sono quelli a partire dai quali si innesca l'agire orientato al raggiungimento di uno specifico stato; i secondi sono rappresentati, invece,

dalla sopraggiunta consapevolezza di aver anelato a obiettivi altri da quelli consci.

- Logos: si individuano in questa sede tratti di comunanza con quanto introdotto da Doležel (1999) in relazione al concetto di interazione nel mondo multipersonale; il logos rappresenta gli elementi attraverso cui si articola l'atto comunicativo. Sul piano dell'ambiente, l'elemento è concretizzato dall'insieme di linguaggi verbali e non verbali utilizzati dalle comunità per interagire; al livello locale, esso può acquisire la forma di codici condivisi da collettivi e comunità sociali (linguaggi specialistici, elementi gergali o dialettali). Il logos del personaggio, infine, rappresenta il complesso delle proprietà che contribuiscono a identificare lo stile espressivo di un individuo, importante veicolo della sua caratterizzazione;
- Genos: in corrispondenza di tale elemento prendono forma le diverse tipologie di raggruppamenti sociali. La componente generatrice in esame si riferisce, infatti, alle condizioni che determinano l'instaurazione di relazioni tra membri di una stessa aggregazione. Gli autori considerano inappropriato tracciare le distinzioni canoniche tra il piano ambientale e il piano del personaggio, preferendo parlare di "genos collettivo" e "genos personale" (Pinardi e De Angelis 2006: 110). Nella sua concretizzazione collettiva, la componente fa capo alle motivazioni poste alla base delle principali forme di aggregazione, di cui l'elemento familiare costituisce un caso emblematico. Al livello del genos personale, invece, si pongono le diverse relazioni che un individuo riesce ad instaurare nelle circostanze vissute.
- Chronos: l'elemento temporale non è annoverato tra i fattori generatori del mondo narrativo, ma sembra preesistergli, dal momento che una storia dice inevitabilmente di un cambiamento apportato nel corso del tempo. La dimensione temporale cui si fa riferimento non è quella relativa alla storia, che può essere alterata, aderendo alle diverse modalità di tessitura di *fabula* e *intreccio*; si tratta, invece, del tempo del mondo, rappresentabile in ramificazioni che ne differenziano le concretizzazioni. Riassumendo la discussione introdotta dagli autori, il tempo può essere suddiviso in "chronos universale", ravvisabile nel tempo cronologico propriamente detto, misurabile e autonomo rispetto alla realtà rappresentata, e "chronos personale", riferentesi alla percezione del passato, del presente e del futuro esperita dal personaggio. Quest'ultimo elemento contribuisce alla sua caratterizzazione in un modo marcatamente soggettivo, anche perché esso ingloba la concezione che l'individuo ha di sé stesso rispetto al verificarsi di eventi che lo hanno condotto alla maturità, o che ne comportano un'evoluzione caratteriale.

Bandirali e Terrone: i dodici elementi del mondo narrativo

La centralità del personaggio e la sua capacità di arricchire il mondo narrativo ravvisata in Doležel lascia spazio, nella tassonomia di Pinardi e De Angelis, a una

più continuativa relazione tra l'azione del personaggio, la sua interazione con l'altro e l'ambiente sul quale la storia fa luce.

La proposta di Bandirali e Terrone (2009) persegue la ricerca degli elementi essenziali alla costruzione di un mondo narrativo, che si concretizza in una "riformulazione sistematica delle categorie di Pinardi e De Angelis, mirata a individuare quali sono gli elementi veramente essenziali per la costruzione del mondo narrativo" (Ivi, 55-56).

Nel volume incentrato sulla disamina delle componenti e delle strategie utili alla redazione di una sceneggiatura, gli autori introducono una tassonomia composta da dodici elementi deputati alla costruzione del mondo narrativo. La considerazione di ciascun fattore passa per le diverse concretizzazioni che esso assume nei tre livelli fondamentali in cui il mondo narrativo è suddiviso: l'individuo, le aggregazioni, composte da due o più individui tra i quali si instaura un legame, e l'orizzonte, identificato come il dominio superiore nel quale albergano le aggregazioni.

Le componenti narrative sono classificate in base alla loro appartenenza alla realtà materiale, realtà sociale e realtà soggettiva. Elenchiamo di seguito le definizioni e la relativa appartenenza alle classi, partendo dalla menzione degli elementi propri della realtà materiale:

- **Topos:** l'elemento in questione indaga il ruolo svolto dalla dimensione spaziale nella produzione di significato. I luoghi in cui si sviluppa la narrazione possono infatti acquisire una rilevanza particolare, anche nella prospettiva della loro interazione nell'economia dello sviluppo narrativo. Si osserva come la collocazione del personaggio in uno spazio privato possa contribuire a metterne in risalto alcune componenti caratteriali; similmente, la scelta di associare un luogo alla presenza di un'aggregazione veicola informazioni utili all'identificazione del gruppo e, a un livello superiore, l'ambientazione della narrazione in uno specifico territorio può acquisire un ruolo centrale per la sua evoluzione.
- **Chronos:** la costruzione del mondo narrativo non può prescindere dalla considerazione del fattore temporale, che acquisisce più di un significato nella tassonomia proposta. Uno dei motivi ricorrenti e comuni a specifiche forme narrative è la necessità imposta al personaggio di agire portando a compimento la sua missione entro un lasso di tempo determinato. Nei progetti narrativi, il chronos acquisisce anche la forma dell'età anagrafica dei personaggi, che ne influenza inevitabilmente la caratterizzazione; lo stesso elemento può costituire il principio alla base della formazione di aggregazioni (si pensi ai mondi narrativi i cui protagonisti sono gruppi adolescenziali o compagni di classe uniti dall'esperienza di condivisione del percorso scolastico, almeno per la durata dello stesso percorso). Il tempo può, infine, acquisire un carattere dominante nella narrazione, come accade nei casi in cui

le storie siano manifestamente orientate alla presentazione di vicende aventi luogo in epoche determinate.

- Epos: ci si riferisce in questa sede alle tracce lasciate dal passato che determinano il presente. Sebbene la narrazione filmica possa rappresentare solo una fase della vita di un personaggio, o ricorra a ellissi che consentono di viaggiare nel tempo, l'individuo di cui si narra la storia presenta sempre un passato che può non essere mostrato allo spettatore, ma che si dà per assodato. In modo analogo, la fruizione di una storia può passare anche dalla rappresentazione del passato condiviso da un gruppo o, più in generale, dalla storia universale.
- Telos: l'elemento, ultimo rappresentante del mondo reale, costituisce l'esemplificazione dell'obiettivo da cui scaturisce l'azione. Nella gran parte dei casi, i meccanismi che sottendono all'agire nella prospettiva del raggiungimento dell'obiettivo mutano il carattere del personaggio, apportando cambiamenti alla sua attitudine. La designazione del telos si ascrive sia a un piano conscio, determinato dalla prefigurazione delle finalità dell'azione, sia a un livello inconscio, del quale il personaggio non è consapevole almeno fino alle fasi conclusive della narrazione.

Realtà sociale:

- Gramma: a un livello generale, il gramma è rappresentato dai ricordi di un evento accaduto e dalle risorse documentali che ne provano lo svolgimento.
- Logos: attraverso tale componente, gli autori fanno riferimento all'elemento linguistico inteso come mistione di semantica e sintassi. La priorità è fornita alle parole pronunciate dai personaggi nel corso della rappresentazione, dal momento che le informazioni veicolate attraverso le battute di dialogo costituiscono un mezzo utile alla comprensione degli eventi che hanno luogo durante la narrazione, ma caratterizzano al contempo il profilo degli agenti che vi sono coinvolti. Lo stile locutorio di un personaggio include, infatti, non solo le sue parole, ma anche elementi relativi alla prosodia (tono, ritmo, volume) e al paraverbale (gestualità e stile attoriale) che corredano il proferimento di enunciati in grado di favorirne la caratterizzazione. Se al livello dell'individuo il logos può essere concretizzato dall'idioletto, ravvisabile in uno stile enunciativo funzionale all'identificazione del personaggio, al livello dell'aggregazione la componente è rappresentata dal socioletto o dal complesso dei linguaggi specialistici condivisi dai membri del gruppo. Oltre alla disamina delle proprietà che contraddistinguono uno stile enunciativo ai vari livelli del mondo, gli autori avanzano alcuni esempi virtuosi relativi all'onomastica, in quanto ulteriore concretizzazione del logos nei prodotti cinematografici.

- Epistème: l'elemento in questione coincide con il complesso di competenze, tecniche e saperi dei personaggi che apportano certo contributo alla narrazione.

A un livello più generale, l'epistème trova la sua massima rappresentazione nella ricerca della verità, elemento fondante dei film gialli o delle trame giudiziarie.

- Kratos: questa categoria rappresenta il potere che organizza il mondo narrativo, articolato in ruoli sociali, ma anche il campo delle risorse e delle relazioni economiche.

La strutturazione di questo elemento regola i rapporti gerarchici tra gli individui o i gruppi che popolano il mondo narrativo.

Realtà soggettiva:

- Soma: un elemento centrale nella narrazione della storia è rappresentato dal personaggio e dal suo corpo, “che anzitutto lo individualizza, e in secondo luogo lo rende abile a intraprendere azioni o passibile di subirle” (Bandirali e Terrone 2009: 88). Gli autori mostrano come talvolta la caratterizzazione fisica del personaggio possa svolgere un ruolo centrale nell'evoluzione degli eventi; è infatti molto comune che i protagonisti di alcune vicende presentino tratti fisici peculiari che possono concretizzarsi in handicap o segni particolari che rimandano a forme di significazione implicite associate al film o allo stesso carattere del personaggio.
- Psiche: se il soma consente di rilevare le caratteristiche relative alla corporeità del personaggio, la psiche ne costruisce il mondo interiore, dominato dalle attività emotive, percettive e cognitive. La centralità dell'elemento in esame è rilevabile dalla definizione proposta dagli autori, che sembrano considerare tale categoria una forza generatrice di altre componenti:

Strategicamente, dalla sfera psichica dipendono numerosi elementi del mondo narrativo. La psiche è infatti il contenitore di motivazioni che generano intenzioni e obiettivi (telos); è l'ambito in cui si creano e si consolidano valori che si concretizzano in azioni (ethos) e in cui si ricevono le sensazioni e si determinano i gusti (aísthesis); è la «tavola» su cui si scrive incessantemente (gramma) e pertanto è la sede della memoria e della sua rielaborazione (epos); vi si elaborano saperi (epistème), vi si forma il linguaggio (logos) e, secondo la celebre tesi francofortese, vi si gettano le basi del controllo sociale (kratos). Al livello dell'individuo, il dominio psichico corrisponde alla mente e al carattere. Si può dire che la condizione necessaria e sufficiente perché ci sia personaggio è la presenza di soma e psiche [...]. L'accessibilità alla dimensione interiore, diversamente da altre tipologie di mondo narrativo (per es. il romanzo) è in sceneggiatura strettamente collegata alla capacità di «tradurre» i pensieri e i sentimenti in azioni, non per forza eclatanti. In un celebre saggio sul primo piano come figura specifica del linguaggio cinematografico, Balázs (1987, p. 80) parla di «microdrammatica», ossia del «dramma interiore degli attimi più reconditi, inafferrabili, spirituali» che

trovano un'espressione nel primo piano, cioè nell'inquadratura del volto con tutta la sua capacità di micro-significazione. Insomma, al cinema il mondo interiore della psiche si attualizza, si «presenta» nel mondo esterno preferibilmente sotto forma di azioni (Bandirali e Terrone 2009: 92).

Il vincolo che la componente interna appare in grado di stabilire con il resto degli elementi pertinenti alla narrazione consente di osservare come, dal punto di vista della significazione, la psiche possa essere considerata un criterio funzionale alla valutazione dell'agire del personaggio nel corso della storia. Da essa dipendono e appaiono giustificate le azioni intraprese dai personaggi per raggiungere la condizione desiderata; l'elemento psichico può, quindi, considerarsi intersecato da più prospettive ai livelli del mondo narrativo costruito per ospitare la storia.

- **Aísthesis:** il complesso dei gusti e delle propensioni del personaggio. Afferiscono a tale categoria tutti gli aspetti che denotano l'interesse del personaggio per attività, stili o comportamenti. Gli autori considerano esempi di *aísthesis* anche, ma non solo, gli abiti indossati dai personaggi o l'arredamento degli spazi in cui vivono, in virtù del fatto che l'esibizione di tali caratteristiche possa apportare certo contributo alla significazione.
- **Ethos:** l'ultima componente narrativa si riferisce al dominio delle considerazioni morali, ravvisabili in riflessioni maturate dal personaggio rispetto alla legittimità delle azioni compiute. Tale categoria afferisce al complesso delle dinamiche che si instaurano nella condizione interna del personaggio, consentendo di delinearne la caratterizzazione fisica e mentale e di comprendere le motivazioni da cui scaturisce il suo agire.

Quanto fin qui riportato ci permette di rilevare tratti comuni alle proposte avanzate dagli autori menzionati. Su un piano generale, emerge la necessità di presupporre una dimensione temporale, senza la quale il mondo narrativo non trova aderenza né giustificazione; appare, altresì, imprescindibile la presenza di un personaggio, la cui attività mentale si configura come il motore scaturente delle azioni svolte.

Al fine di favorire una più immediata ricezione delle componenti appena menzionate, riteniamo opportuno proporre una sintetica ma efficace griglia riassuntiva delle stesse, come riportata in Bandirali e Terrone (2009: 58):

	Orizzonte	Aggregazione	Individuo
<i>Topos</i>	Città, stato	Luoghi pubblici	Spazio privato: stanza, casa, ufficio
<i>Chronos</i>	Durata	Scadenza	Età
<i>Epos</i>	Passato, storia	Fondazione, albero genealogico	Vissuto

<i>Telos</i>	Futuro	Finalità	Destino
<i>Gramma</i>	Archivi. Documenti, leggi	Elenchi, registri, statuti	Memoria, firma, carte
<i>Logos</i>	Lingua	Regole, codici, gerghi	Inflessione, idioletto, linguaggio privato
<i>Epistème</i>	Scienza, tecnica	Senso di appartenenza, professionalità	Sapere, saper fare
<i>Kratos</i>	Governo, risorse, produttività, gerarchia	Classe, corporazione	Lavoro, reddito, status
<i>Soma</i>	Natura	Etnia	Corpo
<i>Psiche</i>	Spirito dell'epoca, cultura	Mentalità	Mente
<i>Aísthesis</i>	Mode, media	Tendenze, divise	Sensibilità, gusti
<i>Ethos</i>	Ideologia	Valori condivisi	Valori, scelte, motivazioni

Tabella 1.

I dodici elementi costitutivi (da Bandirali e Terrone 2009: 58).

L'identificazione dei principali elementi che intervengono a dar vita al mondo narrativo consente di acquisire contezza della natura dei tasselli che possono variamente combinarsi; resta tuttavia da chiarire quali siano le modalità mediante cui diventa possibile mettere insieme i pezzi e dar vita a un progetto finzionale. Nella prossima sezione ci soffermeremo sui principali meccanismi teorizzati dagli autori cui si è già fatto riferimento.

1.2. *Le modalità narrative e l'interazione tra gli elementi*

Dopo aver passato in rassegna alcune delle più rilevanti definizioni di mondo narrativo e averne identificato le componenti salienti, sembra opportuno soffermarsi sui processi che ne determinano la costruzione.

Doležel ravvisa nella strutturazione di un mondo narrativo una prima selezione, mediante la quale si compiono scelte inerenti alla conformazione della stessa dimensione: in questa sede si procede, quindi, a determinare “quali categorie sostituenti saranno ammesse nel mondo in costruzione” (Doležel 1999: 119). Tale fase è seguita dal processo formativo, attraverso cui si implementano vincoli e restrizioni la cui osservanza dota la realtà narrativa delle caratteristiche che le conferiscono coerenza e capacità di attrazione.

La composizione del mondo narrativo per Pinardi e De Angelis (2006) sembra presupporre una duplice selezione: un primo processo decisionale è posto dai meccanismi di inclusione e di esclusione funzionali alla creazione di un possibile mondo narrativo, che ingloba una molteplicità di componenti. L'impossibilità di presentare il mondo così com'è elaborato conduce, tuttavia, a

un secondo momento decisionale, in cui si scelgono gli elementi da enfatizzare e quelli da escludere.

Il processo di selezione menzionato dagli autori appare guidato dai criteri di efficacia e di rappresentatività: se, infatti, da un lato è necessario articolare il mondo narrativo inserendovi elementi utili a condurre la storia fino al suo compimento, è altresì fondamentale che le componenti scelte riescano a esprimere qualcosa del mondo cui appartengono. L'adozione di una simile modalità procedurale consente di individuare le strategie utili a far evolvere la storia attraverso un'adeguata costruzione del mondo narrativo:

La presentazione di un mondo narrativo è un momento molto delicato, in cui tutti gli sforzi compiuti nel processo di costruzione vengono o meno ottimizzati. Il mondo deve essere esplorato attraverso la storia, cioè attraverso una serie di dettagli efficaci e rappresentativi presentati secondo criteri di priorità, progressione positiva e anticipazione/esito. La presentazione serve dunque a realizzare non solo una sintesi del mondo, ma anche a conferire alla storia un senso di unità. In questo modo ogni aspetto o dettaglio risulta inserito in una rete che lo riconnette a tutti gli altri, in un sistema di echi e risonanze che gratifica il senso estetico del pubblico, consegnandogli alla fine una narrazione (storia + mondo) il più possibile organica, funzionale e significativa (Pinardi e De Angelis 2009: 159).

Bandirali e Terrone (2009: 59) si soffermano sulla stretta interrelazione esistente tra le diverse componenti del mondo narrativo, rilevando la capacità di ciascuna di esse di generare conflitti che favoriscono l'evoluzione della narrazione. Secondo gli autori, i dodici elementi generatori partecipano alla costruzione del mondo narrativo; la specificità di qualunque narrazione, tuttavia, costringe a tracciare una distinzione tra i fattori che saranno dotati di finalità puramente descrittive e gli elementi imprescindibili, da cui dipenderà lo sviluppo della narrazione. L'acquisizione di competenze funzionali all'identificazione delle principali tipologie di conflitti intercategoriali e intracategoriali si configura come lo strumento utile a discernere tra la natura contestuale e conflittuale delle componenti nell'analisi di un prodotto narrativo.

1.3. Il mondo interiore del personaggio come elemento generatore

In questa sede saranno delineate le caratteristiche identificative e definitorie di una delle componenti che interagiscono nella strutturazione del mondo narrativo. Si è avuto modo di osservare come il popolamento del mondo narrativo costituisca una delle principali premesse alla costituzione dello stesso: senza l'elemento umano, infatti, appare molto difficile prevedere l'evoluzione della dimensione narrativa. Il vantaggio apportato dalla presenza dell'individuo è ravvisabile nella duplice conformazione di essere vivente dotato di una caratterizzazione esterna e di un mondo interno; adottando la terminologia di

Bandirali e Terrone (2009: 88-94), è possibile ricondurre a *soma* e *psiche* le condizioni necessarie alla designazione del profilo del personaggio.

La corporeità dell'individuo si configura chiaramente come un mezzo di identificazione, da cui è altresì possibile ricavare informazioni relative ad altri aspetti della sua caratterizzazione; essa rappresenta, inoltre, il mezzo attraverso cui il personaggio intraprende un'azione o la subisce.

La necessità di compiere azioni utili all'evoluzione della storia è generata nel mondo interno, dal dominio delle pulsioni, delle emozioni e delle attività cognitive che presiedono all'agire. Considerando la centralità di tale elemento nella prospettiva della strutturazione delle dinamiche soggiacenti all'evoluzione della narrazione, così come alla determinazione delle forme di significazione implicita ed esplicita del prodotto filmico, si è scelto di soffermarsi sulla disamina delle caratteristiche afferenti al mondo interiore del personaggio. Doležel ne traccia le caratteristiche essenziali nella definizione della motivazione soggiacente all'azione; i fattori motivazionali determinano le regolarità del carattere che contribuiscono a identificare e conoscere meglio il personaggio e a giustificare il comportamento, dal momento che "la motivazione è la chiave per comprendere la diversità dell'agire, il perché e il come delle azioni" (Doležel 1999: 66). Secondo l'autore, dunque, le pulsioni e il complesso delle percezioni emotive e cognitive sono forti fattori motivazionali che spingono il personaggio a muoversi e ad agire nel mondo narrativo.

Una posizione simile è rilevata nella definizione di psiche proposta da Bandirali e Terrone, già citata in questa sezione. Anche in questo caso, lo sviluppo del mondo interno al personaggio si configura come un potente strumento generatore di procedimenti e azioni la cui natura è strettamente legata alla esplicitazione di una determinata condizione emotiva o mentale.

La considerazione delle caratteristiche proprie del mondo interiore del personaggio appare di fondamentale importanza per diverse ragioni. In primo luogo, la disamina di tale componente rende possibile effettuare con facilità un continuo passaggio dalla dimensione interna a quella esterna al personaggio, elemento utile a valutarne i comportamenti partendo dalla constatazione della sua condizione psichica. L'espedito narrativo in questione assume rilevanza anche laddove se ne osservi l'essenzialità nel percorso inverso: il verificarsi di un evento o lo svolgimento di un'azione da parte di un individuo possono, infatti, alterare l'equilibrio del mondo interno, sortendo particolari effetti sul suo stato d'animo³⁵.

La stretta interconnessione tra temperamento, azione e reazione del personaggio posta in essere dalla strutturazione della componente psichica

³⁵ Come si vedrà nelle sezioni successive di questo capitolo, in questa direzione grande apporto all'efficacia espressiva della condizione interna del personaggio è fornito dalla commistione di più elementi; emerge, in primo luogo, la centralità dello stile attoriale del personaggio, chiamato a modulare il suo linguaggio verbale e non verbale sulla base dell'intensità rappresentativa connessa alla messa in evidenza del suo stato d'animo. La veicolazione di tale elemento è altresì vincolata alle scelte di carattere tecnico che consentono di aumentare o ridurre la distanza tra personaggio e spettatore, lasciando che quest'ultimo percepisca con maggiore o minore intensità la condizione in cui l'interprete versa.

presenta tratti di continuità con la gamma di definizioni proposte nell'ambito degli studi mirati ad approfondire la conoscenza relativa ai meccanismi che determinano l'insorgenza e la modulazione delle emozioni.

Michel Cabanac, uno dei più prolifici autori operanti nell'ambito dello studio delle emozioni, ne propone la seguente definizione: "ciascuna esperienza mentale ad alta intensità e dalla consistente essenza edonica (piacere/dispiacere)"³⁶ (Cabanac 2002: 81). L'osservazione appena riportata consente di rilevare un elemento di centrale interesse nella efficiente messa in relazione tra il dominio emotivo e la sfera mentale, mostrandone l'interdipendenza e la convergenza di entrambi verso la designazione della condizione interna dell'individuo.

Al fine di esaminare nel dettaglio i tratti caratteristici delle emozioni e i meccanismi che le generano, si ritiene opportuno procedere a ritroso, passando in rassegna la natura delle speculazioni che hanno condotto l'autore a proporre una simile definizione. La motivazione soggiacente a tale scelta è ravvisabile nella necessità di esaminare i fattori che intervengono nell'attivazione di specifiche modalità, al fine di acquisire conoscenze utili all'esplorazione della dimensione interiore del personaggio che domina un mondo narrativo. L'identificazione delle componenti che generano l'emozione e modulano il comportamento dell'individuo può, infatti, fornire strumenti utili a una più efficace analisi del lungometraggio e, di conseguenza, del testo audiovisivo (Zabalbeascoa 2008) di cui l'AD costituisce la traduzione.

Definire l'emozione

Come anticipato, in questa sezione analizzeremo in modo dettagliato la definizione proposta da Cabanac in merito all'identificazione delle emozioni, risultato di un processo deduttivo che passa per una serie di dimostrazioni logiche.

L'autore dichiara che, a seguito della consultazione di materiale bibliografico inerente all'identificazione della natura delle emozioni, diventa possibile riportare l'oggetto di ricerca a uno stato mentale la cui espressione può essere veicolata attraverso manifestazioni somatiche (Cabanac 2002: 70). Tale consapevolezza pone le basi per l'identificazione delle proprietà attribuibili a un'emozione (elemento funzionale, a sua volta, alla formulazione di una più specifica definizione).

Partendo dagli assunti secondo cui:

- a) ogni esperienza sensoriale è dotata di quattro dimensioni (durata, qualità, intensità e asse piacere/dispiacere);
- b) la percezione di una sensazione può essere considerata emblema dell'esperienza cosciente, laddove per "coscienza" si intende la "consapevolezza che il soggetto ha di sé stesso e del mondo esterno con

³⁶ La traduzione è mia. La definizione proposta in lingua originale è riportata di seguito: "emotion is any mental experience with high intensity and high hedonic content (pleasure/displeasure)".

cui è in rapporto, della propria identità e del complesso delle proprie attività interiori”³⁷, l'autore deduce che il modello a quattro dimensioni, formulato per il dominio delle sensazioni, possa essere applicato a ogni altra forma di stato o di attività mentale. La sua dissertazione appare, dunque, mirata a verificare l'applicabilità del modello allo studio dell'emozione in quanto particolare forma di sensazione in cui interagiscono le quattro dimensioni menzionate. Si elencano di seguito gli elementi salienti propri di ciascuna dimensione e la funzione svolta da ognuna di esse nel processo definitorio dell'emozione:

- **Qualità:** in questa sede si colloca la distinzione tra le diverse tipologie di emozione. Appartengono a questa categoria le sei emozioni primarie, identificate in rabbia, paura, tristezza, gioia, disgusto e sorpresa (Ekman 1992), insieme con altre componenti. Quanto accomuna ciascun tipo di emozione è l'appartenenza alla tassonomia dei modelli mentali sviluppati in risposta a uno stimolo; il fattore elicitante può derivare dall'esterno, concretizzandosi come un evento o un fenomeno di cui il soggetto ha percezione, oppure può essere generato dall'attività mentale dello stesso:

emotion is a response to a stimulus that can be sensorial i.e. originating from any afferent nervous pathway (Cabanac, 1994), or mental, resulting from the subject's imagination or memory. Thus, the qualitative X-axis variable can depict an infinite number of stimuli as potential producers of emotion. Each different stimulus will arouse a different qualitative emotion. Such a way of looking at emotion incorporates all emotions into a single category. Different emotions are simply responses to different stimuli (Cabanac 2002: 72).

L'attribuzione della dimensione qualitativa all'emozione consente di individuarne aspetti caratterizzanti funzionali al suo riconoscimento: essa è identificata come una condizione mentale scaturente dall'azione di uno stimolo, che conduce all'adozione di un comportamento. Osservando nel dettaglio ciascuna componente, quanto risulta particolarmente rilevante ai fini della presente ricerca risiede, in primo luogo, nell'individuazione della natura dello stimolo in grado di elicitare un'emozione. Una distinzione è, infatti, tracciata tra gli stimoli sensoriali trasmessi al cervello per azione di nervi afferenti, incaricati di condurre gli impulsi nervosi verso il sistema nervoso centrale e gli stimoli mentali, considerati il risultato dell'attività immaginativa o mnemonica dell'individuo.

Il secondo fattore rilevante, che emerge da tale fase del procedimento dimostrativo, è connesso alle conseguenze generate dallo stimolo; la condizione mentale scaturita dall'evento (esterno o interno) dà

³⁷ <https://www.treccani.it/enciclopedia/coscienza>.

luogo, infatti, all'adozione di un comportamento che può essere orientato verso lo stimolo o in direzione ad esso contraria.

La disamina della dimensione qualitativa consente di rintracciare elementi di aderenza tra i meccanismi che presiedono all'azione da considerare nella strutturazione del mondo narrativo e la configurazione delle componenti dell'emozione: in entrambe le circostanze, un avvenimento o stimolo può determinare l'insorgenza di una specifica condizione mentale che conduce ad adottare comportamenti traducibili in azioni volte a raggiungere un obiettivo.

- **Intensità:** il parametro fa riferimento all'intensità dell'esperienza mentale, o alla portata dello stimolo che conduce all'attività sensoriale. Cabanac rapporta l'intensità alle emozioni menzionando le conclusioni di Sonnemans e Frijda (1995), secondo cui l'interesse, la valutazione, la disposizione e le differenze individuali rappresentano le quattro variabili che incidono nell'attribuzione di certo livello di intensità all'emozione; laddove tali fattori esercitino un impatto rilevante nella soggettività dell'individuo, essi possono ingenerare una condizione emotiva specifica. Ciò conduce a ipotizzare che la percezione di uno stimolo ad alto livello di intensità può dare luogo a un'emozione; al contrario, se l'evento è valutato come non rilevante o a bassa intensità, appare poco plausibile che esso possa determinare l'alterazione della condizione mentale del soggetto.
- **Piacere/Dispiacere:** l'elemento in questione funge da parametro utile alla formulazione di priorità e alla modulazione del comportamento. La capacità di riconoscere la natura attrattiva o sgradevole dello stimolo conduce, infatti, a compiere azioni volte ad assecondare lo stimolo o ad allontanarsi da esso. Allo stesso modo, la condizione mentale generata dall'esperienza emotiva acquisisce una più intensa propensione verso la qualificazione positiva o negativa, dal cui orientamento dipende l'attitudine mostrata dal soggetto. È stato dimostrato, infatti, che in assenza di tale polarità, l'individuo presenta difficoltà in fase decisionale (Damasio 1995). Si aggiunge in questa fase un nuovo tassello alla caratterizzazione delle emozioni, dacché la facoltà di identificarne l'aderenza al polo positivo o negativo appare fortemente vincolata al comportamento adottato dal soggetto in risposta alla stessa emozione:

I accept, therefore, that all emotions possess a strong hedonic dimension, either positive (pleasure) or negative (displeasure). In all these cases an emotion may be described as a 'mental model of some stimulus or event occurring either in the subject's environment, or purely mental'. What these 'emotions' have in common is that they are all intense mental events aroused by exposure of the subject to situations more or less related to motivation, either positive or negative but all resulting in a behavior oriented to, or away from, the stimulus. Without this dimension the mental experience does not qualify as emotion. (Cabanac 2002: 76)

- Durata: la considerazione della dimensione temporale conduce l'autore a sostenere che la durata dell'emozione sia limitata all'intervallo successivo alla comparsa dello stimolo che l'ha generata.

Quanto brevemente riassunto in relazione alla definizione di emozione proposta da Cabanac, conferma la forte interdipendenza tra un evento (o stimolo) e le conseguenze che esso può apportare nella soggettività dell'individuo che ne fa esperienza. L'identificazione dell'emozione come lo stato mentale generato dal verificarsi di uno stimolo sensoriale, o mentale e risultante in una risposta fisiologica o comportamentale consente, infatti, di rilevare tratti comuni alla caratterizzazione del mondo interno o psiche, dal momento che l'elemento emotivo si configura come l'intersezione tra il dominio cognitivo e le caratteristiche attribuite all'esperienza sensoriale.

Il riconoscimento dell'emozione come attività mentale avente la funzione di mediare tra lo stimolo e la risposta emotiva si pone in linea di continuità con le teorie cognitiviste formulate nell'ambito in oggetto³⁸. La definizione di Robinson, ad esempio, pone in evidenza la natura automatica e istintiva delle reazioni somatiche generate da uno stimolo di particolare interesse per il soggetto; l'istintività della risposta viene poi modificata dall'attivazione di una componente cognitiva in grado di modificare le espressioni adottate e le azioni da intraprendere (Robinson 2010: 73).

L'elaborazione di Cabanac trova conferma anche nelle considerazioni di Hwang e Matsumoto (2015: 47) per i quali un'emozione può definirsi un complesso di "reazioni transitorie di natura bio-psico-sociale mostrate in corrispondenza di eventi che incidono sul benessere del soggetto e possono richiedere un'azione immediata"³⁹. Sulla stessa linea si pone Ekman, che propone una descrizione operativa dell'elemento emotivo, definendo la natura degli effetti da esso generati:

[e]motions produce changes in parts of our brain that mobilize us to deal with what has set off the emotion, as well as changes in our autonomic nervous system, which regulates our heart rate, breathing, sweating, and many other bodily changes, preparing us for different actions. Emotions also send out signals, changes in our expressions, face, voice, and bodily posture. We don't choose these changes; they simply happen (Ekman 2003: 37).

Le definizioni proposte sembrano convergere verso la rappresentazione dell'elemento emotivo considerato il risultato di un'attività cognitiva generata da un evento esterno, o interno e avente conseguenze di carattere fisiologico o

³⁸ Per ulteriori approfondimenti in merito, si rimanda alla consultazione di Averill 1982, Frijda 1986, Ellsworth 1991, Lazarus 1991, Oatley 1992.

³⁹ La traduzione è mia. Il testo originale riporta quanto segue: "For us, emotions are as *transient, bio-psycho-social reactions to events that have consequences for our welfare and potentially require immediate action*".

comportamentale; tali effetti possono altresì essere modulati entro un certo intervallo di tempo dal soggetto percipiente.

L'approccio analitico alla componente emozionale trova origine negli studi darwiniani, grazie ai quali si è avuto modo di osservare l'imprescindibilità e l'utilità delle emozioni. Le considerazioni avanzate in merito hanno infatti consentito di notare come l'emozione abbia svolto un ruolo fondamentale nel contesto evolutivo, fungendo da elemento utile all'individuazione della natura dello stimolo e garantendo all'essere umano di distinguere tra pericolo, piacere e dispiacere attraverso l'esperienza.

I successivi sviluppi della ricerca sulle emozioni hanno consentito di andare oltre il ruolo adattivo dell'emozione (cfr. Plutchik 1980; 1994; 2001), esplorando le proprietà attribuite a ciascuna di esse; ne è derivato un eterogeneo complesso di informazioni ed evidenze relative ai segnali indicativi dell'insorgenza di un'emozione, alle reazioni fisiologiche che essa provoca e alle principali tipologie di stimoli da cui è generata (Ekman 1992).

Le emozioni primarie e l'universalità delle espressioni

Le procedure proposte per identificare un'emozione hanno condotto alla rilevazione di un ampio ventaglio di risposte classificabili come emozioni; la valutazione delle caratteristiche attribuite a ciascuna di esse rappresenta un criterio dirimente nella distinzione tra emozioni propriamente dette, o emozioni primarie, e altri possibili stati affettivi (Ekman e Friesen 1975; Ekman 1992).

In linea generale, il parametro dominante per il riconoscimento delle emozioni primarie risiede nella capacità di queste ultime di verificarsi in modo innato; come osservato in precedenza, tali emozioni hanno svolto un ruolo fondamentale nel processo evolutivo, dal momento che la possibilità di attivare meccanismi cognitivi e conseguenti reazioni fisiologiche a partire da uno stimolo ha favorito l'adattamento del soggetto all'ambiente circostante (Lazarus 1991; Plutchick 1991). Johnson-Laird e Oatley (1989) identificano la gioia, la tristezza, la rabbia, la paura e il disgusto come le cinque emozioni primarie; a distanza di alcuni anni, Ekman amplia la tassonomia con l'introduzione della sorpresa, considerata l'emozione che richiede il minor tempo di innesco (Frijda 1986: 18; Ekman 2003: 148)⁴⁰.

La disamina delle caratteristiche intrinseche alle emozioni primarie ha consentito di identificare nove proprietà generalmente attribuite alle stesse, di conseguenza, la presenza o l'assenza di tali peculiarità determina la

⁴⁰Sebbene vi sia generale consenso relativo ai parametri da impiegare per identificare le emozioni primarie, si osserva una certa eterogeneità nella classificazione delle emozioni che rientrano in tale categoria. A solo titolo di esempio, si segnala la classificazione in sei emozioni proposta in Johnsons-Laird e Oatley (1989), cui si aggiunge la sorpresa in Ekman (2003); Zinck e Newen (2008: 11) considerano emozioni primarie la paura, la rabbia, la tristezza e la gioia. In Dursun *et al.* (2010: 208-210), la tassonomia consta di sette elementi: rabbia, tristezza, paura, gioia, sorpresa, disgusto e disprezzo. Come riportato nella sezione introduttiva, si è scelto di adottare il modello delle sei emozioni primarie proposto da Ekman (1972; 2003).

classificazione dell'attività mentale come emozione o altro tipo di propensione affettiva.

Le nove proprietà menzionate da Ekman (2003: 175-189) sono le seguenti:

- Tratti distintivi universali.
- Evidenza di tratti distintivi in altri primati.
- Presenza di elementi distintivi nelle attività del sistema nervoso autonomo associati all'espressione delle emozioni primarie.
- Universalità degli eventi deputati all'innescò dell'emozione⁴¹.
- Elementi di continuità nei sistemi di risposta.
- Tempi di innesco ridotti.
- Breve durata dell'emozione.
- Processi automatici di valutazione dello stimolo.
- Insorgenza involontaria.

L'individuazione di tali proprietà costituisce uno dei paradigmi cui si può fare riferimento per l'identificazione delle emozioni primarie; la possibilità di determinare la natura di ciascuna emozione, attraverso il riconoscimento di tratti distintivi universali si presta in modo particolare alla ricerca in AD, che trova nel dibattito relativo all'oggettività o all'interpretazione uno dei più controversi ambiti di indagine.

La breve menzione delle caratteristiche definitorie dell'emozione proposta nelle sezioni precedenti ha consentito di rilevare come la percezione dello stimolo dia luogo a un'attività mentale, che si traduce in reazioni di tipo fisiologico (Cabanac 2002: 81) ed espressivo (Ekman 1972; 2003), concretizzantesi nell'agire del soggetto.

L'acquisizione di dati relativi all'universalità delle espressioni cui si è fatto riferimento, veicolate principalmente attraverso il complesso delle alterazioni dei muscoli facciali dell'individuo, si configura come un valido strumento per il riconoscimento delle principali dinamiche emotive.

Considerando la rilevanza che simili informazioni acquisiscono alla luce della nostra indagine, si è scelto di soffermarsi sui tratti salienti del "Facial Affect Program", un fenomeno identificato da Ekman (1972; 2003) a seguito di una serie di analisi condotte per rilevare le proprietà distintive delle espressioni facciali tipiche delle sei emozioni primarie (rabbia, disgusto, paura, tristezza, gioia e sorpresa).

L'autore traccia una distinzione tra elementi culturalmente determinati e livelli universali dell'espressione, ravvisabili rispettivamente nello stimolo e

⁴¹ La dissertazione dell'autore fa riferimento alle principali circostanze identificate come potenziali elementi generatori dell'esperienza emotiva. Nel testo si menziona, ad esempio, la perdita di una persona cara come causa di tristezza in molti contesti socioculturali occidentali in cui siano state condotte ricerche in questa direzione; un altro esempio emblematico è rappresentato dalla percezione del dolore fisico o psicologico in quanto meccanismi di generazione della paura (Ekman 2003: 184).

nella reazione generata dall'emozione; se, infatti, gli eventi da cui scaturisce un'emozione possono variare a seconda del contesto socioculturale entro il quale essi sono osservati, l'emozione da essi elicitata appare universalmente riconoscibile, perché riconducibile alla trasmissione di impulsi nervosi ai muscoli facciali (Ekman 1972: 222). Ciascuna emozione configura una diversa articolazione dell'espressione:

[a]n emotion elicited by some event, the nature of that event typically varying with culture, activates the facial affect program. This program links each primary emotion to a distinctive patterned set of neural impulses to the facial muscles. When anger is elicited, one set of muscular movements will be triggered; when fear is elicited, a different set of muscle movements will be triggered, etc. It is this program which we claim is constant for all human beings. What is universal in facial expressions of emotion is the particular set of facial muscular movements triggered when a given emotion is elicited (Ivi, 216).

L'identificazione delle mutazioni al livello dell'articolazione muscolare può essere realizzata sia attraverso strumenti generalmente impiegati nell'ambito della diagnostica, sia mediante il ricorso a tecniche messe a punto per elaborare la natura del segnale emotivo. A quest'ultima categoria appartiene il sistema "Facial Action Coding System" (FACS) elaborato da Ekman e Friesen e consistente nella rappresentazione delle espressioni facciali ottenute dall'elaborazione di una grande mole di dati raccolti a livello transculturale.

Le informazioni contenute nel sistema consentono di analizzare più di 7000 concretizzazioni delle espressioni facciali attraverso le quali è possibile identificare il tipo di emozione veicolata dalla mimica del volto di un soggetto (Ekman e Friesen 1976; 1978).

L'universalità dell'espressione delle emozioni sembra essere confermata da nuove ricerche condotte nell'ambito e mirate a mostrare come, sebbene in un secondo momento il filtro culturale possa subentrare modulando la natura dell'espressione facciale del soggetto, la prima manifestazione dell'emozione generata dallo stimolo prescinde gli schemi soggettivi che regolano l'adeguatezza della reazione rispetto alla circostanza⁴² (Ekman 1989; 2003; Hwang e Matsumoto 2015).

Al fine di disporre di una tassonomia delle espressioni facciali conferite dalla veicolazione di impulsi nervosi, si è scelto di rifarsi alla formulazione proposta in Ekman (1972). La griglia, di cui presentiamo una versione tradotta,

⁴² Si parla in proposito di *display rules*; alterazioni nella modulazione dell'espressione facciale realizzabili attraverso molteplici strategie. La definizione proposta da Ekman (2003: 21) è la seguente: "socially learned, often culturally different, rules about the management of expression, about who can show which emotion to whom and when they can do so". Ekman e Friesen (1969) identificano quattro possibili configurazioni: a) accentuare l'intensità espressiva dell'emozione, b) ridurre l'intensità espressiva dell'emozione, c) neutralizzare l'intensità espressiva dell'emozione, d) mascherare l'espressione relativa all'emozione con una nuova configurazione associata all'espressione di un'altra emozione.

associa a ciascuna delle sei emozioni primarie un complesso di modulazioni facciali:

	<i>Arcate sopraccigliare-Fronte</i>	<i>Occhi-palpebre</i>	<i>Parte inferiore del volto</i>
Sorpresa	Sopracciglia sollevate e ricurve; presenza di rughe orizzontali sulla fronte	Occhi sgranati/spalancati; sclera visibile al di sopra e talvolta al di sotto dell'iride. Pelle distesa all'altezza della palpebra superiore, meno distesa quella inferiore.	Bocca aperta (l'ampiezza dell'apertura può variare); labbra socchiuse.
Paura	Sopracciglia sollevate e aggrottate o sollevate e appiattite; presenza di piccole rughe verticali sulla fronte	Occhi aperti; tensione visibile al livello delle palpebre inferiori, più alte di quanto si osserva nell'espressione della sorpresa. Sclera potenzialmente visibile al di sopra, ma non al di sotto dell'iride. Sguardo severo	Commessure labiali ritratte, ma non dirette verso l'alto o verso il basso; labbra distese; bocca aperta o chiusa
Rabbia	Sopracciglia abbassate e rivolte verso l'interno, apparentemente protese in avanti; possibile comparsa di rughe verticali marcate e ricurve al centro della fronte	Sclera non visibile; palpebre superiori contratte e abbassate; palpebre inferiori contratte e sollevate che generano un inarcamento. Palpebre rigide e serrate	Labbra serrate o bocca aperta con le labbra sollevate e protese in avanti; possibile visibilità delle arcate dentali
Disgusto	Arco sopraccigliare rivolto verso il basso; possibile comparsa di piccole rughe verticali al livello della fronte e del naso; comparsa di rughe verticali od orizzontali all'altezza del ponte nasale e ai lati della radice nasale	Palpebre inferiori sollevate ma non irrigidite	Piega nasolabiale profonda e guance sollevate; bocca aperta con labbro superiore sollevato e labbro inferiore proteso in avanti o verso l'esterno, o bocca chiusa con labbro superiore spinto verso l'alto dall'azione del labbro inferiore. Possibile visibilità della lingua vicino alle labbra, o bocca chiusa con commessure labiali leggermente rivolte verso il basso
Tristezza	Sopracciglia aggrottate con angoli interni	Sguardo vitreo, con palpebre superiori e	Bocca aperta con labbra parzialmente distese e

	sollevati e angoli esterni abbassati o distesi, oppure sopracciglia abbassate al centro e lievemente sollevate all'altezza degli angoli interni. Comparsa di piccole rughe orizzontali o piccole rughe verticali poste al centro della fronte, o presenza di una protuberanza muscolare al centro della fronte	inferiori cadenti, o palpebre superiori tese e sollevate agli angoli interni, abbassate agli angoli esterni con o senza tensione all'altezza delle palpebre inferiori. Lo sguardo può essere rivolto verso il basso; possibile comparsa di lacrime	tremanti, o bocca chiusa con commessure labiali leggermente rivolte verso il basso
<i>Gioia</i>	Nessun elemento caratteristico al livello della fronte e dell'arcata sopraccigliare	Occhi distesi e dall'aspetto neutrale, oppure palpebre inferiori sollevate dall'attività muscolare della parte bassa del volto, che causa un restringimento degli occhi con rughe nella zona periculare visibili tra l'angolo esterno degli occhi fino all'attaccatura dei capelli	Commessure labiali sollevate e ritratte; possibile presenza di piega nasolabiale profonda; possibile parziale apertura delle labbra, con potenziale visibilità delle arcate dentali

Tabella 2.

Tratti distintivi dell'espressione facciale nelle sei emozioni primarie (adattato da Ekman 1972: 251-252)

L'autore precisa che quanto rappresentato costituisca una estrema semplificazione dei tratti distintivi identificati nell'espressione delle sei emozioni primarie; dalla dissertazione emerge, altresì, che l'individuazione delle caratteristiche del linguaggio non verbale del soggetto possa derivare dalla combinazione di elementi pertinenti alla manifestazione di emozioni diverse, dato che conduce a ipotizzare la combinazione di stati emotivi diversi esperiti dall'individuo.

La modulazione assunta dal volto del soggetto non costituisce, tuttavia, l'unica risorsa funzionale all'identificazione dell'emozione; come affermato dallo stesso Ekman (1992: 192), informazioni rilevanti possono essere ricavate anche dai tratti prosodici veicolati dal tono di voce dell'individuo, così come dal complesso dei suoi gesti e del suo linguaggio del corpo.

La disponibilità di indicazioni relative all'espressione delle emozioni attraverso il volto del soggetto, unitamente all'universalità delle stesse, costituisce un elemento potenzialmente chiave di cui avvalersi nella conduzione di analisi filmiche utili alla redazione di testi AD. Disporre di tali strumenti, infatti, equivale a poter fare affidamento su uno strumento analitico utile

all'identificazione della condizione emotiva del personaggio nel prodotto filmico, laddove le inquadrature ne consentano la rilevazione di tratti specifici. Sebbene sia inevitabile presupporre una differenza tra un comune contesto situazionale in cui uno stimolo elicitava una specifica emozione nel soggetto e un caso di rappresentazione finzionale tipico della produzione cinematografica - in corrispondenza della quale l'interprete simula una specifica reazione - è possibile individuare alcuni elementi di continuità tra il comportamento stimolato da un evento e l'agire simulato attraverso l'adozione di un determinato stile attoriale. Il prossimo paragrafo mira a chiarire tale concetto.

I trigger emotivi

La definizione di Cabanac, dalla quale si è partiti per descrivere l'essenza dell'emozione, configura quest'ultima come un'attività mentale ad alta intensità e ad alto contenuto edonico (piacevole/molesto). Le dimostrazioni realizzate al fine di giungere a tale formulazione consentono di rilevare come l'innescamento di un'emozione rappresenti un processo multifattoriale dalla breve durata, in corrispondenza del quale si attivano molteplici meccanismi.

Lo studio delle componenti generative di un'emozione trova nelle "teorie dell'appraisal" una potenziale spiegazione degli elementi che operano in modo automatico o episodico nel processo di innescamento delle emozioni. Stando a tali teorie, un evento costituisce uno stimolo in grado di elicitare un'emozione solo laddove questo sia di qualche interesse per il soggetto che lo percepisce (Frijda 1986). L'attività cosciente che ne deriva consente, quindi, di effettuare una rapida valutazione delle circostanze ("appraisal"); l'intervento mediatore così innescato valuta la natura dell'evento attraverso filtri interpretativi propri dell'individuo, utili a riconoscere il carattere favorevole o avverso dell'esperienza.

La valutazione dello stimolo può a sua volta derivare da diverse procedure generative. La principale distinzione interessa gli stimoli osservabili dalla prospettiva "evoluzionistico-funzionalistica" e dalla prospettiva "cognitivistica" (Galati 2002); la prima categoria connette l'emozione al processo evolutivo, che trova la sua funzione principale nella missione adattiva dell'individuo all'ambiente in cui vive. In questi casi, la percezione dello stimolo non passa per la valutazione cognitiva, dacché la stessa esperienza appare fondata biologicamente e determina automatismi espressivi e comportamentali. Ekman (2003: 38) definisce tale forma di valutazione dello stimolo "*automatic appraising mechanisms*", un processo di valutazione di natura automatica che consente all'individuo di monitorare continuamente l'ambiente circostante, sviluppando la capacità di *percepire* il verificarsi di eventi potenzialmente rilevanti per la sua sopravvivenza o per il suo benessere.

La classificazione degli stimoli generati da una prospettiva "cognitivistica" presuppone, invece, che la considerazione degli eventi passi per il processamento mentale dell'informazione veicolata dagli stessi ai fini della generazione

dell'emozione. Attraverso la valutazione dello stimolo, il soggetto vi attribuisce proprietà che possono condurre a rendere l'emozione "un'attività mentale ad alta intensità e dalla consistente essenza edonica" (Cabanac 2002: 81, la traduzione è mia).

Sono molteplici le tipologie di valutazione dello stimolo menzionate nella tassonomia di Ekman (2003) che pertengono alla categoria cognitivista. La prima corrisponde alla classificazione cognitiva di cui il soggetto ha contezza: nel momento in cui si rileva uno stimolo, si innescano meccanismi riflessivi e valutativi mediante i quali si attribuiscono specifiche caratteristiche all'evento.

Un'altra modalità di innesco dell'emozione è rappresentata dall'evocazione di un evento passato, che apporta alta carica emotiva alla mente dell'individuo che la esperisce; in questi casi, il ricordo dello stimolo può essere realizzato in modo volontario dal soggetto, oppure tornare alla mente senza una particolare premeditazione. Indipendentemente dalle condizioni in cui lo stimolo è generato, esso può condurre a una nuova reazione di natura emotiva in grado di replicare la stessa emozione provocata dall'evento in passato, oppure di differenziarsene, assumendo le forme di un altro tipo di emozione.

Parallelamente al ricordo, anche l'immaginazione e la narrazione di eventi passati possono costituire "trigger" emotivi, gettando le basi per la valutazione di uno stimolo: attraverso l'immaginazione è possibile figurare scene o rappresentazioni che comportano certo impatto emotivo nel soggetto. La descrizione di momenti passati, strumento di cui ci si serve spesso anche in ambito analitico, è nota per la capacità di generare le stesse emozioni avvertite nel momento cui si fa riferimento.

L'empatia, intesa come la capacità di immedesimarsi nella condizione in cui versano altri soggetti, viene considerata da Ekman un ulteriore elemento da aggiungere alla lista dei fattori che contribuiscono a ingenerare un'emozione; la percezione di ciò che l'interlocutore sente, infatti, dà vita a una reazione emotiva. Il potenziale del fattore empatico risiede altresì nel fatto che esso non presuppone necessariamente che gli individui coinvolti siano legati da un vincolo interpersonale; è, infatti, possibile esperire una reazione empatica anche attraverso la visione o la lettura di descrizioni relative alla condizione emotiva in cui versa un altro soggetto, sia esso un personaggio reale o immaginario. Tale trigger giustifica l'insorgenza di reazioni emotive a seguito della visione di un film o della lettura di un libro.

Un altro elemento in grado di generare un'emozione appare più profondamente relazionato al complesso di norme e di schemi interpretativi acquisiti dal soggetto calato in una dimensione socioculturale specifica. Si tratta, in particolare, dei meccanismi di reazione che si attivano davanti all'inosservanza delle norme sociali. Il tipo di emozione suscitata può variare a seconda che la persona che viola tali norme sia lo stesso soggetto oppure un altro da sé, così come a seconda della regola o della convenzione che si infrange.

L'autore ravvisa un altro trigger emotivo nelle indicazioni che gli individui ricevono da altri interlocutori, in particolare persone che rivestono un ruolo importante nella loro vita, in riferimento alle circostanze cui reagire emotivamente. Un caso emblematico è rappresentato dall'educazione genitoriale, o dall'involontaria trasmissione delle paure proprie degli adulti ai più piccoli.

L'ultimo fenomeno considerato nella dissertazione è stato rilevato mediante la diretta esperienza dell'autore, in occasione di studi volti ad analizzare la composizione delle emozioni. Ekman identifica un elemento elicitante nella modulazione intenzionale della muscolatura facciale tipicamente associata all'espressione di alcune emozioni; la spiegazione del meccanismo è connessa alla narrazione degli eventi che hanno condotto Ekman e il collega Friesen a rilevare quanto inizialmente ipotizzato e successivamente confermato da evidenze scientifiche. L'autore dichiara, infatti, che durante lo svolgimento di attività mirate all'implementazione di un sistema per la misurazione dei movimenti facciali (concretizzatosi poi nel sistema *FACS*) eseguite insieme con il collega Wally Friesen, si sia provveduto a registrare i diversi tentativi di articolazione delle combinazioni espressive dei loro volti. La conduzione dello studio ha consentito agli studiosi di disporre di più di 10 000 diverse espressioni facciali e loro combinazioni, utili a identificare i muscoli prevalentemente coinvolti nell'espressione di ciascuna emozione. Si giunge alla conclusione che la riproduzione di specifiche espressioni conduca a esperire forti sensazioni emotive; tra esse, solo alcune possono essere inserite nel novero delle espressioni universali individuate transculturalmente.

Gli studi condotti da Ekman e altri collaboratori (1983; 1990; 1992) hanno poi consentito di verificare come l'intenzionale acquisizione delle espressioni facciali tipicamente associate a un'emozione alteri la fisiologia del soggetto agente, apportando cambiamenti nel suo sistema nervoso autonomo. La consultazione dei partecipanti che hanno preso parte alle procedure sperimentali ha, infatti, confermato che la modulazione delle espressioni tipiche delle emozioni universali è connessa ad alti livelli di empatia e di coinvolgimento (Ekman 2003: 53).

Si è scelto di avviarsi verso la conclusione della presente sezione soffermandosi brevemente sulla trattazione di alcune caratteristiche peculiari riscontrate nella consultazione dei dati relativi a uno degli studi menzionati in precedenza. L'analisi condotta nel 1990 da Levenson, Ekman e Friesen presenta, infatti, alcune peculiarità che sembra opportuno evidenziare in questa sede; lo studio è volto a verificare che la modulazione intenzionale delle espressioni facciali associate alle sei emozioni primarie solleciti l'attività del sistema nervoso autonomo dei soggetti. I risultati riportati sono ricavati dalla conduzione di quattro studi empirici, uno dei quali ha coinvolto anche un gruppo di attori. La motivazione connessa alla selezione degli interpreti in quanto partecipanti allo studio è riportata dagli stessi autori:

sixteen subjects were recruited from the San Francisco area. Twelve (6 males, 6 females) were actors recruited from the American Conservatory Theater; the remaining 4 (3 males, 1 female) were researchers who study emotional facial expressions. These specialized subject samples were used: (a) to minimize the likelihood that embarrassment would contaminate the target emotions, (b) to maximize the likelihood that subjects would be successful in following the instructions to contract certain facial muscles in the directed facial action task, and (c) to maximize the likelihood that subjects would be able to relive past experiences in which only a single target emotion was felt in the relived emotions task (Levenson *et al.* 1990: 365).

L'esplicitazione delle ragioni soggiacenti alla selezione dei partecipanti allo studio mette in evidenza come le competenze acquisite dagli attori, chiamati a fornire una rappresentazione verosimile di comportamenti e di circostanze, siano in grado di potenziare l'adozione delle espressioni facciali riconosciute come evidenza di reazioni emotive.

Sebbene apparentemente marginale, tale dato può costituire una valida considerazione ai fini dell'analisi del testo filmico, che affida all'espressività dei personaggi coinvolti la trasmissione di significati e di emozioni; la capacità di immedesimazione tradizionalmente riconosciuta agli attori si configura, quindi, come il risultato di un esercizio costante che dota gli interpreti della potenziata abilità di provare e generare empatia attraverso l'articolazione espressiva portata in scena.

La capacità di indurre reazioni emotive attraverso l'adozione dei movimenti facciali connessi alle sei emozioni primarie non costituisce l'unico punto di contatto tra l'espressione delle emozioni e la performance attoriale; un contributo relativo ai più efficaci metodi di induzione di stati emotivi in ambito sperimentale mostra come la riproduzione di dinamiche situazionali specifiche possa costituire un espediente utile a elicitarne rabbia, sorpresa, paura e gioia (Siedlecka e Denson 2019).

I dati riportati in questa sede consentono di avanzare alcune riflessioni in merito alla relazione tra lo stile attoriale adottato dall'interprete (di cui si dirà più avanti) e l'espressione delle emozioni primarie; la simulazione della mimica facciale, unitamente alla componente vocale e alla gestualità dell'individuo si configurano come strumenti utili non solo a elicitarne le emozioni primarie, ma anche a fornirne una rappresentazione riconoscibile allo spettatore. Allo stesso modo, come si è visto, l'empatia generata dai meccanismi narrativi tipici del film può stimolare l'insorgenza di emozioni anche nello spettatore che ne fruisce.

Tenendo in considerazione le principali tipologie di trigger di cui si è detto in questa sezione, sembra possibile ritenere che l'adozione di uno specifico stile attoriale, elemento fortemente votato all'esplicitazione di stati emotivi attraverso la consapevole mistione di linguaggio verbale e non verbale, attinga inevitabilmente al repertorio di informazioni reso disponibile dagli studi condotti nell'ambito delle emozioni. L'ambizione cui tende il mondo filmico è infatti,

nella gran parte dei casi, volta a riprodurre dinamiche ed effetti in cui lo spettatore possa immedesimarsi, per via dell'alto livello di verosimiglianza esistente tra quanto si osserva sullo schermo e quanto si vive nella quotidianità. La possibilità di ascrivere i movimenti facciali volontariamente acquisiti dai personaggi in specifici contesti situazionali all'esternazione di uno stato emotivo si ritiene, dunque, uno strumento utile ad approcciare l'opera filmica su base scientifica, esaminandone le proprietà in modo intersoggettivo⁴³.

Riassumendo brevemente quanto osservato nell'ambito dell'indagine sui meccanismi narrativi soggiacenti alla produzione filmica, si riportano di seguito le considerazioni salienti cui si farà riferimento anche nelle sezioni successive del presente lavoro:

- Nella gran parte dei casi, la produzione di un film presuppone l'esistenza di un progetto narrativo in grado di riprodurre un mondo entro il quale può evolvere una storia.
- La costruzione del mondo narrativo richiede di designare i meccanismi di interrelazione tra le diverse componenti chiamate a farne parte, nell'osservanza dei principi di efficacia e rappresentatività.

⁴³ L'approdo dei risultati prodotti dalla ricerca in campo psicologico e psicofisiologico alla produzione filmica e seriale trova una iconica rappresentazione nella serie statunitense "Lie to me" (Baum 2009-2011). Il protagonista della serie è Cal Lightman (Tim Roth), uno psicologo esperto in comunicazione non verbale, che mette le sue competenze a disposizione della giustizia. Le abilità del professionista gli consentono, infatti, di osservare le espressioni facciali e la gestualità di individui sospettati di aver commesso un crimine e di provarne l'innocenza o la colpevolezza. Lightman è in grado di identificare la natura involontaria dell'espressione dei suoi interlocutori attraverso l'analisi delle espressioni corporee, dei gesti e delle microespressioni assunte anche attraverso la conformazione automatica e temporanea dei muscoli del volto. Lo psicologo Paul Ekman, la cui produzione è stata spesso menzionata in questo lavoro di tesi, ha collaborato con l'equipe di produzione della serie in oggetto, offrendo altresì la sua consulenza in sede di stesura della sceneggiatura.

Il contributo apportato dalle rilevazioni di Ekman alla produzione della serie è oggetto di analisi di un volume speciale della rivista "Illuminazioni". Il numero tematico riporta interessanti analisi condotte in merito all'incidenza degli studi di Ekman sull'identificazione delle emozioni attraverso il linguaggio non verbale e la strutturazione delle specificità presentate nella serie e veicolate attraverso la competenza di Cal Lightman. I contributi riportati partono dalla considerazione delle rilevazioni scientifiche e la loro influenza nella costruzione della trama, per poi condurre la dissertazione relativa ai concetti di verità e menzogna su un piano filosofico e speculativo. Tale caratteristica rende le pubblicazioni riportate nel volume particolarmente interessanti; in questa sede ci limiteremo a citarne due, data l'aderenza tra la tematica presentata e i nostri obiettivi di ricerca.

Nell'articolo di Mazzeo (2011: 16-32), si mette in relazione l'influenza delle rilevazioni di Ekman in riferimento all'atto involontario (e quindi difficilmente controllabile) delle microespressioni facciali, e l'utilità di queste ai fini del riconoscimento dell'espressione della menzogna in "Lie to me". La dissertazione conferma, inoltre, la capacità degli attori di ricorrere all'articolazione delle espressioni facciali associate alle emozioni primarie, ai fini della riproduzione di certa verosimiglianza nella rappresentazione filmica. Gagliano (2011: 68-80) parte dall'elemento tematico della serie per tracciare una differenza semiotica e filosofica tra verità e menzogna, evidenziando come solo il ricorso a un sistema complesso e strutturabile come il linguaggio consenta all'individuo di mentire, mentre lo stesso è tradito dall'impossibilità di controllare le espressioni corporee e gestuali, potente veicolo delle emozioni cui Cal Lightman è abilissimo ad accedere e a comprendere. Dopo aver ribadito la contrapposizione tra il linguaggio verbale e il non verbale, l'autore riporta il focus sulla trattazione seriale: "l'abilità di Cal Lightman nel cogliere i segnali della menzogna, o della collera malcelata, oppure ancora dell'insicurezza del soggetto nel sostenere una determinata posizione, si rivela così arma preziosa nel risolvere tutti quei casi in cui le indagini tradizionali si ritroverebbero in un vicolo cieco ovvero, per converso, si concludono con l'incriminazione di qualcuno che, a un'ispezione più accurata, si rivelerà essere innocente" (2011: 69).

- Tra gli elementi generatori del mondo narrativo e dei conflitti che garantiscono l'esistenza di una storia, la motivazione del personaggio (o *psiche*) svolge un ruolo fondamentale, anche in termini di quantità di relazioni che essa stabilisce con il resto delle componenti.
- Il complesso concatenamento delle motivazioni che presiedono all'agire, degli eventi, della condizione emotiva e delle reazioni mostrate dal personaggio trovano una adeguata collocazione nelle definizioni scientifiche fornite nell'ambito dello studio delle emozioni.
- L'identificazione di mezzi espressivi universali connessi a un numero circoscritto di emozioni, unitamente alla individuazione di tratti comuni tra i principali meccanismi di induzione di stati emotivi e l'esercizio attoriale, conducono ad applicare le rilevazioni rese note nell'ambito della ricerca scientifica sulle emozioni all'analisi della loro espressione in ambito filmico, ai fini della valutazione della resa intersemiotica in audiodescrizione.

Come evidenziato in apertura, l'esistenza di un progetto narrativo rappresenta il primo passo nella strutturazione di un film; la fase di ideazione necessita, infatti, di essere tradotta in termini audiovisivi perché il prodotto possa dotarsi delle finalità espressive per cui è stato pensato. Nelle sezioni che seguono si passeranno in rassegna i principali strumenti messi a disposizione dal campo visivo e dal campo sonoro, in quanto canali necessari per la realizzazione di un lungometraggio.

2. Il campo visivo

La costruzione di un lungometraggio richiede l'intersezione di sistemi semiotici e di tecniche che interagiscono simultaneamente; l'intenzionalità narrativa soggiacente alla strutturazione di ciascuna scena consente di ricorrere a tali risorse, impiegandole in modo diverso a seconda della centralità che si voglia conferire a specifici aspetti della rappresentazione filmica.

L'organizzazione del campo visivo costituisce un elemento centrale nell'economia di un lungometraggio, dal momento che consente di adattare la rappresentazione multimodale alle diverse necessità narrative cui si vuole conferire priorità. In ambito filmico, l'approccio analitico richiede dunque che si consideri la complessità dell'organizzazione del sistema visivo, il cui risultato può dirsi derivante dalla commistione di almeno tre tecniche compositive, ravvisabili in operazioni di messa in scena, messa in quadro e messa in serie.

La prima tipologia fa riferimento agli elementi che caratterizzano il profilmico, da intendersi come "tutto quello che sta davanti alla cinepresa pronto per essere filmato: oggetti, volti, corpi, spazi interni ed esterni, prima della loro

elaborazione cinematografica”⁴⁴. Le operazioni di messa in scena coinvolgono la valutazione e la scelta delle proprietà di cui dotare l'inquadratura, ovvero l'unità minima a partire dalla quale si articola il lungometraggio. La messa in serie si riferisce, invece, alle modalità di combinazione delle diverse inquadrature e, a un livello globale, alle strategie di costruzione del tessuto filmico multimodale.

Le sezioni che seguono si soffermeranno sulla considerazione di ciascuna delle tecniche introdotte, introducendone gli elementi compositivi essenziali.

2.1. Messa in scena

Come si è avuto modo di osservare, tale componente del campo visivo concerne le proprietà attribuite agli elementi scelti per essere mostrati nel lungometraggio. Analogamente a quanto accade nelle altre tipologie narrative, la strutturazione di un'unità iconica nel film presuppone un lavoro di selezione degli elementi cui conferire priorità. È infatti a partire da tali fattori che si procede nella designazione delle caratteristiche di cui dotare le seguenti componenti: contesto spaziale o ambiente, luce e colore, costumi, make-up e performance attoriale (Bordwell *et al.* 2017; Rondolino e Tomasi 2018).

L'ambiente

La scelta dell'ambientazione spaziale non è mai casuale, poiché l'elemento contestuale può incidere nel conferimento di certo tipo di significazione. Indicativa è, in tal senso, la tripartizione proposta da Martin (1985) in merito alle diverse tipologie di simbolismo attribuite alla narrazione dello spazio, ravvisabili in: realista, impressionista o espressionista.

La caratterizzazione realista dello spazio rende l'ambientazione un elemento fine a sé stesso, poiché riproduce una realtà situazionale, sociale o storica definita.

La composizione impressionista attribuisce alla dimensione spaziale un valore psicologico o metaforico in grado di esternalizzare la condizione interna o lo stato d'animo dell'interprete. È il caso, ad esempio, della scelta di ricostruire spazi angusti e oppressivi per simboleggiare la pressione avvertita dai personaggi nella narrazione.

L'uso espressionista dello spazio differisce dalla rappresentazione impressionista per via della sua artificialità: se nella seconda il contesto spaziale si rende implicita metafora di uno specifico sentire, nel caso espressionista essa assume manifestamente le forme dell'artificio, poiché la sua ricostruzione deriva da necessità narrative fantascientifiche o non verosimili.

⁴⁴ https://www.treccani.it/enciclopedia/profilmico_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

La luce e il colore

Anche l'uso della luce nella strutturazione delle inquadrature può acquisire un valore simbolico, selettivo o evocativo di specifiche connotazioni.

Prima di approfondire le principali strategie di utilizzo di questo potente strumento di significazione, sembra opportuno fare riferimento alla distinzione tra luce intradiegetica e luce extradiegetica (Rondolino e Tomasi 2018: 82-83). La prima si riferisce al complesso di fonti di luce che fanno parte dell'ambientazione (si pensi, ad esempio, alla presenza di candele o lampade utilizzate come oggetti di scena); le luci extradiegetiche, invece, sono generate dall'applicazione di tecniche e strumenti funzionali a dotare l'immagine di caratteristiche specifiche.

La considerazione della luce in ambito filmico richiede che si contemplino i seguenti parametri: qualità, direzione, sorgente e colore.

Per quanto concerne la qualità della luce, tale specifica consente di scegliere tra illuminazione contrastata e illuminazione diffusa per regolare il gioco di luci e ombre mediante cui si rappresenta un oggetto o un soggetto. Mentre la prima tende ad accentuare le zone di luce e ombra, rafforzando il contrasto esistente tra di esse nella messa a fuoco del soggetto, l'illuminazione diffusa dota l'immagine di aspetti più omogenei e meno marcati. Nella produzione filmica si tende a ricorrere a tecniche di illuminazione contrastata per enfatizzare alcune componenti dell'immagine, o per conferire allo spazio o alla circostanza situazionale particolare intensità drammatica (Rondolino e Tomasi 2018: 83).

A seconda dell'intenzione narrativa soggiacente alla rappresentazione, la direzione della luce può essere orientata su più fronti: la luce frontale tende a eliminare le ombre, la luce laterale delinea i tratti del viso del soggetto e il controllo ne esalta i contorni della figura, creando un contrasto marcato con lo sfondo entro cui è rappresentata.

È altresì possibile menzionare la luce dal basso, utilizzata per conferire all'immagine specifici effetti drammatici, e la luce dall'alto, usata sia per fini estetici, sia per ragioni di espressione narrativa.

Oltre alla direzione e alla qualità della luce, un aspetto rilevante è rappresentato dalla sorgente della stessa; il sistema di organizzazione della luce è generalmente imperniato attorno a tre elementi, da combinare nella strutturazione di ogni inquadratura: *key light*, *fill light* e *back light*.

La *key light* è generalmente collocata di fronte al soggetto, ed è utilizzata per orientare il focus sullo stesso. La *fill light*, posta lateralmente, ne scolpisce i lineamenti; la *back light*, infine, viene posizionata alle spalle del soggetto per conferirgli rilievo.

Strettamente connessa all'utilizzo della luce è la scelta del colore di cui dotare le inquadrature, elemento essenziale nel conferimento di intensità espressiva e di significazione nel campo visivo.

A un livello generale, è possibile individuare una tassonomia delle funzioni relative all'uso del colore nell'inquadratura. Rondolino e Tomasi (2018: 86) dichiarano quanto segue:

Si possono così distinguere diverse tendenze nell'uso del colore: quella realistica contrapposta a quella immaginaria, quella decorativa-estetizzante in contrasto con quella espressivo-psicologica – anche se come sempre i confini fra l'una o l'altra delle possibilità qui disegnate sono molto più labili nella realtà di quanto non lo siano nella teoria.

Sebbene le motivazioni soggiacenti alla scelta delle proprietà di cui dotare l'illuminazione nel prodotto filmico possano essere ricondotte a specifiche esigenze narrative, appare necessario ribadire che, in alcuni casi, le risorse impiegate sono il risultato di preferenze arbitrarie, talvolta valevoli solo per il lungometraggio a cui sono applicate (Ivi, 87-88).

Lo stile attoriale, i costumi e il make-up

Fatta eccezione per specifici generi e particolari necessità narrative, la figura umana costituisce uno degli elementi centrali nella rappresentazione filmica. La presenza di interpreti che popolano il mondo narrativo garantendo lo sviluppo della trama e il conferimento di certo significato all'opera è, infatti, modulata dall'intervento di diverse componenti tecniche e narrative.

Lo stile attoriale di un interprete deriva da una mistione di peculiarità legate alla sua fisicità, alla gestualità e all'espressività del suo volto; a tali elementi si aggiungono specificità prosodiche, rappresentate anche dalle proprietà e dalla modulazione della sua voce.

Le molteplici forme che lo stile di un interprete può acquisire dipendono, in prima istanza, dalla funzione rappresentativa affidata al ruolo impersonato; si distingue, in tal senso, tra ruoli realistici o simbolici. Un ruolo realistico richiede che si riproducano le caratteristiche proprie di un individuo realmente esistito, di cui si vogliono narrare le gesta o la vita. Nel caso in cui si tratti di un'interpretazione simbolica, attraverso l'attore si rappresentano proprietà utili all'identificazione di un personaggio che mostra certa appartenenza storica o sociale, la cui presenza favorisce una categorizzazione stereotipica.

I diversi tipi di inquadrature cui è possibile ricorrere per stabilire un rapporto di maggiore o minore prossimità tra personaggio e spettatori richiedono, inoltre, che l'espressività dell'interprete si moduli all'espedito tecnico: nel caso in cui si ricorra a inquadrature che pongono distanze considerevoli tra spettatore e attore, quest'ultimo dovrà recitare conferendo priorità alla sua gestualità o ai suoi movimenti; laddove si opti per inquadrature in primo piano, il focus dovrà essere orientato verso la modulazione delle espressioni del volto in quanto principale veicolo di significazione espressiva (Bordwell *et al.* 2017: 131-140).

L'attitudine mostrata dal personaggio nel corso della narrazione costituisce parte della sua caratterizzazione; un ruolo centrale è svolto, altresì, dalla sua designazione fisica, di cui costumi e make-up rappresentano componenti imprescindibili.

La scelta dell'abbigliamento nelle diverse fasi della narrazione può rispondere a più necessità narrative; il costume dell'attore può, infatti, essere casuale oppure può fungere da utile indizio per segnalarne la provenienza sociale e le inclinazioni morali, incrementando gli elementi di contrasto nei casi in cui la narrazione miri a presentare personalità opposte (Rondolino e Tomasi 2018: 111; Bordwell *et al.* 2017: 119-120).

Per quanto concerne il make-up, è infine possibile menzionarne diverse strategie connesse all'uso. L'applicazione di cosmetici è, infatti, generalmente legata a due motivazioni: la prima prevede l'uso del trucco per accentuare in modo naturale alcuni aspetti del volto funzionali a esaltarne le necessità espressive, ottimizzandone la rappresentazione anche alla luce delle tecniche di fotografia impiegate; l'applicazione del make-up si definisce, invece, "artificiale" nei casi in cui essa sia legata a caratterizzare i personaggi attraverso effetti speciali, dotandoli di un'apparenza fisica in linea con la dimensione fantastica entro cui è talvolta ambientata la narrazione filmica.

2.2. Messa in quadro

Le operazioni di selezione attivate nell'ambito della messa in quadro pertengono alla caratterizzazione degli aspetti che definiscono la fotografia, intesa come il risultato di attività volte a dotare le immagini di dinamismo attraverso la scelta delle tonalità, della velocità di movimento e dell'acquisizione di specifiche prospettive da cui rappresentare il profilmico.

Nelle sezioni che seguono, si introdurranno gli elementi salienti da cui è costituita la messa in quadro. Si menzioneranno, quindi, le proprietà relative alle seguenti componenti: tipi di inquadratura e distanza tra spettatore e personaggio, significati associati all'angolazione, spazio in campo e spazio fuori campo e principali movimenti di macchina.

I tipi di inquadratura

Si è avuto modo di osservare come la scelta di mostrare lo spazio allo spettatore presupponga certo tipo di selezione, inerente anche alla distanza che si sceglie di interporre tra il pubblico e l'oggetto o il soggetto rappresentato:

Quando si parla di «scala dei piani» si intende la diversa possibilità di ogni inquadratura di rappresentare un elemento profilmico da una maggiore o minore distanza. Si dovrebbe in realtà parlare di «impressione di distanza» in quanto non è solo la posizione della macchina da presa ma anche la lunghezza focale dell'obiettivo prescelto che può determinare una rappresentazione più ravvicinata

o distanziata. È evidente che maggiore è la distanza, maggiore è anche l'ampiezza del campo inquadrato. La scala dei piani parte da inquadrature più ampie e distanziate per arrivare a piani più ristretti e ravvicinati (Rondolino e Tomasi 2018: 115).

Si è scelto di avvalersi della terminologia impiegata dagli autori menzionati per fare riferimento alle principali tipologie di piani cui è possibile fare ricorso. Nella dissertazione, il “campo lunghissimo” (Fig. 1) è costituito da un'inquadratura mediante la quale lo spazio rappresentato è particolarmente esteso. Inquadrature di questo tipo vengono utilizzate prevalentemente per fornire una descrizione dell'ambientazione spaziale, in cui la figura umana occupa una ridotta porzione del profilmico.

La raffigurazione degli individui nell'immagine acquisisce un maggiore rilievo nel “campo lungo” (Fig. 2), nel quale tuttavia lo spazio rimane l'elemento cui si conferisce priorità. Si tende ad adottare questo tipo di inquadratura nelle circostanze in cui la raffigurazione dell'ambiente è associata alla necessità di mostrare allo spettatore l'evoluzione della narrazione.

Il “campo medio” (Fig. 3) dedica alla rappresentazione dell'interprete un terzo o metà dello spazio mostrato nel profilmico, facendo sì che la figura umana possa essere rilevata a distanza minore, se comparata con quella interposta dalle inquadrature introdotte precedentemente.

Il personaggio acquisisce maggiore rilevanza nelle inquadrature a “figura intera” (Fig. 4), in cui la fisicità degli interpreti viene rappresentata nella sua interezza e occupa circa i due terzi della verticale dell'intera inquadratura.

Le restanti tipologie di inquadratura conferiscono enfasi alla rappresentazione della figura umana. Tra queste, il “piano americano” (Fig. 5) raffigura l'interprete dalle ginocchia in su, la “mezza figura” (Fig. 6) lo ritrae dalla vita in su, il “mezzo primo piano” (Fig. 7) e il “primo piano” (Fig. 8) riprendono il personaggio rispettivamente dal petto in su e dalle spalle in su; il “primissimo piano” (Fig. 9), infine, ne mostra solo il volto.

Due inquadrature particolarmente selettive sono il “particolare” e il “dettaglio” (Fig. 10 e 11): il primo raffigura solo una parte del volto del personaggio o del suo corpo; il dettaglio, invece, rappresenta un oggetto da distanza ravvicinata.

La scelta dell'inquadratura che maggiormente si confà alle esigenze narrative costituisce un espediente utile ad aumentare o ridurre la distanza tra lo spettatore e il personaggio, assecondando le esigenze narrative nella scena. Tra le tipologie di piani cui si è fatto menzione, il primo piano si caratterizza per la capacità di apportare alla narrazione aspetti connotativi particolari. La tendenza a mettere in evidenza il volto dell'interprete si lega, infatti, a doppio filo alla componente emozionale: se, da un lato, si sceglie di rappresentare l'espressività del volto del soggetto per guidare l'attenzione dello spettatore verso la sua condizione emotiva o il suo stato d'animo, dall'altro la ridotta distanza tra

spettatore e attore sembra sollecitare una risposta da parte del primo, generata dalla componente empatica:

il primo piano celebra un incontro tra l'”energia nervosa” dell'autore e il “respiro” degli spettatori e coincide con il crollo definitivo di ogni mediazione linguistica e di ogni strutturazione linguistica del pensiero. Il risultato è un rafforzamento dell'emozione dello spettatore: il primo piano crea una «impressione di prossimità» [...] che «agisce sull'emozione, e più che confermarla la trasforma», nel senso che non si limita a ingigantirne l'effetto ma a produrre una più intensa (rafforzata, moltiplicata, ingigantita) reazione nello spettatore. Il primo piano si ammanta così di un tono *emozionale* tutto sommato indipendente dai contenuti a cui si applica, un tono che coincide, nel sistema di Epstein, con *l'inquietudine*, del tutto in armonia con l'attitudine rivelatrice caratteristica del dispositivo cinematografico. Il primo piano si candida per questo a essere «l'anima del cinema»: ne amplifica le *virtù* e si impone come figura chiave per un'interpretazione più generale del potere, anche e soprattutto emozionale, associato al linguaggio cinematografico; il cinema ha il potere di amplificare l'emozione, il primo piano di scatenare tale potere e, correlativamente, il piacere dello spettacolo cinematografico. Che risiede proprio nei sentimenti, l'unica cosa *che resta* (Malavasi 2009: 50).

Quanto riportato consente di avanzare riflessioni sull'incidenza esercitata dalla scelta delle inquadrature nel conferimento di priorità narrative nelle varie fasi del lungometraggio.

Un ulteriore espediente utilizzato per condurre l'attenzione dello spettatore verso specifici elementi del profilmico è costituito dalla regolazione della “profondità di campo”, definita come “la distanza tra il punto più vicino e il punto più lontano (rispetto all'apparecchio da ripresa) della scena inquadrata che appaiono nitidi sul piano focale e quindi sulla pellicola”⁴⁵.

La modulazione della profondità di campo consente di scegliere tra la messa a fuoco dell'intera inquadratura, rendendone nitido ogni strato, o di selezionare gli elementi da mettere a fuoco, sfocandone alcune parti. Il ricorso alla nitida rappresentazione di tutti i livelli dell'inquadratura si definisce “deep focus”; nei casi in cui prevalga la necessità di guidare l'attenzione dello spettatore verso specifici elementi profilmici inibendone la percezione di altri, si opta per la tecnica del “selective focus” (Bordwell *et al.* 2017: 173).

⁴⁵https://www.treccani.it/enciclopedia/profondita-di-campo_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/#:~:text=La%20p.,focale%20e%20quindi%20sulla%20pellicola.



Figura 1. Campo lunghissimo



Figura 2. Campo lungo



Figura 3. Campo medio



Figura 4. Figura intera



Figura 5. Piano americano



Figura 6. Mezza figura



Figura 7. Mezzo primo piano



Figura 8. Primo piano



Figura 9. Primitissimo piano



Figura 10. Particolare



Figura 11. Dettaglio

Le angolazioni

La strutturazione di un'inquadratura non si limita a instaurare una certa distanza in rapporto al soggetto ripreso, ma richiede di eseguire scelte in termini di angolazione, di inclinazione e di altezza cui la macchina da presa deve essere posta per raffigurare il profilmico. L'angolazione modifica la prospettiva a partire dalla quale si ricostruisce l'immagine: essa può essere orientata dall'alto, dal basso, da sinistra o da destra e obliquamente; l'inclinazione può essere obliqua verso destra o verso sinistra, mentre la macchina da presa può essere posizionata a un'altezza superiore o inferiore rispetto alla posizione canonica che la vede collocata di fronte al soggetto.

La considerazione dell'angolazione della macchina da presa è spesso associata a forme di significazione stereotipiche, secondo le quali l'angolazione dal basso tenderebbe a conferire potere al soggetto rappresentato, mostrandone la posizione di vantaggio nelle circostanze narrate; il ricorso ad angolazione dall'alto, invece, potrebbe ascrivere alla volontà di enfatizzare la condizione di svantaggio e di debolezza del personaggio mostrato attraverso tale espediente.

Sebbene tale associazione sia considerata valida dall'esecuzione di analisi critiche condotte su un numero apprezzabile di lungometraggi (Rondolino e Tomasi 2018: 128-132), si osserva certa unanimità nel sostenere che non sia possibile ridurre le molteplici forme espressive veicolate mediante l'adozione di tali strategie compositive al binomio menzionato. L'identificazione dell'intenzionalità soggiacente all'uso dell'angolazione, dell'altezza e

dell'inclinazione è resa possibile solo dalla considerazione della natura narrativa del lungometraggio in cui tali tecniche sono impiegate.

La violazione delle condizioni canoniche che regolano la composizione di un'inquadratura, ravvisabili nella raffigurazione centrata del soggetto, in posizione frontale e a una distanza media dalla macchina da presa, può essere applicata per diversi fini narrativi. Emerge, in primo luogo, la possibilità di far sì che lo spettatore acquisisca il punto di vista del personaggio, elemento concretizzato soprattutto da inquadrature "soggettive"; in alcuni casi, la ripetizione dei medesimi espedienti narrativi nella strutturazione di un'inquadratura può condurre a individuare un *leitmotiv* insito alla storia rappresentata. La scelta di ricorrere a inquadrature dalle caratteristiche inusuali può, inoltre, essere ricondotta alla volontà di guidare l'attenzione dello spettatore verso particolari elementi del profilmico cui si ritiene opportuno conferire priorità (Bordwell *et al.* 2017: 191-192).

Lo spazio in campo e lo spazio fuori campo

La strutturazione di un'inquadratura determina la selezione di certa porzione di spazio da includere nei limiti della cornice, escludendo inevitabilmente quanto non rientra nella raffigurazione. Il complesso degli elementi riportati nelle inquadrature costituisce la parte di spazio definita "in campo", mentre ciò che non vi pertiene è identificato come spazio "fuori campo".

La relazione tra spazio in campo e spazio fuori campo muta continuamente, dal momento che l'attivazione di movimenti di macchina specifici può mostrare un ribaltamento nella rappresentazione, lasciando osservare quanto era precedentemente rimasto fuori dal profilmico.

La consultazione del manuale di Rondolino e Tomasi consente di individuare diverse modalità di instaurazione di rapporti di alternanza tra lo spazio in campo e lo spazio fuori campo.

Un primo espediente è ravvisabile nella scelta, tipicamente teatrale, di dar vita a entrate e uscite fuoricampo; in questo caso, è il personaggio a muoversi all'interno e all'esterno dell'inquadratura, determinando di volta in volta la sua presenza o il suo allontanamento.

Un altro elemento cui è possibile ricorrere per porre in evidenza lo spazio fuori campo è costituito dall'uso dello sguardo del personaggio come risorsa tecnica da adoperare nell'espletamento di molteplici finalità narrative. Attraverso lo stile attoriale dell'interprete è, infatti, possibile segnalare allo spettatore la presenza di qualcosa che è al di fuori dello spazio di raffigurazione dell'inquadratura; verso questo qualcosa il personaggio può volgere il suo sguardo, stimolando la formulazione di inferenze relative a quanto non è visibile al pubblico, dacché non è parte del profilmico.

Una terza possibilità prevede l'integrazione di risorse appartenenti al campo sonoro. In questo caso, si tende a utilizzare un elemento sonoro diegetico

di cui non è possibile rilevare la fonte; la percezione dell'elemento in questione e l'impossibilità di osservarne la provenienza contribuisce, quindi, a innescare nello spettatore una progressiva interazione tra il “*non vedere/non sapere e voler vedere/voler sapere*” inevitabilmente indotto dalla presenza dello spazio fuori campo (Rondolino e Tomasi 2018: 134, il corsivo è mio).

L'ultima tecnica menzionata in riferimento alle modalità di articolazione dello spazio in campo e del fuori campo si riferisce alla scelta di rappresentare solo parte del corpo del personaggio. In tal senso, appare possibile tracciare una distinzione tra le inquadrature che consentono di riconoscere il personaggio, includendone anche il volto, e forme rappresentative che lo occultano.

Anche in questo caso, la selezione dello spazio cui conferire enfasi nella narrazione cinematografica sottintende specifiche intenzionalità espressive, formulate per sortire effetti specifici nella ricezione del prodotto multimodale.

I movimenti di macchina

La composizione di un'inquadratura non si concretizza solo attraverso la regolazione dei parametri di angolazione, altezza, inclinazione o distanza dal soggetto rappresentato; essa può dotarsi di certo dinamismo mediante l'acquisizione di caratteristiche che la rendono dinamica o statica. Ciò che determina l'attribuzione dell'una o dell'altra proprietà è l'attivazione dei movimenti di macchina; attraverso di essi, infatti, la macchina da presa esegue spostamenti che acquisiscono caratteristiche diverse a seconda delle modalità e della porzione di spazio che si intende rappresentare. Si procede brevemente a indicare le proprietà di alcune delle principali strategie messe in atto per conferire dinamismo alle inquadrature: la panoramica, la carrellata, i movimenti “travelling” e quelli ottenuti mediante la “macchina a mano” o “a spalla” (Rondolino e Tomasi 2018: 161-163).

Il primo movimento di macchina di cui si dirà è rappresentato dalla “panoramica”: il ricorso a tale espediente consente di realizzare una rappresentazione estesa del profilmico, facendo ruotare la macchina da presa su un'asse. Questa tecnica è in grado di rappresentare l'immagine con una rotazione fino a 360°, in grado di instaurare una connotazione fortemente soggettiva.

Condizioni di realizzazione diverse sono poste in essere dall'impiego della “carrellata”: la macchina da presa si muove nello spazio, scorrendo su binari o su un veicolo a pneumatici. Vi sono molteplici modalità in cui il movimento di macchina si attiva nella rappresentazione del profilmico: il carrello laterale raffigura parallelamente il soggetto riprendendolo di profilo; il carrello a precedere lo inquadra frontalmente, mentre il carrello a seguire raffigura il soggetto di spalle.

I movimenti di macchina classificati come “travelling” consentono di muovere la macchina da presa verso l'alto e verso il basso, oltre che verso sinistra e verso destra. Il ricorso alle tecniche rese possibili da apparecchiature dedicate

consente di conferire particolare dinamismo all'inquadratura, mantenendo ottimale la qualità della rappresentazione e la nitidezza dell'immagine.

L'ultimo elemento di cui si fa menzione è rappresentato dal complesso dei movimenti ottenuti mediante la "macchina a spalla": in questi casi, la macchina da presa è tenuta in mano dall'operatore o posta sulle sue spalle. Le procedure di uso soggiacenti a tali movimenti privano l'immagine della stabilità tipica delle modalità precedentemente osservate; per tale ragione, il ricorso a questo espediente tecnico è oggi limitato ai casi in cui si voglia intenzionalmente dotare il campo visivo di irregolarità nella rappresentazione, al fine di conferire certo livello di soggettività alla narrazione.

Sulla base della relazione che instaurano con il profilmico, i movimenti di macchina possono dirsi "liberi" o "subordinati". Nel primo caso, la macchina da presa si muove autonomamente nello spazio, rappresentando il profilmico nelle sue diverse componenti; i movimenti subordinati, invece, seguono un soggetto o un oggetto segnalandone la centralità.

2.3. *Messa in serie*

Dopo aver dato vita al complesso delle inquadrature che faranno parte del lungometraggio, tecnici esperti si occupano di intessere la trama del film, ricorrendo alle operazioni di montaggio. La fase di postproduzione consente di modificare ulteriormente l'essenza delle componenti del prodotto audiovisivo, alterando l'ordine cronologico e spaziale per rispondere a specifiche esigenze narrative.

Rondolino e Tomasi propongono una definizione esaustiva della tecnica di montaggio, mettendone in risalto l'imprescindibilità ai fini della costruzione dei significati del lungometraggio:

[t]ecnicamente il *montaggio* è quell'operazione che consiste nell'unire la fine di un'inquadratura con l'inizio della successiva. Per lo spettatore quest'operazione si traduce in quello che possiamo definire *l'effetto montaggio*, ovvero il passaggio da un'immagine A a un'immagine B. Il montaggio è così, innanzitutto, un mettere in relazione (funzione connettiva) due o più elementi fra loro; relazione che può darsi tanto sul piano diegetico (il personaggio dell'inquadratura A e quello dell'inquadratura B), che su quello discorsivo (l'angolazione dall'alto in A e quella dal basso in B), che, infine, su quello diegetico-discorsivo (il personaggio ripreso dal basso in A e quello dall'alto in B). Unire fra loro due inquadrature è dunque qualcosa di molto di più di una semplice operazione tecnica: è dar vita a un rapporto fra immagini sulla base di un progetto narrativo, semantico e/o estetico (Rondolino e Tomasi 2018: 190).

Le operazioni di montaggio non sono dunque da intendersi solo in relazione alla necessità di imbastire il prodotto filmico, ma si configurano come utili strumenti alla veicolazione di intenzionalità narrative ed espressive. In quanto parte delle

attività funzionali alla messa in serie, nel paragrafo che segue si presenterà una visione d'insieme delle principali tipologie di montaggio.

I tipi di montaggio

Come anticipato, in questa sezione si riporta una disamina delle diverse tipologie di montaggio cui si può ricorrere per rispondere a specifici disegni comunicativi. Anche in questo caso, si è scelto di attenersi alle denominazioni e alla tassonomia proposti in Rondolino e Tomasi (2018):

- Flashback e flashforward: designano, rispettivamente, la possibilità di interporre eventi passati o non ancora verificatisi nella narrazione. L'alterazione della continuità temporale può essere realizzata sia attraverso l'inserimento di inquadrature raffiguranti eventi o circostanze passate, sia mediante l'intervento del narratore o del personaggio.
- Montaggio ellittico: attraverso tale espediente si sceglie di omettere una porzione di narrazione relativa a eventi rilevanti ai fini della fruizione del lungometraggio. Così, la percezione dell'ellissi temporale realizzata attraverso l'eliminazione di parte della storia accresce la curiosità dello spettatore, favorendone la collaborazione interpretativa.
- Montaggio alternato: si opta per la messa in relazione di inquadrature di due o più eventi che si verificano in luoghi diversi, generalmente in forma simultanea. L'ubiquità garantita dalla presenza della macchina da presa nei diversi spazi in cui le azioni si sviluppano consente di avere contezza di più informazioni di quante non ne siano in possesso i personaggi protagonisti delle singole inquadrature.

Oltre alle tecniche di montaggio che consentono di apportare modifiche all'ordine spaziale e temporale, vi sono modalità che alterano il rapporto tra le inquadrature, aspirando a finalità narrative, di significazione, formali od oppostive del principio di continuità. Tali espedienti consistono, rispettivamente, nelle tecniche di montaggio narrativo, connotativo, formale e discontinuo.

- Montaggio narrativo e *découpage* classico: prevalentemente utilizzato nella produzione filmica hollywoodiana, tale tipo di montaggio mira a rendere impercettibile la transizione tra le diverse inquadrature, così da conferire alla narrazione caratteristiche di naturalezza e realismo. In questa prospettiva, la scelta del filo con cui intessere le diverse inquadrature appare fortemente vincolata alle necessità narrative del lungometraggio; l'obiettivo principale è rendere con chiarezza le dinamiche che consentono l'evoluzione della narrazione. Al fine di mantenere continuità e coerenza nella prosecuzione degli eventi, è possibile ricorrere all'adozione di diversi espedienti che

apportano naturalezza alla transizione tra scene; fanno parte di questa categoria le diverse concretizzazioni del “raccordo”, suddivisibili in:

a) Raccordo di sguardo: nei casi in cui l'inquadratura mostra il personaggio intento a guardare lo spazio fuori campo, l'inserimento dell'immagine successiva è volto a esplicitare l'oggetto o il soggetto osservato dall'interprete;

b) Raccordo sul movimento: una prima inquadratura mostra un'azione svolta dal personaggio, ma si conclude in quella successiva;

c) Raccordo sull'asse: un'azione è rappresentata in due inquadrature diverse, la seconda delle quali rappresenta lo spazio da una distanza più o meno ravvicinata rispetto al soggetto agente;

d) Raccordo sonoro: la transizione tra due inquadrature è anticipata mediante una battuta di dialogo, rumori o suoni pertinenti alla seconda. Tale espediente rende più marcato il vincolo tra le inquadrature connesse attraverso esso.

- Montaggio connotativo: la tecnica in esame si basa sulle rilevazioni del regista sovietico Èjzenštejn, noto per aver scardinato i principi classici dominanti nel cinema. Le caratteristiche distintive di tale forma di montaggio sono rappresentate, infatti, dal rifiuto della continuità garantita dalle forme tradizionali (principalmente, il montaggio narrativo), a favore della creazione di un rapporto oppositivo o parodico tra inquadrature apparentemente non legate da vincoli logici o consequenziali. Contrariamente a quanto rilevato nel caso del montaggio narrativo, questa tecnica non predilige la chiarezza narrativa, ma appare istituita dalla necessità di legare le immagini in un rapporto simbolico e metaforico. L'esigenza espressiva prevale, quindi, su quella descrittiva: “[a]nche qui si tratta di andare al di là della semplice rappresentazione per entrare nella sfera dell'interpretazione: il rapporto fra suono e immagine non deve limitarsi alla riproduzione del reale ma deve darcene il senso” (Rondolino e Tomasi 2018: 226).
- Montaggio formale: fornisce priorità alla funzione estetica del montaggio. Le inquadrature vengono messe in relazione esaltandone l'armonia dimensionale; un esempio di montaggio di questo tipo è rappresentato, infatti, dall'accostamento per analogie formali, attraverso cui elementi profilmici dotati di dimensioni e forme simili vengono introdotti consecutivamente.
- Montaggio discontinuo: si caratterizza per la violazione dei sistemi di continuità instaurati dalle più tradizionali forme di montaggio. Uno di essi è il rifiuto del sistema a 180°, utilizzato per riprodurre coerenza visiva nella rappresentazione di due personaggi che dialogano. La rottura di tale schema comporta che lo spettatore assista continuamente al cambiamento della posizione dei personaggi sullo schermo, rovesciata in corrispondenza di ogni inquadratura che li mostri. Un'altra forma di montaggio discontinuo è rappresentata dalla tecnica del “falso raccordo” o del “montaggio a salti”. Essa

può concretizzarsi attraverso due specifiche modalità: la prima consiste nell'affiancare inquadrature tanto simili da rendere immotivata la transizione dall'una all'altra; una seconda tipologia corrisponde, invece, alla raffigurazione del personaggio in posizioni nettamente differenti, il cui cambiamento non è segnalato da alcuna transizione ma è prodotto in modo repentino.

La considerazione delle molteplici forme attribuibili al rapporto tra le inquadrature e tra le scene che compongono un lungometraggio consente di avanzare riflessioni in merito alle possibilità messe a disposizione dal mezzo cinematografico per conferire priorità e significato al prodotto multimodale in esame. Si è osservato, infatti, che il linguaggio cinematografico si articola in più livelli, ciascuno dei quali è ulteriormente scomponibile in unità minime.

La complessità dei processi di produzione e di strutturazione di un prodotto filmico è segnalata, quindi, anche dall'accurata e mai accidentale selezione degli elementi da includere come parte profilmica e delle dinamiche volte a regolarne la rilevanza e l'interazione con le componenti della circostanza narrata.

L'eterogeneità degli strumenti a disposizione trova nel processo analitico la possibilità di associare all'uso dei più comuni espedienti tecnici alcune intenzioni di significazione; l'individuazione degli stessi consente di procedere nell'analisi del prodotto filmico avendo contezza delle intenzionalità comunicative soggiacenti al progetto di creazione.

Risulta, tuttavia, necessario sostenere che, al pari di qualunque forma testuale, ciascun lungometraggio può attingere all'inesauribile codice del linguaggio sviluppando un'autonomia compositiva che la distanzia dagli usi convenzionalmente associati allo stesso.

3. Il campo sonoro

Nelle sezioni precedenti si è avuto modo di osservare come un prodotto filmico nasca a partire da un progetto narrativo che ne determina i tratti tematici e ne specifica la concretizzazione attraverso la prefigurazione di eventi e di circostanze, così come di personaggi che vi prendono parte e che apportano un contributo fondamentale all'evoluzione della narrazione.

Il passaggio da un progetto narrativo alla strutturazione di un testo audiovisivo consente di usufruire delle molteplici alternative messe a disposizione dal mezzo cinematografico per selezionare i contenuti e conferirvi certa espressività. Si è osservato come l'implementazione dell'immagine attraverso l'organizzazione dell'inquadratura e del rapporto inter e intrasequenziale costituiscano validi strumenti espressivi.

Fin dalle prime fasi della sua storia, tuttavia, il mondo della produzione cinematografica ha avvertito certa incompletezza nell'affidare al solo visivo l'esclusività di cui ha goduto fino agli anni Venti, quando si è fatta imprescindibile

l'associazione tra il visivo e la componente sonora nella produzione segnica. L'inserimento della componente sonora si configura come un processo lento e graduale, che ha acquisito forme diverse nel corso di quell'evoluzione che conduce oggi ad attribuire la competenza filmica al campo dell'"audio-visivo".

Prima di menzionare le principali funzioni attribuite al suono nella produzione filmica, analizzando la natura delle relazioni che esso intesse con l'elemento visivo, è opportuno specificare che, ove non altrimenti segnalato, i riferimenti al suono avanzati in questa sezione sono da intendersi relativamente alle tre unità espressive dello stesso: musica, parole e rumori⁴⁶.

3.1. Le funzioni del suono

Analogamente a quanto osservato in sede di introduzione delle principali strategie di formulazione adottate nel campo visivo, anche la scelta delle proprietà fisiche del suono e le sue modalità di inserimento nel testo filmico rispondono a specifiche esigenze redazionali.

Una delle più note funzioni associate all'uso del sonoro è ravvisabile nella necessità di creare fluidità e distensione nella transizione tra scene. Se, da un lato, il campo visivo può provocare brusche interruzioni nella narrazione mediante la repentina successione di inquadrature diverse, l'intervento della componente musicale può porsi come mezzo unificante, garantendo maggiore continuità nella fruizione del passaggio.

La scelta di dotare la narrazione visiva della componente musicale può, altresì, rappresentare un espediente cui fare ricorso per suscitare certo tipo di emozione nello spettatore. Il conferimento di particolari caratteristiche alla regolazione del ritmo, della melodia o dell'armonia tra i suoni utilizzati può, infatti, creare coerenza espressiva con la narrazione rappresentata dalle inquadrature oppure opporvisi, ampliando lo spettro delle possibili forme di significazione associate al passaggio.

Come affermato in Bordwell *et al.*, inoltre, la scelta di collegare un particolare elemento musicale all'apparizione di un personaggio o al verificarsi di specifiche circostanze può costituire un espediente utile a designarne il profilo e a potenziarne il riconoscimento (Bordwell *et al.* 2017: 278).

La possibilità di corredare più momenti della narrazione della medesima componente sonora sembra, infine, configurarsi come una scelta funzionale a generare un *leitmotiv* utile a guidare l'attenzione dello spettatore verso specifici aspetti, rimandando in alcuni casi alla percezione di elementi di significazione impliciti o dal carattere tematico.

Analogamente a quanto osservato nella disamina delle componenti del campo visivo, non è sempre possibile risalire alle motivazioni soggiacenti all'adozione di specifiche strategie di uso del suono; è tuttavia indubbio che tale componente apporti un centrale contributo alla produzione di significazione

⁴⁶ Per una più completa trattazione dell'argomento, si rimanda a Chion (1990; 2019).

filmica, intervenendo a modificare sia la dimensione spaziale, sia la dimensione temporale della narrazione. Nelle prossime sezioni si tratteranno le principali proprietà della risorsa in esame.

3.2. Il rapporto con l'immagine: suono e spazio

La considerazione del rapporto tra inquadrature e musica relativo alla qualificazione dello spazio consente di tracciare una prima distinzione tra i suoni “intradiegetici” e i suoni “extradiegetici”. Alla prima categoria appartengono le musiche, i suoni o i rumori che provengono dalla diegesi del lungometraggio; costituiscono esempi di suono intradiegetico le parole dei personaggi, i rumori prodotti dalle auto in transito, o la musica riprodotta in occasione di un concerto.

Si intende, invece, per suono “extradiegetico” una produzione sonora la cui fruizione è esterna alla diegesi del film. In quanto tale, l'espedito è fruibile solo allo spettatore, ma non anche al personaggio; le uniche eccezioni sono rappresentate dai casi in cui il suono extradiegetico viene internalizzato nella narrazione filmica fino a renderlo parte integrante della diegesi, o viceversa.

Il suono intradiegetico può ramificarsi ulteriormente in suono in campo e suono fuori campo: il primo prevede che la fonte sia collocata all'interno dell'inquadratura, mentre il secondo la esclude dalla rappresentazione visiva. La scelta di ricorrere al suono fuori campo è associata, in alcuni casi, alla volontà di qualificare il contesto situazionale entro cui ha luogo un evento nei casi in cui il profilmico si focalizzi su altre componenti; il complesso dei rumori generati nella circostanza narrata consente, infatti, di riconoscerne l'ambientazione con maggiore facilità. Tale risorsa è applicata anche per stimolare la formulazione di inferenze da parte dello spettatore che, non avendo la possibilità di individuare la fonte del suono, è chiamato a cooperare interpretativamente durante la fruizione del lungometraggio.

Analogamente a quanto visto nel caso delle inquadrature in riferimento alla distanza interposta tra spettatore e personaggio, anche la modulazione del suono può essere impiegata per condurre l'attenzione verso alcuni aspetti della narrazione, segnalando al contempo anche la distanza dalla sua fonte. La menzione di elementi del profilmico nel dialogo dei personaggi, ad esempio, costituisce un espedito funzionale a orientare l'attenzione del pubblico verso una componente cui si voglia eventualmente conferire priorità.

La regolazione del volume del suono costituisce, inoltre, un'utile risorsa per segnalare la distanza esistente tra l'elemento sonoro e la sua fonte; in linea generale, l'emissione di suoni a basso volume si configura come indice di maggiore lontananza dall'elemento rappresentato. Vi sono, tuttavia, anche casi in cui la necessità di conferire enfasi ad alcuni aspetti della narrazione conduce a regolare l'intensità dell'elemento sonoro sulla base di quanto è necessario che lo spettatore percepisca, anche laddove i soggetti mostrati nelle inquadrature siano collocati a distanze considerevoli (Rondolino e Tomasi 2018: 285).

3.3. Il rapporto con l'immagine: suono e tempo

Oltre a incidere sulla resa della dimensione spaziale, determinando la selezione di specifici fattori in alcuni casi e stimolando l'attività inferenziale del pubblico in altri, il suono può rapportarsi all'immagine modificando la resa della componente temporale.

Il suono può configurarsi come “simultaneo” e “non simultaneo”: la prima definizione fa riferimento ai casi di contemporaneità narrativa nei quali l'elemento sonoro accompagna l'evento narrato; il suono non simultaneo consente, invece, di creare alterazioni tra ciò che è rappresentato dall'immagine e quanto è percepito mediante il canale sonoro. In questi casi, la risorsa sonora anticipa o segue ciò che appare sullo schermo. Casi emblematici sono rappresentati dalle situazioni in cui le parole di un personaggio evocano momenti passati rappresentati dal campo visivo, o i casi in cui un interprete ricorda quanto l'interlocutore ha comunicato in precedenza, e lo fa attraverso la viva voce dell'ultimo, rendendo marcata la distanza tra passato e presente.

Il ritmo costituisce un'altra variabile che interviene nella determinazione del rapporto tra l'immagine e il suono, attraverso la strutturazione dei piani e l'organizzazione del montaggio. Anche in questo caso, il ritmo del complesso semiotico visivo può porsi con l'elemento sonoro in una condizione di continuità o di opposizione, a seconda delle esigenze narrative o descrittive dominanti nel passaggio in oggetto. La considerazione delle funzioni che l'elemento ritmico visivo-sonoro possono svolgere nel corso del lungometraggio conduce Rondolino e Tomasi (2018: 287) a enfatizzarne l'alto potenziale espressivo, apportando esempi di analisi di lungometraggi nei quali il rallentamento del ritmo sonoro si fa metafora di sviluppi particolarmente drammatici della narrazione o della condizione emotiva dei personaggi.

3.4. La parola

Il ricorso alla parola nel cinema ha acquisito forme di veicolazione differenti, affidandosi sia alle didascalie, sia alla voce di un narratore il cui compito era quello di fornire una resa riassuntiva e più o meno simultanea delle informazioni utili alla comprensione della narrazione.

L'avvento della registrazione sonora ha poi consentito di ottimizzare i meccanismi di produzione, abbandonando la sommaria descrizione degli eventi mostrati sullo schermo. La parola, che riscontra nel gioco dell'interazione dialogica la sua principale concretizzazione, riveste un'importanza centrale nell'ambito della produzione sonora, con la quale la narrazione audiovisiva si pone talvolta in un rapporto di subalternità.

Le diverse configurazioni dell'elemento verbale al cinema sono classificate da Chion (1990: 144-154) in tre categorie: la prima è rappresentata dalle parole pronunciate dai personaggi. La centralità del dialogo in un lungometraggio è evidenziata dalle molteplici funzioni che questo svolge nella narrazione,

ponendosi in linea di continuità o di opposizione con quanto mostrato dalle immagini, a seconda delle esigenze narrative e formali del progetto filmico. Una seconda modulazione della parola differisce dalla prima in termini della sorgente da cui viene generata: se la prima categoria è rappresentata dalle battute di dialogo la cui enunciazione è affidata ai personaggi, in questa circostanza il racconto della storia (o di una sua parte) è affidato alla voce di un narratore. L'elemento verbale può, infine, svolgere un ruolo fortemente connesso alla connotazione, configurandosi come una forma di enunciazione dai tratti poco comprensibili o la cui locuzione appare inibita da altri rumori di fondo che ne impediscono l'opportuna ricezione. Il ricorso a tale espediente è spesso riconducibile alla volontà di segnalare una difficoltà che non è solo di comprensione, ma si spinge oltre il dato fattuale per farsi emblema di circostanze di significazione che presuppongono alcune forme di impedimento.

3.5. La musica e il rumore

L'elemento musicale può essere considerato uno dei principali veicoli dell'intenzionalità drammatica nella formulazione di un frammento audiovisivo. Concepita inizialmente come espediente a supporto dell'azione narrativa, la componente musicale vanta oggi svariate soluzioni combinatorie con l'elemento visivo cui si unisce.

Rondolino e Tomasi (2018: 299) tracciano una distinzione tra "partecipazione" e "distanza", ravvisando in esse gli estremi del rapporto tra musica e immagine; partendo dall'assunto secondo cui entrambe le modalità derivano dall'intenzione di favorire la partecipazione emotiva dello spettatore alla scena, gli autori sostengono che il regime di partecipazione si instaura nel momento in cui la componente musicale asseconda il ritmo espressivo del visivo, trasmettendo sensazioni liete o malinconiche.

In altre circostanze, l'elemento musicale può attestarsi su un livello altro, acquisendo certa autonomia rispetto all'immagine che accompagna. La motivazione soggiacente alla scelta di tale tecnica può essere individuata sia nel tentativo di far sì che l'elemento musicale possa introdurre una nuova sfumatura di significazione drammatica, sia nella volontà di confermare l'intensità emotiva trasmessa dal visivo approfittando dell'enfasi conferitale proprio dal distacco dall'elemento sonoro.

Come osservato in precedenza in questo capitolo, l'inserimento della stessa sonorità in corrispondenza di più passaggi nella narrazione o nella rappresentazione di scene che riprendono l'azione di un personaggio può configurarsi come una strategia utile a generare "leitmotifs" in grado di potenziare la fruizione del lungometraggio, suggerendo allo spettatore di guardare oltre la narrazione degli eventi rappresentati.

La già menzionata distinzione tra musica intradiegetica e musica extradiegetica presenta, infine, differenze sul piano narrativo; se alla prima viene

attribuito prevalentemente un valore informativo, dal momento che l'origine dell'elemento sonoro è considerata parte del profilmico e dice inevitabilmente qualcosa della storia (Cano e Cremonini 1990:19), la musica extradiegetica è più spesso considerata un espediente utile a modulare l'intensità drammatica espressa dal campo visivo, sviluppando nei suoi confronti un rapporto di analogia o di contrasto. In tale prospettiva, l'impiego di una simile risorsa può dirsi più genuinamente orientato verso lo spettatore, del quale sembra sollecitare una risposta sul piano emotivo:

[p]otremmo anzi dire che proprio la musica è l'unico aspetto del linguaggio cinematografico ad aver sollevato, e con una certa continuità e coerenza, il problema delle emozioni al cinema. E questo proprio per la sua capacità di contribuire alla significazione del film e, contemporaneamente, di passare in un certo senso "alle spalle" del film, interagendo con il sistema percettivo dello spettatore per sollecitare una risposta emotiva che non va pensata soltanto come proiezione di stati d'animo soggettivi, extracinematografici e "privati", ma come un *adeguamento* previsto e orientato alla superficie del film (Malavasi 2009: 62).

Il campo sonoro trova, infine, nella produzione del rumore una terza concretizzazione espressiva. L'esiguo numero di studi e di analisi condotte in questa direzione non consente di soffermarsi sugli aspetti salienti connessi al ricorso a tale risorsa; esiste tuttavia certo accordo nel sostenere che una delle funzioni principali del rumore corrisponda alla necessità di apportare verosimiglianza e realismo alla narrazione filmica (Rondolino e Tomasi 2018: 302).

4. L'intreccio tra forma e stile

La disamina delle componenti costitutive del film consente di osservare come la strutturazione di un lungometraggio richiede che si selezionino forme e contenuti al fine di elaborare un testo coerente e in grado di mantenere vivo l'interesse dello spettatore.

La commistione di elementi narrativi, visivi e sonori e le diverse fasi di elaborazione di ciascun espediente conducono alla progressiva costruzione di un mosaico composto da più tasselli, legati tra loro da specifiche strategie, che rivelano altrettante intenzionalità comunicative. Al livello generale, infatti, la fruizione del film consente di individuarvi significati espliciti e di riflettere sui tratti tematici in grado di generare un coinvolgimento nell'evoluzione della trama; l'identificazione dell'aspetto tematico e delle proprietà che ad esso vengono attribuite durante lo sviluppo della storia sono progressivamente concretizzate dall'implementazione delle più ridotte porzioni del lungometraggio che ne costituiscono i mattoni: le scene.

Data la rilevanza che tali unità ricoprono nella determinazione dei significati associati al lungometraggio, si è scelto di soffermarsi sulla disamina

delle proprietà caratteristiche della scena, prima di addentrarsi nella considerazione delle possibili forme di significazione proprie del lungometraggio. Per tale ragione, nelle sezioni che seguono ci soffermeremo sugli elementi costitutivi della scena filmica, per poi trattare più nel dettaglio i molteplici livelli di significazione estraibili dall'interazione tra scene durante la fruizione del lungometraggio.

4.1. *La scena e le sue funzioni*

La scena è definita in Bandirali e Terrone “ciò che accade compiutamente in un certo luogo e in un determinato momento, offrendo un contributo significativo alla narrazione” (Bandirali e Terrone 2009: 187).

Più avanti nello stesso volume (Ivi, 190-191) essa si configura come un segmento composto da situazione e azione, di cui il dialogo costituisce la principale concretizzazione. Se ben strutturato, infatti, il dialogo è un espediente che apporta un rilevante contributo alla prosecuzione della storia, non solo per via della veicolazione di informazioni non altrimenti deducibili, ma anche per la sua abilità di porsi in relazione di supporto o di contrasto all'azione ospitata dalla scena stessa.

Gli autori associano alla strutturazione della scena quattro funzioni fondamentali, mediante cui si concretizza il progetto narrativo generato nella sceneggiatura. Dal momento che le funzioni comunicative associate alla scena rivestono un ruolo centrale nell'economia della fruizione del lungometraggio, si ritiene opportuno soffermarsi sulle caratteristiche salienti che consentono di identificarne le specifiche narrative e la loro contribuzione alla significazione nella produzione filmica.

Portare avanti la storia

La definizione di scena fornita in apertura consente di considerarla una riproduzione in scala dell'intero lungometraggio; ciò è dovuto non solo al fatto che essa costituisce l'unità fondamentale senza la quale non sarebbe possibile dar vita a una narrazione continua e coesa, ma anche perché si compone in misura ridotta delle stesse proprietà mostrate dall'intero film. Allo stesso modo in cui il film racconta una storia per la quale è possibile identificare un inizio, uno svolgimento e una fine, la scena si compone delle tre fasi narrative e ospita il verificarsi di un evento funzionale alla costruzione dell'intero. Per dirla alla maniera degli autori: “una scena dotata di struttura ha un'*impostazione del problema*, una *fase centrale di confronto/confitto* e una *conclusione conseguente*; in una scena ben articolata possiamo avere un evento dinamico interno e dei punti di svolta riconoscibili che portano a un *climax*” (Bandirali e Terrone 2009: 198-199, il corsivo è mio). Sebbene la scena possa essere strutturata in modo diverso a seconda delle esigenze narrative a essa sottostanti, l'espletamento di tale

funzione fa sì che, alla conclusione del segmento narrativo, il lungometraggio arricchisca di una nuova rappresentazione di eventi e di azioni svolte ai fini del superamento di un ostacolo o del raggiungimento di un obiettivo.

Far conoscere il personaggio e il mondo

In corrispondenza di tale funzione emerge con maggiore incisività la rilevanza della strutturazione della scena in termini specifici. Si è osservato come l'unità narrativa sia chiamata a riprodurre certo tipo di coerenza che può articolarsi nella presentazione di una vicenda, avente un inizio e uno svolgimento; le scelte adottate nel corso della strutturazione possono poi condurre a fare della scena un segmento totalmente autonomo, facendone coincidere la fine con la conclusione dell'evento in essa rappresentato, oppure sospendere la prosecuzione e chiuderne lo svolgimento nelle scene successive.

In qualità di porzione ridotta dell'intero lungometraggio, la scena ospita e potenzia anche la rappresentazione del mondo narrativo entro cui si sviluppa la storia. Nelle sezioni precedenti si è fatto luce sulla complessità dell'universo narrativo alla base del progetto filmico, che richiede un'accurata operazione di selezione e di sintesi conseguente alla sua formazione. La costruzione della scena presuppone, infatti, un'attenta valutazione delle modalità di messa in relazione delle diverse componenti del mondo narrativo, nella prospettiva dell'ottima resa nel prodotto filmico. È bene ribadire, infatti, che il complesso meccanismo di tessitura di un lungometraggio richiede che le modalità di presentazione della narrazione mantengano coerenza logica e attrattiva, in grado di garantire la comprensione del prodotto e stimolare interesse durante la fruizione.

Come si è visto in Doležel (1999), la costruzione del mondo non si configura come una condizione sufficiente affinché possa svilupparsi una storia: è necessario arricchirlo, popolandolo di individui le cui facoltà e intenzioni consentano di innescare l'agire volto al raggiungimento di un obiettivo. Si delinea, dunque, la necessità di progettare la scena su un piano esterno e uno interno: nel primo caso, si procede alla selezione delle componenti prevalenti nella rappresentazione del mondo narrativo che ospita l'evoluzione della storia e ne influenza il progresso; nel secondo, invece, emerge la necessità di rendere rilevanti i tratti distintivi del personaggio, che può essere considerato un mondo nel mondo. Da questo punto di vista, la scena lascia intravedere nuovi aspetti relativi al carattere del personaggio, il quale, coinvolto in determinate dinamiche spazio-temporali che possono implicare l'interazione con altri soggetti od oggetti, è chiamato ad agire rivelando le sue sfaccettature, come accade nei contesti di vita reale, in cui la conoscenza di un soggetto si realizza a partire dall'osservazione delle sue parole, ma anche dei suoi comportamenti.

La necessità di mettere in rilievo alcune caratteristiche del mondo e del personaggio determina l'instaurazione di una gerarchia tra le componenti del mondo narrativo. Sebbene la costruzione del tessuto narrativo non possa

prescindere dalla messa in relazione dei diversi elementi necessari a generarlo, è inevitabile che si stabilisca, in corrispondenza di ciascun segmento, una scala di priorità dettate dalle esigenze narrative:

[i]n generale, la relazione fra scena e mondo narrativo è di piena reciprocità: da una parte la scena fa conoscere il mondo sotto i suoi differenti aspetti [...]; dall'altra il mondo, sempre attraverso i suoi elementi, fornisce alla scena il materiale narrativo a partire dal quale si attiva il conflitto. In tal senso, in ogni scena è possibile individuare sia delle *componenti* (gli elementi del mondo narrativo che la scena ci fa conoscere) sia una *dominante* (l'elemento del mondo narrativo che funziona come motore della scena) (Bandirali e Terrone 2009: 202).

Dal momento che la configurazione del personaggio e del mondo narrativo tende a enfatizzare determinate caratteristiche, attenuandone altre, diventa possibile individuare le proprietà distintive dei personaggi e dell'ambiente narrativo da essi popolato, non solo nell'ambito di un'analisi critica del lungometraggio, ma anche durante la sua fruizione, influenzando la percezione immediata dell'opera.

Un'opportuna identificazione degli elementi salienti può rappresentare, infatti, l'evidenza di un'adeguata strutturazione della scena.

Sviluppare il tema

L'aspetto tematico del lungometraggio costituisce l'elemento attorno al quale è imperniata l'intera narrazione. Fatta eccezione per i film in cui esso appare meno rilevante (ad esempio, i lungometraggi basati sulla vita di personaggi celebri, nei quali il focus è incentrato sulla vita del soggetto e sulle sue azioni), tale aspetto dovrebbe essere implicitamente connaturato alla strutturazione di ogni segmento narrativo.

Appare chiaro, infatti, come l'esplicitazione del motivo dominante in ogni scena condurrebbe inevitabilmente alla ridondanza; per tale ragione, si dispone che nel film solo alcune scene siano tematiche e rappresentino lo svolgimento di specifiche azioni o l'impiego funzionale del dialogo tra i personaggi.

Creare l'immagine e il suono

La funzione in esame pertiene in modo più evidente ai principi redazionali della sceneggiatura; dal momento che il progetto narrativo si configura come il punto di partenza da cui generare la struttura filmica, la trasmissione di informazioni relative alla scena sarà tanto più efficace quanto più le indicazioni fornite riescono a prefigurare l'imbastitura del segmento in termini audiovisivi. Si delinea, in corrispondenza di tale elemento, una chiara distinzione tra la descrizione generale di una scena, contenente i riferimenti all'azione che in essa si svolge e la designazione della stessa come di un'immagine in movimento, corredata di allusioni che possano guidare la scelta dell'inquadratura, la selezione della luce o

delle risorse sonore da impiegare durante le riprese (Bandirali e Terrone 2009: 219-213).

Analogamente a quanto osservato mediante i meccanismi di composizione del mondo narrativo, anche la strutturazione della scena dovrebbe idealmente tener conto delle quattro funzioni riportate. Nella gran parte dei casi, tuttavia, la fruizione del segmento consente di rilevare la predominanza di una delle finalità indicate o una parziale combinazione. Bandirali e Terrone dichiarano che la redazione della sceneggiatura dovrebbe condurre a un'equa distribuzione di:

un gruppo di scene che fanno progredire la storia, con azioni marcate e importanti; un gruppo di scene più *behaviouriste* [...] in cui non accadono fatti decisivi ma in cui conosciamo il personaggio e il suo modo di essere nel mondo; un gruppo di scene *topiche* [...] che affermano esplicitamente il tema; e infine un gruppo di scene in cui l'accento è posto sulla contemplazione di un'immagine e sull'ascolto di un suono (Bandirali e Terrone 2009: 214).

La combinazione delle diverse scene, tenute insieme dal montaggio, consente di dar vita al lungometraggio che coniuga la storia in termini audiovisivi. Come si è già avuto modo di rilevare, l'identificazione della struttura tematica del film si configura come un processo graduale e simultaneo alla fruizione del prodotto. I meccanismi che presiedono alla ricezione del significato nel film appaiono molteplici e sembrano essere connessi al livello di interesse e di immersione da parte del pubblico durante la visione. Al fine di acquisire un quadro esplicativo dei tipi di significazione associati all'opera filmica e del livello di cooperazione richiesto allo spettatore, si introducono di seguito le rilevazioni di Bordwell *et al.* (2017).

4.2. *I significati del film*

La disamina delle componenti che intervengono nella creazione di un prodotto filmico fornisce un quadro eterogeneo delle molteplici possibilità combinatorie cui è possibile fare ricorso nella fase di strutturazione. Si è osservato come l'ideazione di un progetto narrativo ponga le basi per la trasposizione in termini audiovisivi del mondo narrativo e della storia che in esso è ospitata. La considerazione delle finalità comunicative generalmente associate alle scene mette a disposizione un nuovo strumento analitico per mezzo del quale appare possibile identificare gli elementi cui si è scelto di conferire importanza in sede di narrazione.

Come accade per ogni elaborato espressivo con funzione comunicativa, e in certo senso anche in modo più profondo, il film presenta un variato rapporto di elementi ricorsivi e di espedienti che aprono all'ambiguità, soprattutto nella fase di ricezione del prodotto. Ciò influenza non solo la tipologia di significato che è possibile ascrivere al lungometraggio, ma anche il livello di interesse che il pubblico potrà mostrare al riguardo. Malgrado ciò, appare indiscussa la capacità

di individuare nella commistione delle strategie e delle tecniche di narrazione audiovisive le condizioni con cui lo spettatore troverà familiarità, riuscendo a cooperare nel processo interpretativo. La possibilità di accedere a un prodotto filmico consente di dare per assodata l'abilità da parte del pubblico di fruire del prodotto presupponendo che quanto mostrato sullo schermo sia strutturato in un codice decifrabile (Tan 2011: 154; 2018: 5).

L'identificazione di un linguaggio con cui lo spettatore si misura durante la fruizione rappresenta, tuttavia, solo il punto di partenza nell'esperienza di visione di un lungometraggio. In un primo contributo relativo alla definizione delle caratteristiche dell'interpretazione del film, Bordwell traccia una serie di distinzioni tra i diversi meccanismi che possono attivarsi durante la visione. La pubblicazione rappresenta un tentativo di definire le caratteristiche proprie dell'attività interpretativa, nella prospettiva della messa in relazione della valutazione di un film e della formulazione di un posizionamento critico a fini analitici. Sebbene l'autore faccia specifico riferimento alla critica cinematografica, nella parte introduttiva della sua dimostrazione si traccia una differenziazione tra la comprensione del film e la sua interpretazione. L'attribuzione di caratteristiche diverse alle due attività cognitive menzionate implica un diverso livello di coinvolgimento nei confronti della narrazione. L'autore paragona la visione del film alla lettura di un testo, osservando come quest'ultimo possa essere considerato nella sua essenza limitatamente a quanto è scritto, nel suo significato concreto e letterale, oppure nella più ampia prospettiva dei significati impliciti che emergono anche dall'interrelazione delle componenti testuali o che vanno oltre l'aspetto denotato dalle parole.

Trasposto all'atto di visione del film, il primo meccanismo viene definito "comprensione": la capacità di fruire del lungometraggio, individuando le componenti che appaiono sullo schermo e le relazioni che tra esse si instaurano. Seguendo la storia narrata, il pubblico ha la possibilità di accedere ai contenuti, acquisendo gli strumenti necessari a ricostruire le dinamiche che attraverso di essi evolvono (Bordwell 1993: 95). A questo livello della ricezione si attiva l'identificazione dei personaggi e del mondo narrativo entro il quale gli stessi si muovono, individuando gli elementi utili alla ricostruzione della trama. In corrispondenza di tale modalità di interazione tra personaggio e spettatore sembra possibile ravvisare le condizioni necessarie a generare l'interesse correlato alla visione, elemento fondamentale affinché il pubblico possa continuare a seguire il lungometraggio. L'interesse si configura, infatti, come il motore a partire dal quale il pubblico sceglie di proseguire nell'esperienza di visione, poiché permane alto il livello di coinvolgimento nelle vicende narrate; in questa direzione, un ruolo fondamentale è svolto dalla capacità di rappresentare eventi e azioni che possano fungere da stimoli validi all'innescare di specifici stati mentali. Le modalità di presentazione del personaggio, la scelta di introdurre le caratteristiche in modo progressivo o manifesto nel corso della narrazione, unitamente alle azioni che questi svolge e alle modalità con cui si relaziona al

mondo narrativo costituiscono elementi centrali nella generazione di meccanismi empatici che possono influenzare il pubblico e fungere da trigger emotivi, mantenendo più o meno vivo l'interesse a proseguire nella visione. In questo senso, la strutturazione narrativa acquisisce rilevanza centrale:

[n]arration is only possible by virtue of disparity of knowledge (Branigan, 1992), that is, knowledge that is concerned with the fictional world. At the end of the story the viewer is aware of all relevant aspects of a complete episode that has taken place in that fictional world. The knowledge that is conveyed, and the manner in which it is conveyed, are characteristic of narratives. Bordwell (1985) described the most important parameters of the narrative for the classical feature film. These include communicativeness, the measure in which the narrative divulges knowledge, and the depth of the knowledge divulged, in other words, the degree to which the viewer is informed about the inner life of the characters. The narrative determines both the nature and the intensity of emotions through a careful dosage of information by means of these parameters. But emotion is played upon first and foremost through the presentation of ongoing change (Tan 2011: 57).

La ricezione del lungometraggio può tuttavia andare oltre la mera comprensione, per ricercare il complesso dei significati impliciti veicolati dalla messa in relazione delle diverse componenti. Emerge, in tal senso, il processo di identificazione della intenzionalità comunicativa soggiacente alla costruzione del film.

Nelle sezioni precedenti si è avuto modo di notare come la creazione di un prodotto filmico apra a una vasta serie di alternative tra cui è possibile scegliere; la selezione dei migliori giochi di luce, così come l'organizzazione del profilmico, la redazione dei dialoghi e l'inserimento di altri espedienti sonori e l'imposizione di certa distanza tra il personaggio e lo spettatore possono dirsi strategie funzionali alla selezione degli elementi cui conferire priorità, affinché il pubblico possa acquisire gli strumenti necessari all'individuazione di specifiche forme di significazione. La tassonomia dei significati veicolati dai registi o dai produttori del film e inferibili dallo spettatore trova nella definizione di significato "referenziale" ed "esplicito" una sua concretizzazione. Il significato referenziale appare strettamente dipendente dall'allestimento del mondo narrativo che ospita la storia: la possibilità di osservare l'evolvere degli eventi in un determinato contesto (storico, sociale, ecc.) fornisce verosimiglianza alla narrazione e consente di identificare la natura delle circostanze rappresentate comparandole con le dinamiche di vita reale e attribuendo proprietà distintive a ciascuno degli elementi mostrati.

Il significato esplicito si colloca ancora nel dominio dell'attribuzione di significati concreti al lungometraggio. La sua deduzione deriva dalla combinata capacità di seguire le vicende narrate, acquisendo informazioni relative alla dimensione spazio-temporale e ai personaggi, cui si associa l'attenzione per le modalità in cui tali componenti sono mostrate; l'aspetto formale conferito alla narrazione gioca dunque un ruolo fondamentale nella fase di attribuzione del

significato esplicito, anche alla luce della sua successiva identificazione. In corrispondenza di tale forma di associazione di significati, infatti, lo spettatore è in grado di riassumere gli aspetti salienti che strutturano la trama del film (Bordwell *et al.* 2017: 58-59).

Per Bordwell (1993), l'esperienza di visione consente di andare oltre la mera individuazione degli aspetti denotativi che fanno parte del profilmico, per cogliere significati impliciti ed essenziali che rimandano al tema del film:

[i]nterpretation [...] ascribes *abstract* and nonliteral meanings to the film and its world. It ascribes a broader significance, going beyond the denoted world and any denoted message to posit implicit or symptomatic meanings at work in the text. [...]

[i]nterpretive statements often piggyback on comprehension; to construct a symptomatic reading of *The Wizard of Oz*, one makes assumptions about what it says explicitly (Bordwell 1993: 96).

La fruizione del lungometraggio può non limitarsi alla percezione del significato denotativo intuibile dalla rappresentazione verosimile di eventi e di azioni svolte dal personaggio nel mondo narrativo; come osservato, è possibile astrarre dalle circostanze narrate il complesso dei significati soggiacenti alla presentazione della storia, a sua volta coincidente con l'essenza tematica del film. In alcuni casi, il processo di interpretazione può avvenire in modo simultaneo a quello di comprensione, grazie alla capacità dello spettatore di riconoscere dinamiche e meccanismi allusivi a concetti altri da quelli mostrati dal profilmico (Ivi, 98).

L'elemento tematico è considerato da Tan (2011: 121-151) centrale ai fini dell'innescio e del mantenimento dell'interesse nella visione del lungometraggio. L'autore mostra come la possibilità di individuare nella trama la designazione di rapporti gerarchici soggiacenti alla narrazione degli eventi conduca all'individuazione dei temi che si nascondono dietro di essi. La comprensione di questi ultimi corrisponde, quindi, alla rilevazione di concetti astratti di cui il film, concretamente, dice qualcosa⁴⁷.

L'esistenza di una struttura tematica appare inevitabilmente connessa alla generazione di inferenze prodotte durante la visione; se da un lato è innegabile che l'individuazione del tema, in quanto attività cognitiva, derivi dalla formulazione di processi inferenziali, il potenziale di interesse connesso alla natura del tema presentato determina il numero di tali processi: le passeggiate inferenziali dello spettatore saranno maggiori laddove la narrazione appaia più coinvolgente (Ivi, 123).

L'identificazione dell'elemento tematico passa inevitabilmente per l'estrazione del significato implicito a partire da quanto è concretamente mostrato sullo schermo. La possibilità di ravvisare il non detto attraverso la fruizione del

⁴⁷ La definizione fornita dall'autore è la seguente: "A theme is a cognitive structure containing a hierarchy of aims, plans and events, which may be compared to Sourias's functions: Death, Danger, Power, Large Sums of Money" (Tan 2011: 122).

lungometraggio è data dalla facoltà di dedurre i significati “impliciti” o “sintomatici” del film. Il significato implicito consente di individuare negli elementi compositivi del mondo narrativo e nella loro relazione il valore simbolico cui alludono; è, infatti, in questa fase che si innesca il meccanismo deduttivo mediante cui alla comprensione della trama si associa l'interpretazione della storia raccontata. Appare chiaro come la rilevazione di aspetti impliciti comporti il rischio di imbattersi in una maggiore ambiguità percettiva, dipendente in larga misura dalla soggettività dello spettatore. Anche in questo caso, tuttavia, un argine è posto dalla forma del film: l'identificazione (conscia o inconsapevole) da parte del pubblico di strategie adottate per conferire enfasi ad alcuni aspetti profilmici consente, infatti, di limitare l'altrimenti inesauribile gamma di possibili interpretazioni conseguenti alla visione dell'opera.

Il livello dell'attribuzione di significati “sintomatici” consente di perseguire un livello di astrazione maggiore rispetto a quanto osservato in relazione al significato implicito. La possibilità di rintracciare l'elemento tematico prevalente nella narrazione filmica si dota, in questa sede, di considerazioni connesse all'ideologia che da esso deriva: a questo livello della ricezione, infatti, non si acquisisce soltanto contezza del tema in quanto concetto di cui il film dice qualcosa, ma si è in grado di comprendere *cosa dice*. È dunque attraverso la rilevazione del significato sintomatico che appare possibile risalire al posizionamento ideologico a partire dal quale si è scelto di orientare la narrazione e di strutturarla di conseguenza (Bordwell *et al.* 2017: 60).

Quanto osservato in questa sezione fa luce sull'alto potenziale derivante dalla strutturazione delle componenti narrative, messe in relazione attraverso meccanismi di selezione e mostrate allo spettatore mediante ponderate scelte tecniche. L'esperienza di fruizione si configura come un meccanismo parimenti complesso, non solo in quanto esso presuppone la condivisione di specifici codici, ma anche poiché l'adeguata fruizione di un film richiede un ideale bilanciamento nella ricerca dei significati ad esso attribuiti. Bordwell *et al.* avanzano in tal senso una considerazione emblematica:

Films have meaning because we attribute meanings to them. Sometimes the filmmaker guides us toward certain meanings; sometimes we find meanings the filmmaker didn't intend. If we're engaged by a film, we'll search for referential, explicit, implicit and symptomatic meanings. But a film is a film, not a collection of themes. The filmmaker who wants to make a general statement or suggest implicit meanings will still have to work out the film in concrete terms, through particular choices about form and style. When we look closely at a film, we should keep the same balance in mind, not letting our urge for wider significance outweigh our focus on the film as a dynamic whole (Bordwell *et al.* 2017: 60-61).

Per concludere, sembra opportuno riassumere brevemente le principali nozioni introdotte in questo capitolo rispetto alla natura eterogenea del lungometraggio in quanto risultato di un'accurata attività di elaborazione:

- Un prodotto filmico si configura come il risultato della selezione e della messa in relazione delle caratteristiche componenziali di campo narrativo, campo visivo e campo sonoro. I sistemi semiotici coinvolti contribuiscono alla traduzione in termini audiovisivi dell'iniziale progetto narrativo designato attraverso la sceneggiatura.
- La strutturazione di un'opera filmica appare guidata da certo tipo di intenzionalità. Nella gran parte dei casi, essa si configura come la volontà da parte del regista o del produttore di raccontare una storia a partire da uno specifico posizionamento ideologico.
- La costruzione del mondo narrativo e la determinazione dei meccanismi che consentono l'evoluzione della storia costituiscono le condizioni necessarie alla rappresentazione audiovisiva della storia stessa; alle scelte degli elementi da inserire nella narrazione segue la selezione delle modalità più congeniali a suggerire allo spettatore certo tipo di significazione. In tale prospettiva diventa possibile analizzare la motivazione insita alla scelta di tecniche afferenti alla messa in scena, alla messa in quadro e alla messa in serie. Emerge, quindi, non solo una finalità estetica, ma anche e soprattutto una finalità comunicativa espressa dapprima al livello locale attraverso la strutturazione delle scene in cui si articola il lungometraggio. Il bilanciamento tra scene aventi differenti funzioni comunicative conferisce al film una varietà di significati che possono essere recepiti in sede di fruizione.
- La visione del film da parte dello spettatore si configura come il momento in cui le intenzionalità soggiacenti alla creazione del lungometraggio possono emergere. Affinché ciò accada, è necessario che il pubblico abbia accesso alle componenti narrative che costituiscono il lungometraggio e la storia che questo racconta, identificandovi i "leitmotifs" di cui la narrazione dice qualcosa. L'esistenza di diverse componenti relative al processo di ricezione appare connessa ad altrettante attività cognitive, ravvisabili nel processo di comprensione e di interpretazione dell'opera, che richiedono un diverso livello di coinvolgimento nella fruizione.

La disamina degli elementi compositivi del film in quanto testo audiovisivo di partenza di cui l'audiodescrizione costituisce la traduzione riconduce il focus sulla specificità comunicativa di ciascuno dei testi coinvolti. Nel capitolo che segue l'essenza comunicativa che identifica il processo di analisi testuale ai fini della traduzione intersemiotica sarà considerato un punto di partenza per l'elaborazione di un modello di analisi del testo audiovisivo.

IV. Verso la redazione di un testo AD: un modello multidisciplinare per l'analisi del testo audiovisivo

1. Fondamenti teorici e presentazione del modello

Prima di addentrarci nell'elaborazione di un paradigma analitico attraverso cui esaminare il testo di partenza ai fini dell'elaborazione di un testo AD, sembra opportuno riassumere brevemente le principali rilevazioni fin qui emerse.

La disamina delle caratteristiche compositive dell'audiodescrizione in quanto modalità di traduzione audiovisiva ha posto le basi per valutare la viabilità dell'approccio traduttologico funzionalista all'osservazione della stessa. Il paradigma teorico scelto appare particolarmente utile all'analisi da condurre in AD; ciò si deve, principalmente, allo stretto vincolo esistente tra le specificità del testo di partenza e la realizzazione della traduzione sulla base della funzione comunicativa che il testo di arrivo è chiamato a svolgere. Inoltre, la possibilità che le proprietà associate alla traduzione audiovisiva in generale, e all'AD, in particolare, possano contribuire a superare le principali perplessità espresse nei confronti del funzionalismo, sembra contribuire a confermare l'ipotesi che la formulazione di un testo AD possa beneficiare di un simile approccio teorico.

A seguito della scelta di orientare il focus della ricerca sull'audiodescrizione filmica, si è ritenuto opportuno passare in rassegna le caratteristiche compositive del film, al fine di implementare un modello utile alla sua analisi ai fini della realizzazione della traduzione in AD. Le nozioni cui si è fatto cenno convergeranno nella strutturazione del modello.

La proposta che avanziamo parte dalla valutazione delle caratteristiche compositive dell'inquadratura, per poi procedere nella formulazione di inferenze relative alle diverse dimensioni di significazione. Ciascuna fase del processo incentra l'attenzione su specifiche componenti narrative, tecniche ed espressive. La prima intende esaminare il lungometraggio a partire dalle sue proprietà strutturali, qui attribuite a un livello microtestuale poiché riferentisi alle caratteristiche che compongono le inquadrature. Si fornisce di seguito una rappresentazione schematica, che sarà successivamente dettagliata attraverso una più approfondita descrizione.



Figura 12
Livello microtestuale

Come anticipato, al primo stadio dell'analisi si considerano le componenti essenziali del film: le inquadrature. Si è infatti detto che la strutturazione di ciascun frammento di scena è attentamente pianificata per veicolare specifici significati, a loro volta utili per la ricezione del lungometraggio. Appare, quindi, fondamentale soffermarsi sulla valutazione delle tecniche impiegate nell'implementazione audiovisiva della storia per veicolare significati.

La fruizione di una o più inquadrature a fini analitici prende il via dalla valutazione delle condizioni strutturali delle stesse. Analogamente a quanto visto in precedenza in relazione alla possibilità di concepire un film come un progetto derivante dalla mistione di elementi pertinenti al campo narrativo, al campo visivo e al campo sonoro, in questa sede si valuta l'incidenza del contesto spaziale e le modalità impiegate per mostrarlo. All'analisi del tipo di inquadratura scelta per mettere in evidenza specifici aspetti del profilmico e delle angolazioni utilizzate per conferire determinate intenzionalità narrative, segue una considerazione globale inerente alle modalità selezionate per favorire la transizione verso la porzione di narrazione successiva.

La disamina delle caratteristiche che compongono il campo visivo sarà seguita dalla considerazione delle risorse pertinenti al campo sonoro. Quest'ultimo costituisce, infatti, un elemento che apporta contributi sostanziali alla significazione filmica. Per tale ragione, risulta opportuno riflettere sulle funzioni attribuite agli elementi rappresentativi del campo sonoro, valutando se la commistione di musica, dialoghi e rumori appaia aderente a quanto mostrato attraverso il campo visivo o si ponga con quest'ultimo in linea di discontinuità.

La valutazione incrociata delle risorse audiovisive che danno vita al frammento filmico da analizzare si rivela utile non solo perché contribuisce all'identificazione delle tecniche cui si è fatto ricorso per implementarle, ma anche perché, attraverso di esse, è possibile risalire alla componente o all'unione tra le componenti narrative cui è conferita priorità.

Nella prima fase dell'analisi del lungometraggio si provvede, quindi, alla decostruzione dell'impalcatura audiovisiva mediante un percorso che parte dalla valutazione del prodotto sulla base delle sue proprietà visive e sonore, per individuare gli elementi narrativi soggiacenti alla sua costruzione.

L'analisi delle caratteristiche microtestuali consente, infatti, di riconoscere le proprietà narrative – implicite ed esplicite – cui conferire enfasi nell'elaborazione di un testo AD. La scelta di analizzare il processo traduttivo intersemiotico alla luce delle finalità comunicative ad esso connaturate rende, tuttavia, necessario, strutturare un piano di analisi macrotestuale che possa contemplare la funzione svolta dalle scene analizzate all'interno dell'intero progetto filmico.

A tal fine, si avvia una seconda fase analitica, da cui emerge con maggiore chiarezza l'intenzionalità comunicativa espressa dal frammento. Se ne propone una rappresentazione schematica, seguita da un approfondimento relativo alla sua applicazione in sede di analisi.



Figura 13
Livello macrotestuale

A questo stadio, diventa possibile ancorare l'analisi del frammento di scena a una più estesa sezione narrativa. La disamina delle caratteristiche essenziali di

ciascuna inquadratura, infatti, si configura come uno strumento utile a fare chiarezza sulle modalità impiegate per inserire tale porzione nella più ampia prospettiva della produzione filmica. Attraverso l'analisi macrotestuale, è possibile individuare l'essenza comunicativa per la quale l'intera scena è stata pensata.

L'adozione della tassonomia delle funzioni della scena proposta da Bandirali e Terrone (2009) consente di procedere nella messa in relazione tra dette funzioni e i livelli di significato proposti allo spettatore attraverso l'imbastitura del lungometraggio (Bordwell et al. 2017). Più precisamente, è possibile ipotizzare che le scene in cui prevale la funzione di portare avanti la storia rivelino elementi pertinenti al complesso dei significati espliciti e referenziali; laddove, invece, l'intento comunicativo soggiacente alla scena tenda a mettere in risalto aspetti caratterizzanti del personaggio o del mondo narrativo o mostri una struttura più marcatamente tematica, può farsi strada la possibilità che la narrazione rimandi a elementi di significazione impliciti o sintomatici, utili per l'interpretazione e l'opportuna fruizione del lungometraggio.

Quanto finora introdotto necessita di essere confermato o confutato attraverso la realizzazione di un'analisi contestuale, utile a informare il processo analitico mediante la valutazione dei fattori che contribuiscono alla creazione di significato.

Se la conduzione dell'analisi del testo filmico al livello microtestuale può rivelarsi utile ai fini del processo di selezione degli elementi narrativi cui conferire priorità, l'identificazione delle finalità associate alla scena analizzata, così come del contributo che essa apporta alla narrazione, può costituire un criterio guida nella scelta delle risorse linguistiche da adottare nella stesura di un testo AD.

Si è avuto modo di osservare come il dibattito relativo alle specificità stilistiche e formali del linguaggio in audiodescrizione sia ampio ed eterogeneo; sembra, tuttavia, possibile identificare alcuni elementi in relazione ai quali vige certa unanimità. I risultati della ricerca condotta in quest'ambito lasciano emergere la centralità di proporre audiodescrizioni coerenti, "meticolose, concise, visivamente intense e usabili" (Perego 2014: 29), la cui verbalizzazione possa lasciare il dovuto spazio a silenzi o elementi sonori utili alla fruizione del lungometraggio, laddove il tempo a disposizione sia sufficiente. In virtù di tali disposizioni, il modello di analisi implementato in questo studio intende proporre un criterio utile all'adozione di scelte stilistiche in AD dettate dalla funzione comunicativa prevalente nella scena.

Nei casi in cui l'unità analizzata porti alla luce la necessità di far evolvere la storia, segnalando il verificarsi di eventi che modificano lo stato della narrazione, è possibile redigere il testo AD attenendosi a rappresentazioni concise che si pongono in un rapporto di referenzialità con l'immagine che traspongono. Ciò può dar vita a una traduzione dal tono essenziale, attraverso cui le risorse linguistiche sono impiegate nel loro significato denotativo e referenziale, dacché

la necessità di esplicitare segni visivi e non verbali utili alla ricostruzione di eventi che si verificano nel corso della narrazione favorisce l'adozione di uno stile linguistico oggettivo e dall'essenza altamente informativa (Marra 2023).

Sul piano della ricezione, l'adozione di una simile modalità procedurale consente di chiarire la natura degli eventi, favorendo la comprensione del passaggio del film per il quale l'AD è stata elaborata.

La comprensione del prodotto filmico corrisponde, infatti, all'individuazione del significato "letterale", posto in essere dalla presenza dei personaggi, dall'azione rappresentata dalla storia e dalla conseguente produzione di significazione (Bordwell 1993: 95-96).

Nei casi in cui la finalità comunicativa supposta per il testo audiovisivo analizzato metta in luce la necessità di caratterizzare il personaggio ponendo enfasi su specifiche proprietà utili alla fruizione del lungometraggio, o espliciti in modo manifesto l'aspetto tematico attorno al quale è imperniata la narrazione, la trasposizione intersemiotica in AD potrebbe essere realizzata ricorrendo a strumenti diversi.

Le specificità proprie del personaggio e le caratteristiche semantiche da mettere in risalto possono richiedere l'adozione di strategie di riformulazione concretizzate da elementi linguistici che si distinguono per concisione ed esplicitezza, utili a implicare più di ciò che si enuncia. Ciò è dovuto alle proprietà che le unità lessicali acquisiscono sulla base del contesto entro il quale sono impiegate, così come alle relazioni di significazione in cui esse si pongono con le entità designate.

Sul piano linguistico, dunque, può rivelarsi utile il ricorso a formulazioni figurate o metaforiche e risorse dotate di significati connotativi in grado di evocare la creazione di immagini mentali vivide e intense. La scelta di espedienti linguistici che si pongono con l'immagine in un rapporto di connotazione può dar luogo a descrizioni che richiedono un minor tempo di elaborazione e consentono di cogliere aspetti della narrazione utili alla sua interpretazione. Questa costringe, infatti, ad andare oltre la percezione di quanto mostrato nel profilmico, innescando un processo di indagine più intenso (Bordwell 1993: 96).

L'interpretazione deriva, dunque, dalla possibilità di attribuire al testo multimodale forme di significato altre da quelle formalmente esposte dal mezzo. Conseguenza che il ruolo di supporto svolto dall'AD nella manifestazione di concetti non altrimenti fruibili debba tenere conto dell'intensità espressiva conferita al passaggio da descrivere, al fine di trasporre i contenuti ricorrendo a scelte più o meno incisive, nella prospettiva della ricostruzione armonica del tessuto multimodale.

Laddove confermata, l'applicabilità del modello proposto potrebbe far luce sulle risorse potenzialmente virtuose nella resa di specifiche funzioni comunicative, lasciando emergere altresì la necessità di ripensare l'adozione di alcune strategie mirate all'evocazione di concetti o di particolari relazioni semantiche.

2. L'applicazione del modello: proposta di un caso studio

In questa sezione si applicherà il modello analitico all'analisi di una porzione narrativa tratta dal film drammatico "The Post" (Spielberg 2017). Il lungometraggio ripercorre le principali vicende che nel 1971 portarono alla pubblicazione dei "Pentagon Papers" da parte della redazione del noto giornale americano "The Washington Post".

La rassegna delle vicende interne relative alla gestione del "The Washington Post", alle prese con le conseguenze giudiziarie scaturenti dall'eventuale scelta di rendere pubblica la documentazione che denuncia la connivenza dei vertici americani negli anni della guerra del Vietnam, si interseca con la narrazione della storia personale e privata di Katharine Graham, prima donna a ricoprire un ruolo apicale nell'amministrazione del giornale.

Nel momento in cui i documenti giungono alla redazione del "Post", la signora Graham è chiamata a compiere una scelta che comporta grande responsabilità; ciò dipende non solo dalle potenziali ripercussioni derivanti dalla pubblicazione di materiale protetto da segreto di Stato, ma anche dalla possibilità di indurre il ritiro delle quote da parte di alcuni azionisti dell'azienda.

Il progetto narrativo alla base della formulazione del testo audiovisivo sembra essere mirato a documentare i tratti salienti delle vicende che hanno generato uno scandalo nella storia degli Stati Uniti; tuttavia, la trattazione degli eventi a partire dalla prospettiva intima e privata dei personaggi che ne hanno determinato lo sviluppo, consente di individuare più di una linea tematica nel lungometraggio. Sembra, infatti, che accanto alla narrazione degli eventi compaia l'esaltazione del coraggio di alcune personalità che hanno scelto di mettere a repentaglio la propria libertà personale in nome del diritto di cronaca, così come la messa in evidenza della caparbia di Katharine Graham, una donna che osa sfidare il pregiudizio, dimostrando di essere all'altezza del ruolo che è chiamata a ricoprire.

Nel frammento di scena selezionato per la conduzione dell'analisi, Katharine versa in grande difficoltà; il direttore Ben Bradlee e il suo gruppo hanno faticosamente ottenuto i faldoni relativi agli studi incriminati, provvedendo a redigerne i tratti salienti in forma ordinata. Mentre in casa Bradlee gli avvocati e alcuni membri del consiglio d'amministrazione del giornale si oppongono con fermezza alla pubblicazione, il direttore e i suoi colleghi insistono sulla necessità di pubblicare i documenti a beneficio dell'opinione pubblica. La persona cui spetta la decisione definitiva è proprio Katharine, che viene convocata telefonicamente mentre in casa sua si sta svolgendo un ricevimento.

La rappresentazione audiovisiva della telefonata è composta da una serie di inquadrature che si susseguono in modo repentino, mostrando al pubblico tutti gli interlocutori coinvolti, sia in casa Bradlee, sia in casa Graham. La conversazione assume toni sempre più accesi: Ben, da un capo del telefono, cerca

di convincere Katharine a disporre la pubblicazione dei documenti, mentre da un altro ricevitore il suo saggio consigliere Fritz Beebe espone i rischi legati a una simile eventualità. Anche in casa Graham, nella sala attigua a quella in cui si trova Katharine, un piccolo gruppo di membri del consiglio d'amministrazione partecipa alla conversazione e appoggia l'opinione di Fritz.

Il momento che precede la scelta della donna è carico di tensione drammatica, veicolata attraverso risorse narrative diverse. Mediante l'applicazione del modello di analisi, si provvederà a fornire dati utili all'osservazione delle proprietà di tale frammento, nella prospettiva della redazione di un testo AD.

Data la centralità conferita al personaggio di Katharine, in quanto persona chiamata a prendere una decisione da cui derivano grandi responsabilità, condurremo l'analisi soffermandoci sulle inquadrature di cui la donna è protagonista. L'identificazione delle proprietà compositive di tali frammenti costituisce un esempio di analisi contestuale necessaria alla valutazione delle risorse linguistiche utili a verbalizzare in AD l'inquadratura in cui è massima la tensione drammatica; il passaggio, infatti, precede la scelta di Katharine di pubblicare i documenti, andando contro il parere dei suoi più fidati consiglieri.

Campo visivo

a) Messa in scena

- **Ambiente:** Katharine è raffigurata nello spazio privato della sua casa. La donna chiede di essere lasciata sola, mentre invita gli altri interlocutori a seguire la conversazione da un ricevitore posto in una stanza attigua.
- **Luce e colore:** l'illuminazione è trasmessa da fonti di luce intradiegetiche. Le lampade presenti all'interno della stanza contribuiscono a creare un sistema di luci e ombre che mettono in risalto la figura umana, lasciando in penombra altre aree dello spazio. Alla combinazione di "key light", "fill light" e "back light" che illuminano la corporeità della donna si oppone la scarsa luminosità che caratterizza le inquadrature di cui sono protagonisti i suoi interlocutori, sia in casa Graham sia in casa Bradlee. Tale contrasto è accentuato dalle scelte cromatiche relative all'abbigliamento dei personaggi rappresentati: Katharine indossa un abito elegante dal colore chiaro, in grado di attirare lo sguardo dello spettatore più di quanto riescano i colori scuri (Rondolino e Tomasi 2018: 86). Gli uomini mostrati nel profilmico, invece, indossano prevalentemente abiti dai toni caldi.
- **Costumi e make-up:** l'abito indossato dalla signora Graham, rappresentativo del suo status sociale, è giustificato altresì dalla

circostanza di cui la donna è protagonista. La telefonata, infatti, ha luogo nel momento in cui è in corso un ricevimento. Anche gli accessori indossati da Katharine, nei toni del dorato, creano continuità con l'abbigliamento e contribuiscono a conferire risalto alla figura.

b) Messa in quadro

- **Inquadrature:** le inquadrature scelte per raffigurare la donna seguono una progressione non lineare che conferisce alla narrazione un ritmo sostenuto. In un primo momento, una consistente porzione del frammento in cui Katharine è mostrata la rappresenta in figura intera, attraverso espedienti che ne mettono in risalto la posizione centrale nello spazio (elemento che contribuisce a rafforzare la resa simbolica relativa al suo potere in questa fase della storia). Quando lo scontro tra i contendenti si fa più acceso, la reazione della donna è mostrata attraverso primissimi piani, che ne enfatizzano lo smarrimento.

Durante la conversazione tra Ben e uno dei suoi principali oppositori, la donna è mostrata nuovamente in figura intera; nel momento in cui il dialogo si interrompe, dando a Katharine la possibilità di chiedere a Fritz quale sia la sua opinione in merito, il volto teso di lei è rappresentato da un mezzo primo piano, illuminato dalla luce intradiegetica della lampada posta alle sue spalle. Una volta ascoltato il parere dell'uomo, contrario alla pubblicazione, l'inquadratura si stringe progressivamente, fino a mostrare il primissimo piano della donna e il suo turbamento.

- **Angolazione:** una particolarità del frammento risiede nella scelta di rappresentare Katharine attraverso angolazione dall'alto; dalla sua posizione, la macchina da presa ruota attorno alla donna, realizzandone un'inquadratura quasi zenitale. Come già affermato, tale espediente riesce nell'intento di porre in rilievo la sua centralità, non solo spaziale, ma anche simbolica, veicolando informazioni riguardanti il ruolo che è chiamata a ricoprire. Nei momenti di più alta tensione drammatica, invece, le inquadrature sono frontali.
- **Movimenti di macchina:** il movimento di macchina che accorcia progressivamente la distanza tra Katharine e lo spettatore, mostrando a quest'ultimo il volto turbato della donna, acquisisce una funzione selettiva, concentrando l'attenzione sulla drammaticità del momento e sulla valenza che esso ha nel sentire della signora Graham.

c) Messa in serie

Per l'intera durata della conversazione, le inquadrature sono legate da raccordo sonoro. Le battute di dialogo e la musica extradiegetica dai toni drammatici si distribuiscono nella totalità delle inquadrature che compongono la scena, permanendo fino al momento in cui Katharine comunica la sua decisione.

Campo sonoro

a) Suono e spazio

- Come detto in precedenza, il suono costituisce l'elemento di raccordo tra le inquadrature che compongono la scena in esame. Da un lato, gli interventi incalzanti di ciascuno degli interlocutori che si rivolgono a Katharine anticipano l'ambientazione della scena, distribuita tra diversi contesti spaziali. Dall'altro lato, la musica extradiegetica che permea il passaggio funge da *trait d'union* tra le diverse realtà rappresentate dal profilmico.

b) Suono e tempo

- La scena alterna sapientemente suoni simultanei e non simultanei. In alcuni casi, infatti, i dialoghi vengono veicolati parallelamente alla rappresentazione visiva di chi li enuncia; in altre circostanze, invece, si sceglie di mantenere il focus visivo sulla signora Graham, intenta ad ascoltare i pareri contrastanti degli uomini che attendono la sua decisione all'altro capo del telefono. La musica extradiegetica svolge un ruolo determinante nel conferimento dell'intensità espressiva alla scena: essa si inserisce nella narrazione attraverso un ritmo lento e cadenzato, per poi farsi sempre più permeante nel corso della discussione. Anche attraverso di essa, questo passaggio si configura in modo incontrastabile come il punto culminante del climax narrativo generato dalla scena: nel momento immediatamente precedente all'intervento di Katharine, la musica acquisisce toni drammatici e si interrompe, lasciando spazio a qualche istante di silenzio che sarà sospeso dalle parole della donna.

Campo narrativo

L'identificazione dei significati apportati alla narrazione attraverso l'impiego di tecniche visive e sonore consente di avanzare alcune riflessioni in merito alle componenti del mondo narrativo che prevalgono nella scena analizzata. Come già affermato, l'individuazione delle stesse consente di procedere nella valutazione delle risorse linguistiche che maggiormente si prestano a verbalizzare in AD il contenuto delle immagini in cui la tensione drammatica è massima.

Sulla base di quanto appena affermato, provvederemo a fornire una disamina critica degli elementi costitutivi che acquisiscono maggiore rilevanza nella scena oggetto di analisi.

- **Topos:** la scelta di ambientare la scena in due contesti spaziali diversi contribuisce a veicolare la pressione che l'evento esercita su Katharine. La conversazione telefonica che la donna intrattiene nello spazio privato della sua casa sembra costituire un espediente narrativo utile a mostrare l'eterogeneità di opinioni relative alla sua scelta. In casa Graham, Katharine chiede ai suoi collaboratori di seguire la telefonata da una stanza attigua, rimanendo da sola al centro della sala. Parallelamente, in casa Bradlee il direttore cerca di convincere la donna a pubblicare i documenti, mentre in un'altra zona dello stesso luogo, Fritz mostra di essere preoccupato per le conseguenze che tale decisione potrà avere sulle sorti del giornale.

Il ritmo incalzante della conversazione e il repentino alternarsi delle inquadrature ambientate in luoghi diversi contribuisce ad accrescere la tensione, evidenziando la necessità imminente di prendere una decisione.

- **Chronos:** come affermato in precedenza, il tempo costituisce un elemento fondamentale nella scena. La telefonata arriva a casa Graham nel momento in cui vi si sta svolgendo un ricevimento; Katharine è costretta a interrompere un discorso pronunciato in onore di un fidato collaboratore, dacché l'argomento della convocazione è massimamente urgente.

Anche nel corso della conversazione, ciascuno degli interlocutori cerca di far valere le sue ragioni al fine di ottenere una risposta da Katharine nel minor tempo possibile, provvedendo così tempestivamente all'eventuale pubblicazione dell'inchiesta.

- **Telos:** i contendenti mostrano chiaramente di avere obiettivi diversi. Se Ben Bradlee e i suoi giornalisti si schierano a favore della pubblicazione, i vertici dell'amministrazione si oppongono fermamente a tale possibilità, promuovendo la tutela del giornale attraverso l'astensione dalla diffusione di notizie protette da segreto di Stato. Dirimente, in tal senso, è la decisione dell'editrice.
- **Gramma:** la disponibilità di documentazione in grado di rivelare la connivenza dei vertici statunitensi riguardo l'infruttuosità delle campagne

belliche perpetrate costituisce il centro del dibattito attorno al quale è imperniata la narrazione della scena.

- **Epistème:** diversi livelli di competenza si esprimono attraverso la rappresentazione. Da un lato, Bradlee e i suoi collaboratori rivendicano il diritto di esercitare la propria professione, appellandosi alla consapevolezza che l'unico modo di difendere la libertà di espressione sia pubblicare di inchieste utili a informare la pubblica opinione. Dall'altro lato, i vertici dell'amministrazione del giornale guardano alle conseguenze che l'eventuale diffusione del materiale potrebbe determinare sulla vita del "The Washington Post", così come sulla libertà personale di tutti gli individui che saranno coinvolti nella vicenda.
- **Kratos:** la scena evidenzia la posizione apicale di Katharine Graham, cui spetta l'ultima parola in merito alla possibilità di pubblicare o astenersi dal farlo. La porzione narrativa oggetto di analisi è collocata nel secondo atto della storia (Bandirali e Terrone 2009), in cui è più volte emerso il giudizio di molti collaboratori del giornale, preoccupati per la scarsa preparazione di una donna alla guida della testata. Nella scena esaminata, emergono con maggiore intensità le preoccupazioni degli stessi individui, che considerano Katharine istintiva e poco preparata e temono che possa consentire la pubblicazione dell'inchiesta. Alla luce di quanto affermato, dunque, sembra possibile sostenere che il potere decisionale detenuto dalla signora Graham emerga con ancora maggiore rilevanza in questa fase: l'editrice è, infatti, l'unica persona chiamata a compiere una scelta determinante.
- **Psiche:** è proprio la grande responsabilità che grava su Katharine a scatenare la sua angosciata condizione interiore. La donna è evidentemente combattuta nella scelta tra le posizioni presentate dai suoi collaboratori, e in più occasioni chiede di avere un parere sia da parte dei giornalisti, sia da parte dei suoi più fidati consiglieri. Soprattutto nel momento in cui Katharine mostra di voler conoscere l'opinione di Fritz Beebe, l'editrice non nasconde la sua preoccupazione: l'uomo è chiamato più volte con un ritmo incalzante, che aumenta nel momento in cui Beebe esita nel risponderle.

Alla modulazione prosodica della voce di Katharine si associa la rappresentazione visiva; la donna si mostra esitante, con lo sguardo perso nel vuoto. Nel momento in cui finalmente Beebe si pronuncia, sostenendo che, se fosse al suo posto, impedirebbe la pubblicazione, la macchina da presa si avvicina progressivamente al volto della donna, mostrandone ogni dettaglio allo spettatore. A ogni fase della transizione dal mezzo primo piano al primissimo piano, anche la musica extradiegetica aumenta d'intensità, rendendo tangibile la tensione drammatica che permea il passaggio. Al fine di fornire una più concreta rappresentazione della

narrazione, riportiamo di seguito l'inquadratura che costituisce la fase apicale del climax emotigeno generato nella scena.



Figura 14
The Post (TCR: 01:19:25)

Considerando l'incidenza dell'ultimo elemento generatore analizzato, verso il quale sembrano confluire le sezioni analitiche trattate in precedenza, si ritiene opportuno avvalersi degli strumenti utili a identificare la natura dell'emozione, nella prospettiva della valutazione della resa linguistica che potrebbe maggiormente addirsi all'audiodescrizione del presente passaggio.

L'analisi dei tratti visivi e non verbali che compongono l'inquadratura sulla base della tassonomia di Ekman riportata in questo lavoro, consente di rilevare la presenza di rughe verticali al livello della fronte. Lo sguardo di Katharine è teso, gli occhi sono languidi. La bocca, semiaperta, lascia intravedere commisure labiali ritratte ma non tendenti verso l'alto o verso il basso. La fruizione dell'inquadratura nel lungometraggio, infine, consente di notare come l'esitazione di Katharine sia veicolata anche attraverso il peculiare tremore delle sue labbra.

Il confronto tra le caratteristiche appena riportate e la consultazione delle proprietà identificate in Ekman (1972), rende possibile ravvisare in paura e tristezza le emozioni che prevalgono nell'animo della signora Graham in questo stadio della narrazione.

La valutazione delle risorse impiegate, di cui si è discusso nella presente sezione, consente di confermare tale ipotesi avvalendosi delle rilevazioni derivanti dall'analisi contestuale. Si è osservato, infatti, che nel corso del lungometraggio la posizione di Katharine è stata a lungo messa in discussione per via della sua presunta incompetenza nella gestione degli affari familiari; non mancano, nella narrazione, i riferimenti alla storia passata del giornale, ora sotto la guida di Katharine per via del suicidio del marito, cui il signor Graham aveva affidato la gestione del "The Post".

La portata dell'evento narrato accentua la condizione di difficoltà in cui Katharine Graham versa: l'editrice è, infatti, consapevole della possibilità che la pubblicazione dei "Pentagon Papers" possa comportare l'esclusione del suo giornale dalla quotazione in borsa, oltre a paventare l'eventualità che conseguenze giuridiche possano derivare dalle sue decisioni. Anche alla luce di simili considerazioni, può dirsi confermata l'ipotesi che la donna sia messa in difficoltà da un turbinio di emozioni che ne determinano un dissidio interiore.

Una volta ottenuti gli elementi utili a completare l'analisi del testo di partenza al livello microtestuale, è possibile procedere nella valutazione dell'incidenza che la narrazione ricopre su un piano globale. Si provvederà, quindi, a determinare la funzione comunicativa prevalente nella scena di cui l'inquadratura in esame fa parte, osservandone la relazione con i significati associati alla rappresentazione filmica.

Funzioni della scena

Quanto osservato in relazione alla scena in esame consente di ipotizzare che in tale porzione narrativa emergano con maggiore intensità due funzioni comunicative. La vicenda narrata, che trova una parziale risoluzione alla fine della scena con la decisione di Katharine di avallare la pubblicazione dei documenti, segna un punto di svolta nella narrazione.

Coerentemente con quanto osservato in corrispondenza della definizione delle caratteristiche compositive della scena nell'economia globale del lungometraggio, sembra possibile ritenere che l'evento narrato apporti un contributo significativo alla storia, determinandone lo sviluppo.

Sin dalle prime fasi della conversazione telefonica, infatti, emerge l'estrema importanza che la questione riveste, anche per il futuro del giornale. È per tale ragione che la decisione di diffondere i documenti determina un avanzamento nella storia, incidendo nella prosecuzione della narrazione.

Quella di portare avanti la storia, tuttavia, non sembra essere la sola funzione comunicativa prevalente nella scena. L'applicazione degli strumenti analitici introdotti in questo lavoro ha, infatti, consentito di osservare l'intenzionalità di orientare il focus narrativo sulla personalità di Katharine, che sembra acquisire una nuova attitudine in questa fase della storia.

La scelta di rappresentare l'editrice da sola, al centro della dimensione spaziale entro cui è collocata, consente di creare una netta separazione tra il suo personaggio e il gruppo di interlocutori che conversano con lei. I molteplici movimenti di macchina con funzione selettiva che realizzano un progressivo avvicinamento al volto della donna, contribuiscono a metterne in risalto la paura dettata dalle conseguenze che la pubblicazione dei documenti potrà sortire, enfatizzando altresì che il futuro dell'azienda di famiglia sia nelle sue mani. Si è già avuto modo di osservare come il campo sonoro contribuisca massimamente a

veicolare la tensione generata dal passaggio e cooperi attivamente nella caratterizzazione del personaggio.

Tali espedienti convergono verso la creazione di drammaticità che sembra dare forma al dissidio interiore di Katharine. La conclusione del frammento sembra però disattendere le aspettative; la donna sceglie, infatti, di combattere la paura e la tristezza che la assalgono, per favorire la diffusione dell'inchiesta, di massimo interesse per il bene pubblico.

Tenendo in considerazione la centralità di un simile cambiamento nella percezione del comportamento della signora Graham, sembra opportuno associare alla prosecuzione della storia anche una seconda intenzionalità comunicativa soggiacente alla scena, corrispondente alla presentazione del personaggio e del suo mondo narrativo.

Attribuzione di significato

Nella fase finale dell'analisi, si provvederà a considerare se e in che misura la scena osservata possa incidere nell'attribuzione di specifici significati all'intero lungometraggio. Si è già osservato come l'evento, che si sviluppa nella parte centrale della narrazione, determini un cambiamento sostanziale nell'evolvere del racconto filmico. A partire da questo momento, infatti, l'editrice prende una decisione dalla quale non si può più tornare indietro.

Se su un piano di significazione esplicita e referenziale appare immediata la percezione del cambiamento nella storia del "The Post", la conduzione dell'analisi a uno stadio meno fattuale e più simbolico consente di rilevare che la scena apporti anche elementi di rappresentazione implicita e sintomatica. Per quanto si è già avuto modo di notare, infatti, la scelta di Katharine di rimanere da sola nella stanza ne riflette lo status di unica persona nel potere di prendere una decisione determinante per la vita del giornale. Sulla base delle precedenti valutazioni, dunque, la scena non mostra solo un momento di svolta nella vicenda narrata, ma si fa emblema di un contesto professionale dominato da uomini, in cui per la prima volta tale tendenza è sovvertita dalla presenza di una donna al comando. La decisione di anteporre al responso di Katharine l'opinione contraria alla pubblicazione da parte di Fritz, cui la donna si è spesso rivolta nel corso della narrazione per avere indicazioni su come agire nella gestione del giornale, appare volta a risaltare l'autonomia di giudizio di un'editrice che compie una scelta impopolare facendo valere le sue ragioni e mostrandosi consapevole del proprio ruolo.

I tentativi degli interlocutori di dissuaderla dalla possibilità di pubblicare, orientati prevalentemente a presagire le conseguenze nefaste che tale scelta potrebbe comportare, costituiscono espedienti narrativi utili a carpire un'ulteriore intenzionalità di significazione nella scena: pur consapevole delle ripercussioni della diffusione del materiale nella vita professionale e privata sua e dei suoi collaboratori, la signora Graham sceglie di far prevalere la missione giornalistica

su ogni forma di tutela personale. La donna appoggia la volontà di Ben Bradlee e dei suoi collaboratori, nella convinzione che nessun rischio corso a livello personale possa sovrastare sul diritto della pubblica opinione di conoscere le strategie messe in atto nelle sale del potere.

2.1. Valutazione delle risorse semiotiche per il testo AD

La conduzione dell'analisi della porzione narrativa mette a disposizione strumenti utili a implementare la redazione di un testo AD per il frammento. È stato possibile rilevare con certo grado di verosimiglianza le emozioni che le circostanze generano nell'animo dell'editrice, osservando altresì come l'intera narrazione suggerisca forme di significazione altre da quelle immediatamente ricostruibili dalla fruizione della scena.

Alla luce di quanto osservato in sede di analisi, si ritiene che l'inserito AD debba tener conto della necessità di porre in evidenza un cambiamento nell'attitudine di Katharine, nella prospettiva della finalità comunicativa identificata per la scena. Visto l'alto potenziale espressivo derivante dalle immagini, convergenti verso un inatteso finale, la selezione di risorse linguistiche connotate ed evocative, in grado di segnalare allo spettatore l'iniziale smarrimento della donna, impaurita dalle circostanze, potrebbe configurarsi come un espediente funzionale a riprodurre il contrasto concretizzato dallo scioglimento del climax narrativo in cui Katharine autorizza la pubblicazione dei documenti, mostrando un'evoluzione nella sua caratterizzazione.

Su un piano tecnico, è necessario considerare che il tempo a disposizione per l'inserimento dell'inserito sia limitato a pochi secondi, elemento che rende ancora più evidente la necessità di verbalizzare il contenuto delle immagini attraverso descrizioni puntuali ma massimamente evocative⁴⁸. Partendo da tale presupposto, è possibile ricorrere alla valutazione di voci verbali che facciano riferimento alla modulazione del comportamento della protagonista, più che alle azioni svolte, al fine di fornire una resa semiotica immediata ed efficacemente rivolta verso la condizione emotiva della signora Graham. Alla luce di quanto rilevato in sede di analisi del testo di partenza, inoltre, sembra opportuno considerare virtuoso l'impiego di voci aggettivali, che possano veicolare informazioni specifiche non solo sullo smarrimento della donna, ma anche in relazione alla tensione generata dal contesto situazionale e dal suo esito incerto.

⁴⁸ Le modalità procedurali relative alla scelta delle risorse linguistiche da impiegare, così come alle motivazioni soggiacenti alla scelta sono argomento di prima importanza, la cui trattazione è stata intrapresa (Marra 2023) con l'obiettivo di essere ulteriormente approfondita in future pubblicazioni.

3. Considerazioni conclusive

La dissertazione che si conclude in questa sezione intende soffermarsi sulla natura dei molteplici fattori da considerare nella traduzione intersemiotica per l'AD, confermando i benefici derivanti dall'adozione di un approccio multidisciplinare. Al fine di fornire una visione d'insieme delle rilevazioni rese note nel corso dell'analisi, si ripropongono gli obiettivi generali e le finalità specifiche associate alla realizzazione dell'indagine:

- Verifica dell'esistenza delle condizioni per cui l'approccio funzionalista possa rivelarsi una risorsa metodologica utile a identificare le principali finalità comunicative nel testo di partenza, da utilizzare come criterio guida per la selezione delle risorse linguistiche in AD che possano elicitar inferenze sui significati connessi al prodotto filmico.
- Valutazione del vantaggio derivante dall'applicazione di nozioni e metodologie multidisciplinari per condurre un'adeguata analisi del testo filmico in quanto testo di partenza, che varia a seconda degli elementi narratologici da segnalare nel processo di trasposizione intersemiotica.

Da tali obiettivi di ricerca scaturiscono i seguenti obiettivi specifici:

- Effettuare una disamina degli elementi caratterizzanti della corrente funzionalista, verificando che vi siano le condizioni necessarie per procedere alla sua applicazione allo studio dell'AD.
- Identificare le caratteristiche compositive del lungometraggio in quanto prodotto artistico dalle finalità estetiche ed emozionali, al fine di ottenere un quadro esaustivo delle risorse che in esso interagiscono per dar vita a una narrazione dai significati referenziali e impliciti e valutare in che modo esse possano costituire un punto di partenza per l'elaborazione di un testo AD.

Giunti alla fase finale dell'analisi, possiamo ritenere di disporre degli strumenti utili per fornire risposte a tali obiettivi di ricerca.

La centralità della componente comunicativa, che esprime il suo massimo potenziale nella corrente traduttologica funzionalista, ha costituito il punto di partenza per la creazione di un quadro d'insieme in cui sono emerse alcune caratteristiche fondanti di detta corrente. Dopo aver individuato le nozioni che contraddistinguono tale approccio traduttivo, abbiamo osservato come esse siano presenti in molte fasi che scandiscono la trasposizione nelle modalità di traduzione audiovisiva interlinguistica e intralinguistica. La disamina delle caratteristiche distintive di discipline di recente formazione, volte a garantire accesso ai servizi audiovisivi (prima fra tutte, l'ambito dei *Media Accessibility*), ha consentito di rilevare elementi procedurali condivisi con il funzionalismo

mostrando, altresì, come tali proprietà possano essere impiegate per dirimere contese e dibattiti al centro della discussione sulla validità dei principi funzionalisti. L'individuazione di elementi di comunanza ha, quindi, posto le basi per considerare proficua l'applicazione della metodologia funzionalista all'analisi dell'audiodescrizione e delle sue possibili concretizzazioni.

Dopo aver selezionato l'impronta metodologica da conferire all'analisi in questione, si è scelto di condurre l'attenzione verso le caratteristiche del prodotto filmico, selezionato come testo multimodale a partire dal quale imbastire il testo AD. Si è, quindi, provveduto a passare in rassegna la natura delle componenti tecniche e narrative che sono alla base dell'ideazione del film, per poi addentrarsi nelle dinamiche soggiacenti alla sua ricezione.

In questa fase, il film in quanto testo dotato di significato e di specifiche intenzionalità comunicative è stato oggetto di un'indagine multidisciplinare, che ha richiesto l'intersezione e la mutua connessione tra la cinematografia, la narratologia, la linguistica e la psicologia. Tali elementi, sistematizzati in un modello di analisi del testo audiovisivo, hanno posto le basi per la disamina delle caratteristiche del lungometraggio, scomposto nelle sue unità minime di significato.

La valutazione delle componenti visive, sonore e narrative delle porzioni filmiche, infatti, consente l'identificazione delle finalità comunicative che hanno determinato alla loro strutturazione; individuarne le proprietà rappresenta un passo fondamentale alla luce della selezione degli elementi del profilmico cui conferire priorità in audiodescrizione, così come delle risorse linguistiche che maggiormente si prestano a enfatizzare l'intenzionalità di significazione associata alla narrazione.

Tenendo conto della funzione primaria attribuita all'AD, corrispondente alla necessità di rendere esplicito il contenuto del visivo badando a non anticipare aspetti della narrazione e non sconfinare nell'eccessiva interpretazione delle immagini, l'identificazione della funzione comunicativa per cui la scena è pensata può costituire un utile criterio decisionale nella fase di redazione degli inserti AD.

Quanto rilevato in questa sede appare in linea con la direzione intrapresa dalla ricerca, sempre più propensa a valutare la validità di pratiche professionali e protocolli diversificati. Proprio in virtù di questa disponibilità, comunque, può dirsi utile e conveniente percorrere strade altre da quelle convenzionali, cercando di rendere sempre più sinergica la collaborazione tra ambiti di specializzazione diversi. Riflettere sulla significazione generata dal testo filmico, al fine di fornire una trasposizione potenzialmente utile a mantenere alto l'interesse, non costituisce un rischio di inquinare l'esperienza di fruizione, ma può configurarsi come una delle molteplici possibilità a disposizione del pubblico per accedere a un prodotto dalle finalità artistiche.

Nella speranza che possa concretizzarsi l'ideale di un progetto sinergico e modulato, nel quale l'accessibilità si converte in una delle prerogative alla base della concezione di un disegno audiovisivo, si ritiene utile beneficiare della

molteplicità di canali e di modalità di fruizione messi a disposizione dalle più recenti innovazioni tecnologiche, al fine di mettere ciascun individuo nelle condizioni più favorevoli per accedere ai contenuti.

Le considerazioni cui si è giunti non sono prive di limiti e di aspetti migliorabili. Il tempo necessario alla conduzione dell'analisi, ad esempio, ha fatto luce sulla rilevante entità dello sforzo richiesto dalla disamina delle proprietà menzionate, certamente fattibile per la realizzazione di un inserto AD relativo a un'inquadratura, ma potenzialmente oneroso nel caso dell'audiodescrizione di un intero lungometraggio.

In conclusione, è necessario ribadire che le rilevazioni avanzate in questo lavoro costituiscono solo un punto di partenza, dal quale si intende generare un approfondimento successivo. Molti sono, infatti, gli elementi cui è necessario fornire una risposta incontrovertibile ed esaustiva. In primo luogo, sarebbe necessario provvedere alla formulazione di un testo AD a partire dai risultati ottenuti dall'analisi, e sottoporre tale testo agli utenti di audiodescrizioni in occasione di studi di ricezione volti a confermarne l'efficacia.

Sarebbe, inoltre, opportuno, applicare il modello di analisi alla valutazione di scene e frammenti narrativi in cui prevalgono componenti altre da quella emozionale e psichica, al fine di testarne la validità anche in corrispondenza di altre modalità di rappresentazione filmica.

Il modello di analisi, infine, necessita di essere applicato a testi audiovisivi pertinenti a generi diversi, affinché si possa valutare la sua eventuale aderenza a categorie specifiche di narrazione.

Bibliografía

- Adami E., Ramos Pinto S. 2020, “Meaning- (Re)Making in a world of untranslated signs. Towards a research agenda on Multimodality, Culture and Translation”, in *Translation and Multimodality beyond words*, a cura di M. Boria, Á. Carreres, M. Noriega-Sánchez, M. Tomalin, Routledge, London and New York, pp. 71-93.
- ADLAB 2012, *Report on user needs assessment*. Report no. 1, ADLAB project (Audio Description: Lifelong Access to the Blind). www.adlabproject.eu (18.11.2024).
- AENOR 2005, *Norma UNE: 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*, AENOR, Madrid.
- Agost R. 1999, *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Ariel, Barcelona.
- American Council of the Blind 2009, *Audio Description Standards*. http://www.acb.org/adp/docs/ADP_Standards.doc (18.11.2024).
- Arma S. 2012, “‘Why can’t you wear black shoes like the other mothers?’ Preliminary investigation on the Italian language of audio description”, in *Emerging topics in translation: Audio description*, a cura di E. Perego, EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 37-55.
- Averill J.R. 1982, *Anger and aggression. An essay on emotion*, Springer, New York.
- Baldry A., Thibault P.J. 2006, *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimedia Toolkit and Coursebook*, Equinox Publishing Ltd, Sheffield.
- Bandirali L., Terrone E. 2009, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*. Lindau, Torino.
- Bardini F. 2017, “Audio description style and the film experience of blind spectators: design of a reception study”, *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 19, pp. 49-73.
- Bardini F. 2020, “Audio Description and The Translation of Film Language into Words”, *Ilha do Desterro*, 73:1, pp. 273-295.
- Bardini F. 2020a, “Film language, film emotions and the experience of blind and partially sighted viewers: a reception study”, *The Journal of Specialized Translation*, 33, pp. 259-280.
- Bariffi F., Barranco M., Moreno L., Palacios A., Utray F., Vida J. 2008, *La accesibilidad universal en los medios audiovisuales de comunicación*, Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción, Gobierno de España, Ministerio de educación, política social y deporte.
- Benecke B. 2007, “Audio Description: Phenomena of Information Sequencing”, *EU-High-Level Scientific Conference MuTra 2007 LSP Translation Scenarios*, atti di convegno. http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Benecke_Bernd.pdf (18.11.2024).
- Benecke B. 2014, *Audiodeskription als partielle Translation. Modell und Methode (Translatorische Forschungsbeiträge 4)*, LIT Verlag, Münster.
- Benecke B. 2014a, “The Naming and Describing of Characters in Inglourious Basterds”, in *Audio Description: New Perspectives Illustrated*, a cura di A. Maszerowska, A. Matamala, P. Orero, John Benjamins, Amsterdam, pp. 141-158.

- Benecke B., Dosch E. 2004, *Wenn aus Bildern Worte werden*, Bayerischer Rundfunk, München.
- Bernabé Caro R. 2020, “New Taxonomy of Easy-To-Understand Access Services”, *MonTI*, 12, pp. 345-380.
- Bernabé Caro R., Orero P. 2019, “Easy to Read as Multimode Accessibility Service”, *Hermēneus* 21, pp. 53-74.
- Bordwell D. 1993, “Film Criticism”, *Interpretation, Inc. Special Issue partially funded by the Academy of Motion Picture Arts & Sciences Foundation*, 17, 2/3, pp. 93-119.
- Bordwell D., Thompson K., Smith, J. 2017, *Film art. An introduction*, McGraw Hill Education, New York.
- Bourne J. 2007, “El impacto de las directrices ITC en el estilo de cuatro guiones AD en inglés”, in *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos. Nuevas modalidades de traducción audiovisual*, a cura di C. Jiménez Hurtado, Peter Lang, Francoforte, pp.179-198.
- Bourne J., Jiménez Hurtado C. 2007, “From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audio description of *The Hours* in English and Spanish”, in *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language* a cura di J. Díaz Cintas, P. Orero, A. Remael, Rodopi, Amsterdam, pp. 175-187.
- Braun S. 2008, “Audiodescription Research: State of the Art and Beyond”, *Translation Studies in the New Millennium*, 6, pp. 14-30.
- Braun S. 2011, “Creating Coherence in Audio Description”, *Meta*, 56: 3, pp. 645-662.
- Bühler K. 1934/1965, *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Gustav Fischer, Stoccarda.
- Busarello E., Sordo F. 2011, *Manuale per aspiranti audio descrittore di audiofilm per non vedenti*, Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS, Scurelle.
- Cabanac M. 2002, “What is emotion?”, *Behavioural Processes*, 60, pp. 69-83.
- Cabrera J. 2007, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Mondadori, Milano.
- Caimi A. 2006, “Audiovisual Translation and Language Learning: The Promotion of Intralingual Subtitles”, *The Journal of Specialised Translation*, 6, pp. 85-98.
- Cano C., Cremonini G. 1990, *Cinema e musica. Il racconto per sovrapposizione*, Thema, Bologna.
- Casetti F., Di Chio F. 1990, *Analisi del Film*, Bompiani, Milano.
- Cicero V. (a cura di) 2011, “Lie to Us. Mentici, ti sgameremo. Studi su Paul Ekman, Cal Lightman e la menzogna”, *Quaderni di Illuminazioni, rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione*, Supplemento n.3 a “Illuminazioni”.
- Chaume F. 2004, *Cine y traducción*, Cátedra, Madrid.
- Chaume F. 2018, “An overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline”, *The Journal of Audiovisual Translation*, 1:1, pp.40-63.
- Chaves M. J. 2000, *La traducción cinematográfica: el doblaje*, Publicaciones de la Universidad de Huelva.

- Chesterman A. 2010, "Skopos Theory: A Retrospective Assessment", in *Perspektiven auf Kommunikation: Festschrift für Liisa Tittula zum 60. Geburtstag*, a cura di W. Kallmeyer, E. Reute, J. F. Schopp, SAXA Verlag, Berlino, pp. 209-225.
- Chion M. 1990/1994/2019, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York.
- Chmiel A., Mazur I. 2012, "AD reception research: Some methodological considerations" in *Emerging topics in translation: Audio description*, a cura di E. Perego, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 57-80.
- Chmiel A., Mazur I. 2016, "Researching Preferences of Audio Description Users - Limitations and Solutions", *Across languages and cultures*, 17:2, pp. 271-288.
- Damasio A.R. 1995, *L'erreur de Descartes*, Éditions Odile Jacob, Parigi.
- Di Chio F. 2016, *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie TV*, Carocci, Roma.
- Di Giovanni E. 2014, "Audio description and textuality", *Parallèles*, 26, pp. 69-83.
- Di Giovanni E. 2014a, "Visual and narrative priorities of the blind and non-blind: eye tracking and audio description", *Perspectives. Studies in Translatology*, 22:1, pp. 136-153.
- Di Giovanni E. 2018, "Audio description and reception-centred research", in *Reception Studies and Audiovisual Translation*, a cura di E. Di Giovanni, Y. Gambier, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, pp. 225-250.
- Di Giovanni E. 2019, "Reception Studies and Audiovisual Translation: eye tracking research at the service of training in subtitling", *Cultus*, 1:1, pp. 174-193.
- Di Giovanni E. 2020, "Reception Studies and audiovisual translation", in *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a cura di Ł. Bogucki, M. Deckert, Palgrave Macmillan, London, pp. 397-414.
- Di Giovanni E., Gambier Y. (a cura di) 2018, *Reception Studies and Audiovisual Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.
- Di Giovanni E., Orero P., Agost R. 2012, "Multidisciplinary In Audiovisual Translation", *MonTI*, 4, pp. 9-22.
- Díaz-Cintas J. 2001, *La traducción audiovisual. El subtitulado*, Almar, Salamanca.
- Díaz-Cintas J. 2005, "Accessibility for All", *Translating Today*, 4, pp. 3-5.
- Díaz-Cintas J. 2008, "Audiovisual Translation Comes of Age", in *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*, a cura di D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 1-9.
- Díaz-Cintas J. 2009, "Chapter 1: Introduction - Audiovisual Translation: An Overview of its Potential", in *New Trends in Audiovisual Translation*, a cura di J. Díaz-Cintas, Blue Ridge Summit, Multilingual Matters, Bristol, pp. 1-18.
- Díaz-Cintas J. 2020, "The name and nature of subtitling", in *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a cura di Ł. Bogucki, M. Deckert, Palgrave Macmillan, London, pp.149-171.
- Díaz-Cintas J., Matamala A., Neves J. (a cura di) 2010, *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2*, Rodopi, Amsterdam.

- Díaz-Cintas J., Orero P., Remael A. (a cura di) 2007, *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*, Rodopi, Amsterdam.
- Díaz-Cintas J. 2010, "La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtítulo y de la audiodescripción", in *Actas del IV Congreso El Español, Lengua de Traducción. El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo*, pp. 157-182.
- Doležel L. 1998, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, trad. it. M. Botto 1999, *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano.
- Dursun P., Emül M., Gençöz F. 2010, "A Review of the literature on emotional facial expression and its nature", *New/Yeni Symposium Journal*, pp. 207-215.
- Eco U. 1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- Ekman P. 1972, "Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotion", in *Nebraska Symposium on Motivation, 1971*, 19, a cura di J. Cole, Lincoln University of Nebraska Press, pp. 207-282.
- Ekman P. 1989, "The argument and evidence about universals in facial expression of emotion", in *Handbook of Social Psychophysiology*, a cura di H. Wagner, A. Manstead, pp. 143-164.
- Ekman P. 1992, "An argument for basic emotions", *Cognition & Emotion*, 6, pp. 169-200.
- Ekman P. 2003, *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, Times Books, New York.
- Ekman P., Friesen W.V. 1969, "The repertoire of nonverbal behavior", *Semiotica*, 1:1, pp. 49-98.
- Ekman P., Friesen W.V. 1975, "Measuring Facial Movement", *Journal of Environmental Psychology and Nonverbal behaviour*, 1:1, pp. 56-75.
- Ekman P., Friesen W.V. 1978, *The Facial Action Coding System*, Palo Alto, California, Consult. Psychol. Press.
- Ekman P., Levenson R.W., Friesen W.V. 1983, "Autonomic Nervous System Activity Distinguishes Among Emotions", *Science*, 16: 221, pp. 1208-1210.
- Ellsworth P.C. 1991, "Some implications of cognitive appraisal theories of emotion" in *International Review of Studies in Emotion*, 1, a cura di K.T. Strongman, Wiley, Chichester, pp.143-162.
- Fels D., Udo J. P., Diamond J. E., Diamond, I. J. 2006, "A comparison of alternative narrative approaches to video description for animated comedy", *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 100: 5, pp. 295-305.
- Fernández-Costales A. 2021, "Audiovisual translation in primary education. Students' perceptions of the didactic possibilities of subtitling and dubbing in foreign language learning", *Meta*, 66: 2, pp. 280-300.
- Finbow S. 2010, "The state of audio description in the United Kingdom - from description to narration", *Perspectives*, 18:3, pp. 215-229.
- Fresno N. 2012, "Experimenting with Characters: An Empirical Approach to the Audio Description of Fictional Characters", in *Audiovisual Translation and Media Accessibility*

- at the Crossroads. Media for All 3*, a cura di A. Remael, P. Orero, M. Carroll, Rodopi, Amsterdam, pp. 147-171.
- Fresno N. 2016, "Carving Characters in the Mind. A Theoretical Approach to the Reception of Characters in Audio Described Films", *Hermēneus*, 18, pp. 59-92.
- Fresno N. 2022, "Research in audio description", in *The Routledge Handbook of Audio Description*, a cura di E. Perego, C. Taylor, Routledge, London and New York, pp. 312-327.
- Fresno N., Castellà J., Soler-Vilageliu O. (2014), "Less is more. Effects of the amount of information and its presentation in the recall and reception of audio described characters", *International Journal of Sciences: Basic and Applied Research*, 14: 2, pp.169-196.
- Fresno N., Castellà J., Soler-Vilageliu O. 2016, "'What Should I Say?' Tentative Criteria to Prioritize Information in the Audio Description of Film Characters", in *Researching Audio Description*, a cura di A. Matamala, P. Orero, Palgrave Macmillan, London, pp. 143-167.
- Frijda N.H. 1986, *The Emotions*, Cambridge University Press, USA.
- Fryer L. 2023, "Erasure or over-exposure? Finding the balance in describing Diversity", *The Journal of Specialised Translation*, 39, pp.11-25.
- Fryer L., Freeman J. 2012, "Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame", *Perspectives*, 21:3, pp. 412-426.
- Gagliano M. 2011, "Verità, pluristabilità e narrazione in Lie to Me. Per un'analisi semiotica della menzogna nel serial tv", in *Lie to Us. Mentici, ti sgameremo. Studi su Paul Ekman, Cal Lightman e la menzogna, Illuminazioni, rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione*, a cura di V. Cicero, 3:15, pp. 68-80.
- Galati D. 2002, *Prospettive sulle emozioni e teorie del soggetto*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Gambier Y. 2003, "Introduction", *The Translator*, 9:2, pp. 171-189.
- Gambier Y. 2003a, "Screen Transadaptation: Perception and Reception", *The Translator, Special Issue on Screen Translation*, 9:2, pp. 171-189.
- Gambier Y. 2006, "Multimodality and audiovisual translation", in *Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Second MuTra Conference in Copenhagen 1-5 May*, a cura di M. Carroll, H. Gerzymisch-Arbogast, S. Nauert, pp. 1-8.
- Gambier Y. 2013, "The position of Audiovisual Translation Studies", in *The Routledge Handbook of Translation Studies*, a cura di C. Millán, F. Bartrina, Routledge, New York, pp. 45-59.
- García-Vizcaíno, M. J. 2021, "Getting the Full Picture in English and Spanish? Audio Described Characters in Netflix's *Élite*", *Journal of Audiovisual Translation*, 4:3, pp. 25-43.
- Geerinck B., Vercauteren G. 2020, "Audio describing the mental dimension of narrative characters. Insights from a Flemish case study", *Punctum*, 6:1, pp. 85-107.
- Georgakopoulou P. 2008, "Audio Description guidelines for Greek - A working document", in *A comparative study of Audio Description guidelines prevalent in different countries*, a cura di S. Rai, J. Greening, P. Leen, Royal National Institute for the Blind, London, pp. 105-108.

- Greco G. M. 2016, "Accessibility, human rights, and the ghetto effect", Contributo presentato in occasione della Conferenza *Wounded Places. On the integrity of the Body*, Beirut, Libano, 27/2/2016.
- Greco G. M. 2016a, "On Accessibility as a human right, with an application to media accessibility", in *Researching Audio Description. New Approaches*, a cura di A. Matamala, P. Orero, Palgrave Macmillan, London, pp. 11-33.
- Greco G. M. 2017, "L'accessibilità culturale come strumento per i diritti umani di tutti", in *Il patrimonio culturale per tutti*, a cura di G. Cetorelli, M.R. Guido, Direzione Generale Musei, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, pp. 94-102.
- Greco G. M. 2018, "The Nature of Accessibility Studies", *Journal of Audiovisual Translation*, 1:1, pp. 205-232.
- Greco G. M., Jankowska A. 2019, "Framing media accessibility quality", *The Journal of Audiovisual Translation*, 2:2, pp. 1-10.
- Greco G. M., Jankowska A. 2020, "Media Accessibility Within and Beyond Audiovisual Translation", in *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a cura di Ł. Bogucki, M. Deckert, Palgrave Macmillan, London, pp. 57-76.
- Greco G.M. 2019, "Accessibility Studies: Abuses, misuses and the method of poetic design" in *HCI International 2019 - Late Breaking Papers*, a cura di C. Stephanidis, Springer International Publishing, New York, pp. 15-27.
- Greco G.M., Romero Fresco, P. 2023, "Universalist, user-centred and proactive approaches in media accessibility: The way forward", *The Journal of Specialised Translation*, 39, pp. 3-10.
- Hernández Bartolomé A., Mendiluce Cabrera G. 2009, "How Can Images Be Translated? Audio Description, a Challenging Audiovisual and Social Gap-Filler", *Hermēneus*, 11, pp.1-17.
- Hernández-Bartolomé A., Mendiluce Cabrera G. 2004, "Audesc: Translating Images into Words for Spanish Visually Impaired People", *Meta*, 49: 2, pp. 264-277.
- Herrador Molina D. 2006, *La traducción de guiones de audiodescripción del inglés al español: una investigación empírica*, Tesi di laurea, Università di Granada.
- Holsanova J. 2022, "A cognitive approach to Audio Description. Production and reception processes", in *The Routledge Handbook of Audio Description*, a cura di E. Perego, C. Taylor, Routledge, London and New York, pp. 57-77.
- Holz-Mänttari J. 1984, *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki.
- Holland A. 2009, "Audio description in the theatre and the visual arts: Images into words" in *Audiovisual translation. Language transfer on screen*, a cura di J. Díaz- Cintas, G. Anderman, Palgrave Macmillan, London, pp. 170-185.
- Holliday C. 2024, "Ghosts in the Celluloid: AI Video Dubbing and TrueSync", *Journal of Cinema and Media Studies*, 64, pp. 175-182.
- House J. 2013, "Quality in Translation Studies", in *The Routledge Handbook of Translation Studies*, a cura di C. Millán, F. Bartrina, Routledge, New York, pp. 534-547.

- Hwang H., Matsumoto D. 2015, "Evidence for the Universality of Facial Expression of Emotion", in Mandal M.K., in *Understanding Facial Expressions in Communication*, a cura di A. Awasthi, Springer India.
- Hyks V. 2005, "Audio Description and Translation. Two Related but Different Skills", *Translating Today*, 4, pp. 6-8.
- Igareda P. 2011, "The Audio Description of Emotions and Gestures in Spanish-spoken Films", in *Audiovisual Translation in Close-up: Practical and Theoretical Approaches*, a cura di A. Serban, J.M. Lavour, A. Matamala, Peter Lang, Berna, pp. 223-238.
- ITC 2000, *ITC Guidance on Standards for Audio Description*. http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/uploads/ITC_Guidance_On_Standards_for_Audio_Description.doc (18.11.2024).
- Jankowska A. 2008, "Audiodeskrypcja - Wzniosły cel w Tłumaczeniu" in *Między oryginałem a przekładem XIV. Wzniosłość i styl wysoki w przekładzie*, a cura di J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudeck, Księgarnia Akademicka, Cracovia, pp. 225-256.
- Jankowska A. 2015, *Translating Audio Description Scripts: Translation as a New Strategy of Creating Audio Description*, Peter Lang, Berna.
- Jankowska A. 2020, "Audiovisual Media Accessibility", in *The Bloomsbury Companion to Language Industry Studies*, a cura di E. Angelone, M. Ehrensberger-Dow, G. Massey, Bloomsbury, New York, pp. 231-260.
- Jankowska A., Milc M., Fryer, L. 2017, "Translating audio description scripts... into English", *SKASE Journal of Translation and Interpretation*, 10: 2, pp. 2-16.
- Jekat S. J., Carrer L. 2018, "A reception study of descriptive vs. interpretative Audio Description", in *Proceedings of the Second Barrier-Free Communication Conference - Accessibility in Educational Settings*, pp. 54-57.
- Jiménez Hurtado C. (a cura di) 2007, *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*, Peter Lang, Berna.
- Jiménez Hurtado C., Seibel C. 2012, "Multisemiotic and Multimodal Corpus Analysis in Audio Description: TRACCE", in *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*, a cura di A. Remael, P. Orero, M. Carroll, Rodopi, Amsterdam, pp. 409-426.
- Johnson-Laird P.N., Oatley K. 1989, "The language of emotions: an analysis of a semantic field", *Cognition and Emotion*, 3, pp. 81-123.
- Kaindl K. 2013, "Multimodality and translation", in *The Routledge Handbook of Translation Studies*, a cura di C. Millán, F. Bartrina, Routledge, New York, pp. 257-269.
- Katan D. 2016, "Translation at the cross-roads: Time for the transcreational turn?", *Perspectives*, 24:3, pp. 365-381.
- Kress T. 2020, "Transposing meaning: translation in a multimodal semiotic landscape", in *Translation and Multimodality Beyond Words*, a cura di M. Boria, Á. Carreres, M. Noriega-Sánchez, M. Tomalin, Routledge, London and New York, pp. 24-48.
- Kruger J.L. 2010, "Audio narration: re-narrativising film", *Perspectives*, 18:3, pp. 231-249.
- Lazarus R.S. 1991, *Emotion and adaptation*, Oxford University Press, New York.

- Levenson R. W., Ekman P., Heider K., Friesen W. 1992, "Emotion and autonomic nervous system activity in the Minangkabau of west Sumatra", *Journal of Personality and Social Psychology*, 62:6, pp. 972-988.
- Levenson R.W., Friesen W., Ekman P. 1990, "Voluntary Facial Action Generates Emotion-Specific Autonomic Nervous System Activity", *Psychophysiology*, 27:4, pp. 363-384.
- Limbach C. 2012, *La neutralidad en la audiodescripción fílmica desde un punto de vista traductológico*, Tesi di dottorato, Università di Granada.
- Liu Y., Casas-Tost H., Rovira-Esteva S. 2022, "Made in China versus Made in Spain. A corpus-based study comparing AD in Chinese and Spanish", *The Journal of Specialised Translation*, 38, pp. 180-207.
- Liu Y., Tor-Carroggio I. 2022, "Comer, beber, amar... y comparar. Análisis contrastivo de la audiodescripción en chino y español: un estudio de caso", *Onomázein*, 57, pp. 84-101.
- López Vera J.F. 2006, "Translating Audio description Scripts: The Way Forward? - Tentative First Stage Project Results", *MuTra 2006 — Audiovisual Translation Scenarios*, pp. 1-10.
- Malavasi L. 2009, *Racconti di corpi: cinema, film, spettatori*, Kaplan, Torino.
- Mälzer- Semlinger N. 2012, "Narration or description: What should audio description "look" like?", in *Emerging Topics in Translation: audio description*, a cura di E. Perego, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 29-36.
- Marra L. 2023, *Il potere evocativo delle parole. Un approccio funzionalista all'analisi contrastiva di audiodescrizioni filmiche in lingua spagnola e italiana*, tesi di dottorato, Università del Salento.
- Martín de León C. 2008, "Skopos and beyond. A critical study of functionalism", *Target*, 20, pp. 1-28.
- Martin M. 1985, *Le langage cinématographique*, Cerf, Parigi.
- Maszerowska A. 2012, "Casting the light on cinema - how luminance and contrast patterns create meaning", *MonTi*, 4, pp. 65-85.
- Maszerowska A., Matamala A., Orero P. (a cura di) 2014, *Audio Description. New Perspectives Illustrated*, John Benjamins Publishing company, Amsterdam.
- Matamala A. 2019, "The VIW project Multimodal corpus linguistics for audio description analysis", *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 32: 2, pp. 515-542.
- Matamala A. 2021, "Audio Description", in *Handbook of Translation Studies. Volume 5*, a cura di Y. Gambier, L. van Doorslaer, John Benjamins Publications, Amsterdam, pp. 17-22.
- Matamala A. 2022, "Easy-to-understand language in audiovisual translation and accessibility: state of the art and future challenges", *X Linguae, European Scientific Language Journal*, pp. 130-144.
- Matamala A., Orero P. 2007, "Accessible Opera in Catalan: Opera for All" in *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*, a cura di J. Díaz-Cintas, P. Orero, A. Remael A., Rodopi, Amsterdam, pp. 201-214.
- Matamala A., Orero P. 2007a, "Designing a Course on Audio Description: Main Competences of the Future Professional", *Linguistica Antverpiensia - New Series*, 6, pp. 329-344.

- Matamala A., Rami N. 2009, “Análisis Comparativo De La Audiodescripción española y alemana de ‘Good-Bye, Lenin’”, *Hermēneus*, 11, pp. 1-13.
- Matamala A., Remael A. 2015, “Audio-description reloaded: An analysis of visual scenes in 2012 and Hero”, *Translation Studies*, 8:1, pp. 63-81.
- Mazur I. 2014, “Gestures and facial expressions in audio description”, in *Audio Description: New Perspectives Illustrated*, a cura di A. Maszerowska, A. Matamala, P. Orero, John Benjamins, Amsterdam, pp. 179-198.
- Mazur I. 2015, “Narratological building blocks”, in *Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines*, a cura di A. Remael, N. Reviers, G. Vercauteren, EUT, Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 19-23.
- Mazur I. 2020, “Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches”, in *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a cura di Ł. Bogucki, M. Deckert, Palgrave Macmillan, London, pp. 227- 247.
- Mazur I. 2020a, “A Functional Approach to Audio Description”, *The Journal of Audiovisual Translation*, 3:1, pp. 226-245.
- Mazur I. 2022, “Linguistic and textual aspects of audio description”, in *The Routledge Handbook of Audio Description*, a cura di E. Perego, C. Taylor, Routledge, London and New York, pp. 93-106.
- Mazur I., Chmiel A. 2012, “Audio Description Made to Measure: Reflections on Interpretation in AD Based on the Pear Tree Project Data”, in *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*, a cura di A. Remael, P. Orero, M. Carroll, pp. 173-188.
- Mazur I., Chmiel A. 2012, “Towards Common European Audio Description Guidelines: Results of The Pear Tree project”, *Perspectives*, 20:1, pp. 5- 23.
- Mazzeo A. 2011, “Lie to Me: l’istante e l’istinto, tra microgesti-microespressioni, nella semantica di un agire maieutico”, in *Lie to Us. Mentici, ti sgameremo. Studi su Paul Ekman, Cal Lightman e la menzogna*, a cura di V. Cicero, Quaderni di Illuminazioni, rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione, Supplemento n.3 a *Illuminazioni*, 15, pp. 16-32.
- Metz C. 1972, *Langage et cinéma*, Larousse, Parigi.
- Morettini A. 2014, “Legislation on audiovisual and media accessibility in Italy and beyond: Spotlight on SDH”, in *inTRAlinea Special Issue: Across Screens Across Boundaries*, a cura di R.M. Bollettieri Bosinelli, E. Di Giovanni, L. Rossato. <https://www.intraline.org/specials/article/2071> (18.11.2024).
- Morisset L., Gonant F. 2008, *La charte de l’audiodescription*. [http://www.social-sante.gouv.fr/IMG/pdf/Charte de l audiodescription 300908.pdf](http://www.social-sante.gouv.fr/IMG/pdf/Charte_de_l_audiodescription_300908.pdf) (18.11.2024).
- Neves J. 2020, “Intersensory Translation Mitigating Communication Mismatches, in *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a cura di Ł. Bogucki, M. Deckert, Palgrave Macmillan, London, pp. 315- 338.
- Newmark P. 1988, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New York.
- Nord C. 2001, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Routledge, London and New York.

- O'Sullivan C., Cornu J. F. 2018, "History of Audiovisual Translation", in *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, a cura di L. Pérez-González, Routledge, New York, pp. 31-46.
- Oatley K. 1992, *Best laid schemes: the psychology of emotion*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Orero P. 2005, "Audio description: professional recognition, practice and standards in Spain", *Translation Watch Quarterly*, pp. 7-18.
- Orero P. 2007, "Pioneering audio description: an interview with Jorge Arandes", *The Journal of Specialised Translation*, 7. https://www.jostrans.org/issue07/art_arandes.php (18.11.2024)
- Orero P. 2007a, "Sampling audio description in Europe", in *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*, a cura di J. Diaz-Cintaz, P. Orero, A. Remael, Rodopi, Amsterdam, pp.111-126.
- Orero P. 2008, "Three different receptions of the same film", *European Journal of English Studies*, 12:2, pp. 179-193.
- Orero P. 2022, "Audio description personalization", in *The Routledge Handbook of Audio Description*, a cura di E. Perego, C. Taylor, Routledge: London and New York, pp. 407-419.
- Orero P., Vercauteren G. 2013, "Describing Facial Expressions: much more than meets the eye", *Quaderns. Revista de Traducció*, 20, pp. 187-199.
- Orrego-Carmona D. 2013, "Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital", *Mutatis Mutandis: Revista latinoamericana de traducción*, 6:2, pp. 297-320.
- Pacinotti A. 2019, "Linguaggio, relazione ed empatia: audiodescrizione e accessibilità Museale", *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, 21, pp. 171-182.
- Palmer A., Salway A. 2015, "Audio Description on the Thought-Action Continuum", *Style*, 49:2, pp. 126-148.
- Perego E. 2005, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma.
- Perego E. 2014, "Da dove viene e dove va l'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti", in *L'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti*, a cura di E. Perego, EUT Edizioni Università Di Trieste: Trieste, pp. 15-46.
- Perego E. 2017, "Audio description norms in Italy: state of the art and the case of 'Senza Barriere'", *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, 19, pp. 207-228
- Perego E. (a cura di) 2012, *Emerging topics in translation: audio description*, Edizioni Università di Trieste, Trieste.
- Perego E., Bruti S. (a cura di) 2015, *Subtitling Today: Shapes and Their Meanings*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne.
- Perego E., Pacinotti R. 2020, "Audiovisual Translation through the Ages", in *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, a cura di Ł. Bogucki, M. Deckert, Palgrave Macmillan, London, pp. 33-56.
- Perego E., Taylor C. 2022, "Introduction", in *The Routledge Handbook of Audio Description*, a cura di E. Perego, C. Taylor, Routledge, London and New York, pp. 1-9.

- Pérez-González L. 2016, "The politics of affect in activist amateur subtitling: A biopolitical perspective" in *Citizen media and public spaces: Diverse expressions of citizenship and dissent*, a cura di M. Baker, B.B. Blaagaard, Routledge, London and New York, pp. 118-135.
- Piety P. 2004, "The Language System of Audio Description: An Investigation as a Discursive Process", *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 98:8, pp. 453-469.
- Pinardi D., De Angelis P. 2006, *Il mondo narrativo. Come costruire e come presentare l'ambiente e i personaggi di una storia*, Lindau, Torino.
- Plutchik R. 1980, *Emotions: A Psychoevolutionary Synthesis*, Harper and Row, New York.
- Plutchik R. 1994, *The Psychology and Biology of Emotion*, Harper-Collins, New York.
- Plutchik R. 2001, "The Nature of Emotions. Human Emotions Have Deep Evolutionary Roots, a Fact that May Explain Their Complexity and Provide Tolls for Clinical Practice", *American Scientist*, 89:4, pp. 344-350.
- Rai S., Greening J., Petré L. 2010, *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*, Media and Culture Department, Royal National Institute of the Blind, London.
- Ramírez Rodríguez P. 2024, "La TAV como recurso didáctico digital: el caso de las películas en ruso", *Transfer*, XIX, 1-2, pp.112-138.
- Ramos Caro M. 2013, *El impacto emocional de la audiodescripción*, Tesi di dottorato, Università di Murcia.
- Ramos Caro M. 2016, "Testing audio narration: the emotional impact of language in audio description", *Perspectives*, pp. 1-29.
- Reiß K. 1976, *Texttyp und Übersetzungsmethode: Der operative Text*, Scriptor Verlag, Kronberg.
- Reiß K. 1977/1989, "Text types, translation types and translation assessment", tr. en. di A. Chesterman, *Readings in Translation Theory*, Oy Finn Lectura Ab, Helsinki, pp. 105-115.
- Reiß K. 2000, "Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation", tr. en. S. Kitron in *The Translation Studies Reader*, a cura di L. Venuti, Seconda Edizione, Routledge, London, pp. 160-171.
- Reiß K., Vermeer H.J. 2013, *Towards a General Theory of translational action. Skopos theory explained*, tr. en di C. Nord, Routledge, London and New York.
- Remael A., Reviere N. 2018, "Multimodality and audiovisual translation. Cohesion in accessible films", in *The Routledge Handbook of Audivisual Translation*, a cura di L. Pérez-Gonzalez, Routledge, London and New York, pp. 260-280.
- Remael A., Reviere N. 2020, "Media Accessibility and Accessible Design", in *The Routledge Handbook of Translation and Technology*, a cura di M. O'Hagan, Routledge, London and New York, pp. 482-497.
- Remael A., Reviere N., Vandekerckhove R. 2016, "From translation studies and audiovisual translation to media accessibility. Some research trends", *Target*, 28:2, pp. 248-260.
- Remael A., Vercauteren G. 2007, "Audio describing the exposition phase of films. Teaching students what to Choose", *Trans*, 11, pp. 73-93.

- Remael A., Vercauteren G. 2015, "Spatio-temporal settings and their continuity", in *Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines*, a cura di A. Remael, N. Reviere, G. Vercauteren, Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 24-27.
- Remael, A., Orero P., Carroll M., (a cura di) 2012, *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*, Rodopi, Amsterdam.
- Reviere N. 2012, "Audio description and translation studies: A functional text type analysis of the Dutch play *Wintervögelchen*", in *Audiovisual translation across Europe. An everchanging landscape*, a cura di S. Bruti, E. Di Giovanni, Peter Lang, Bern, pp. 193-207.
- Reviere N. 2017, *Audio Description in Dutch. A corpus-based study into the linguistic features of a new, multimodal text type*, Tesi di dottorato, Università di Antwerp.
- Rica Peromingo J.P. 2016, *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual (TAV)*, Peter Lang, Bern.
- Robinson J. 2010, "Emotion and the Understanding of narrative", in *A companion to the philosophy of literature*, a cura di G. Hagberg, W. Jost, Oxford, pp. 71-92.
- Rodríguez Posadas G. 2016, "Audiodescripción fílmica: los criterios de textualidad en el texto fílmico audiodescrito", in *Nuevas formas de expresión en comunicación*, a cura di C. del Valle Rojas, C. Salgado Santamaría, McGraw-Hill Interamericana de España, pp. 637-652.
- Rodríguez-Arancón P., Bobadilla-Pérez M., Fernández-Costales A. (2024), "Can didactic audiovisual translation enhance intercultural learning through CALL? Validity and reliability of a students' questionnaire", *Journal for Multicultural Education*, 18:1/2, pp. 206-223.
- Romero L. 2015, "L'uso del doppiaggio e del sottotitolaggio nell'insegnamento della L2. Il caso della piattaforma ClipFlair", *Lingue & Linguaggi*, 15, pp. 277-284.
- Romero-Fresco P. 2009 "Naturalness in the Spanish Dubbing Language: A Case of Not-so-close Friends", *Meta*, 54: 1, pp. 49-72.
- Romero-Fresco P. 2013, "Accessible filmmaking: joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking", *The Journal of Specialised Translation*, 20, pp. 201-223.
- Romero-Fresco P. 2021, "Creative Media Accessibility: placing the focus back on the individual", in *Universal Access in Human-Computer Interaction. Access to Media, Learning and Assistive Environments*, a cura di M. Antona, C. Stephanidis, Springer, Berlino, pp. 291-307.
- Romero-Fresco P. 2022, "Audio Introductions", in *The Routledge Handbook of Audio Description*, a cura di E. Perego E., C. Taylor, Routledge, London and New York, pp. 423-433.
- Rondolino G., Tomasi D. 2018, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Edizioni UTET, Torino.
- Salway A. 2007, "A Corpus-based Analysis of Audio Description", in *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*, a cura di J. Díaz Cintas, P. Orero, A. Remael, Rodopi, Amsterdam, pp. 151-174.

- Sanz Moreno R. 2017, *Audiodescripción de referentes culturales: Estudio descriptivo-comparativo y de recepción*, Tesi di dottorato, Università di Valencia.
- Schäffner C. 1997, "From 'Good' to 'Functionally Appropriate': Assessing Translation Quality", *Current Issues in Language & Society*, 4:1, pp. 1-5.
- Schäffner C. 1998, "Action (theory of 'translational action')", in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di M. Baker, Routledge, London and New York, pp. 3-5.
- Schaffner C. 2011, "Functionalist approaches", in *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (seconda edizione), a cura di M. Baker, G. Saldanha, Routledge, London and New York, pp. 115-121.
- Schäffner C. 2011a, "Theory of translational action", in *Handbook of translation studies*, 2, a cura di Y. Gambier, L. van Doorslaer, John Benjamins, Amsterdam, pp. 157-162.
- Seibel C. 2007, "La audiodescripción en Alemania", in *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*, a cura di C. Jiménez Hurtado, Peter Lang, Francoforte, pp. 167-178.
- Seizov O., Wildfeuer J. 2017, "Introduction: Rethinking Multimodality in the Twenty-first Century", in *New Studies in Multimodality Conceptual and Methodological Elaborations*, a cura di O. Seizov, J. Wildfeuer, Bloomsbury Academic, London, pp. 1-13.
- Siedlecka E., Denson T.F. 2019) "Experimental Methods for Inducing Basic Emotions: A Qualitative Review", *Emotion Review*, 11:1, pp. 87-97.
- Snyder J. 2010, *Audio Description Guidelines and Best Practices*, American Council of The Blind.
- Sokoli S. 2005, "Temas de investigación en traducción audiovisual: La definición del texto audiovisual", in *La Traducción Audiovisual: Investigación, Enseñanza y Profesión*, a cura di P. Zabalbeascoa, L. Guinot Santamaría, F. Chaume, Editorial Comares, Granada, pp. 177-185.
- Sonnemans J., Frijda N.H. 1995, "The determinants of subjective emotional intensity", *Cognition and Emotion* 9, pp. 483-506.
- Spinzi C., Rizzo A., Zummo M.L. (a cura di) 2018, *Translation or Transcreation? Discourses, Texts and Visuals*, Cambridge Scholar Press, Cambridge.
- Starr K. 2022, "Audio description for the non-blind", in *The Routledge Handbook of Audio Description*, a cura di E. Perego, C. Taylor, Routledge, London and New York, pp. 476-493.
- Szarkowska A. 2011, "Text-to-speech Audio Description: Towards Wider Availability of AD", *The Journal of Specialised Translation*, 15, pp. 142-162.
- Szarkowska A. 2013, "Auteur Description: From the Director's Creative Vision to Audio Description", *Journal of Visual Impairment & Blindness*, pp. 383-387.
- Szarkowska A. 2015, "Audio describing foreign films", *The Journal of Specialised Translation*, 23, pp. 243-269.
- Szarkowska A., Jankowska A. 2012, "Text-to-Speech Audio Description of voiced-over films. A case study of audio described *Volver* in Polish", in *Emerging Topics in Translation: Audio Description*, a cura di E. Perego, Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 81-98.

- Talaván N. 2019, "Creative Audiovisual Translation Applied to Foreign Language Education: A Preliminary Approach", *The Journal of Audiovisual Translation*, 2:1, pp. 53-74.
- Tan E.S. 2011, *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an emotion machine*, Routledge, London and New York.
- Tan E.S. 2018, "A psychology of the film", *Palgrave Communication* 4:82, pp. 1-20.
- Taylor C. 2013, "Multimodality and audiovisual translation", in *Handbook of Translation Studies*, 4, a cura di Y. Gambier, L. van Doorslaer, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, pp. 98-104.
- Taylor C. 2015, "The Language of AD", in *Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines*, a cura di A. Remael, N. Reviere, G. Vercauteren, EUT, Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 46-54.
- Tondi N. 2015, *Il mercato dell'Audiodescrizione italiano. Un'analisi dell'offerta e della potenziale domanda di prodotti audiovisivi accessibili a spettatori con disabilità visiva*, Tesi di dottorato, Università di Bologna.
- Utray F., Pereira A.M., Orero P. 2009, "The Present and Future of Audio Description and Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing in Spain", *Meta*, 54:2, pp. 248-263.
- Valdeón R.A. 2022, "Latest trends in audiovisual translation", *Perspectives*, 30:3, pp. 369-381.
- Valero Gisbert M.J. 2020, "Referencias Culturales en la Audiodescripción de 'Nuevo Cinema Paradiso'. Análisis Contrastivo", *Lingue & Linguaggi*, 35, pp.273-293.
- Vercauteren G. 2007, "Towards a European guideline for audio description", in *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*, a cura di J. Díaz-Cintas, P. Orero, A. Remael, Rodopi, Amsterdam, pp. 139-149.
- Vercauteren G. 2012, "A narratological approach to content selection in audio description. Towards a strategy for the description of narratological time", *MonTI*, 4, pp. 207-231.
- Vercauteren G. 2014, "A Translational and Narratological Approach to Audio Describing Narrative Characters", *TTR Traduction, terminologie, rédaction*, 27:2, pp. 71-90.
- Vercauteren G., Remael A. 2014, "Spatio-temporal setting", in *Audio Description: New Perspectives Illustrated*, a cura di A. Maszerowska, A. Matamala, P. Orero, John Benjamins, Amsterdam, pp. 61-80.
- Vermeer H.J. 1987, "What Does it Mean to Translate?", *Indian Journal of Applied Linguistics*, 13:2, pp. 25-33.
- Vermeer H.J. 2000, "Skopos and Commission in Translational Action", tr. en. di A. Chesterman in *The Translation Studies Reader* (seconda edizione), a cura di L. Venuti, Routledge, London, pp. 221-232.
- Vermeulen A., Escobar-Álvarez M.A. 2021, "Audiovisual translation (dubbing and audio description) as a didactic tool to promote foreign language learning. The case of Spanish clitic pronouns", *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 7:1, pp. 86-105.
- Vilaro A., Orero P. 2013, "The Audio Description of Leitmotifs", *International Journal of Humanities and Social Science*, 3:5, pp. 56-64.
- Walczak A., Fryer L. 2017, "Creative description: the impact of audio description style on presence in visually impaired audiences", *British Journal of Visual Impairment*, 35:1, pp. 6-17.

- Williams J. 2013, *Theories of Translation*, Palgrave Macmillan, London.
- Zabalbeascoa P. 1997, “Dubbing and the Nonverbal dimension of Translation”, in *Nonverbal Communication and Translation*, a cura di F. Poyatos, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 327-342.
- Zabalbeascoa P. 2001, “El Texto Audiovisual: Factores Semióticos Y Traducción”, in *¡Doble o Nada!*, a cura di J.D. Sanderson, Editorial Universitat d'Alacant, pp. 113-126.
- Zabalbeascoa P. 2008, “The nature of the audiovisual text and its parameters”, in *The Didactics of Audiovisual Translation*, a cura di J. Díaz-Cintas, John Benjamins, Amsterdam, pp. 21-37.
- Zabrocka M. 2018, *Efficacy of audio description dedicated to children within the functionalist approach to translation*, Tesi di dottorato, Università Jagellonica, Cracovia.
- Zanotti S. 2018, “Historical Approaches to AVT Reception. Methods, Issues and Perspectives”, in *Reception Studies and Audiovisual Translation*, a cura di E. Di Giovanni, Y. Gambier Y, John Benjamins, Amsterdam, pp. 133-156.
- Zinck A., Newen A. 2008, “Classifying Emotion: A Developmental Account”, *Synthese*, 161:1, pp. 1-25.

Filmografia

Spielberg, S. (dir., 2017), *The Post*, DreamWorks, Amblin Entertainment, Pascal Pictures, Star Thrower Entertainment, Participant Media, TSG Entertainment.

FINIBUS TERRAE

N. 3

**La multidisciplinarietà in traduzione audiovisiva:
il caso dell'audiodescrizione**

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/finibusterrae>

© 2025 Università del Salento