

# **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)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> 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 risate 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 traduzione<sup>3</sup>).

- 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,

---

<sup>3</sup> 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 sonora<sup>4</sup> del prodotto cui si applica, garantendo che l'inserimento, 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

---

<sup>4</sup> 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 2003<sup>5</sup>; 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;

---

<sup>5</sup> 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)<sup>6</sup> 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"<sup>7</sup>.

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

---

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> L'articolo cui si fa riferimento è disponibile al seguente indirizzo: [http://audiodescriptionau.com.au/?page\\_id=845](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 Premium<sup>8</sup>.

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

---

<sup>8</sup>[https://www.rai.it/bilanciadisostenibilita2020/sites/default/files/La%20programmazione%20per%20i%20diversamente%20abili\\_0\\_0.pdf](https://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 immagini<sup>9</sup> 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'inserito 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'inserito. 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'inserito 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'inserito 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:

---

<sup>9</sup> 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 alla 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 nazionale<sup>10</sup> (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 online<sup>11</sup> 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”<sup>12</sup>.

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

<sup>10</sup> [https://www.esteri.it/mae/resource/doc/2016/07/c\\_01\\_convenzione\\_onu\\_ita.pdf](https://www.esteri.it/mae/resource/doc/2016/07/c_01_convenzione_onu_ita.pdf).

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

<sup>12</sup> <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 audiovisivi<sup>13</sup>.

### 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 informatici<sup>14</sup>.

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

---

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

<sup>14</sup> <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"<sup>15</sup>.

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 audiodescrizione<sup>16</sup>.

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"<sup>17</sup>.

### 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 Web<sup>18</sup>.

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,

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

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

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

<sup>18</sup> <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 nazionale<sup>19</sup>.

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 discapacidad<sup>20</sup>.

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 sottotitolazione<sup>21</sup>.

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

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

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

<sup>21</sup> <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 segni<sup>22</sup>.

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

---

<sup>22</sup> <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. Reviere 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 (Reviere 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 intrattenimento<sup>23</sup>. 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 elicitare. 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

---

<sup>23</sup>Traduzione 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.