

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA**  
**in**  
**LINGUE, CULTURE E COMUNICAZIONE**  
**INTERCULTURALE**  
**Ciclo XXI**

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-LIN/04

**Creazione e sviluppo di corpora multimediali.**  
**Nuove metodologie di ricerca nella traduzione**  
**audiovisiva**

Presentata da: Cristina Valentini

**Coordinatore Dottorato**

Prof. Marcello Soffritti

**Relatore**

Prof. Marcello Soffritti

Esame finale anno 2009

# Indice

## Ringraziamenti

## Lista delle abbreviazioni

## Introduzione 1

### Capitolo 1

#### La traduzione audiovisiva

##### 1.1 Il testo audiovisivo 6

###### 1.1.1 *Il non verbale* 8

###### 1.1.1.1 L'immagine 9

###### 1.1.1.2 Il suono 12

###### 1.1.2 *Il verbale* 14

###### 1.1.2.1 La lingua scritta 16

###### 1.1.2.2 La lingua parlata 18

##### 1.2 La traduzione audiovisiva 23

###### 1.2.1 *Modalità di risonorizzazione* 26

###### 1.2.2 *Modalità di titolazione* 29

### Capitolo 2

#### Corpora, traduzione e ricerca

##### 2.1 La ricerca scientifica in ambito traduttologico 32

###### 2.1.1 *Metodo quantitativo e metodo qualitativo* 37

###### 2.1.2 *Studi basati su corpora e studi indotti da corpora* 39

##### 2.2 Tipologie di corpora 40

###### 2.2.1 *Corpora paralleli* 43

###### 2.2.2 *Corpora paragonabili* 46

##### 2.3 Strumenti di analisi 47

##### 2.4 Corpora di parlato 49

##### 2.5 Corpora orali 53

###### 2.5.1 *Talkbank* 54

###### 2.5.2 *C-ORAL-ROM* 55

###### 2.5.3 *MCA* 56

##### 2.6 Corpora multimediali per la traduzione 59

###### 2.6.1 *Epic* 60

###### 2.6.2 *Pavia Corpus of Film Dialogue* 61

###### 2.6.3 *INTCA* 62

### Capitolo 3

#### Metodologia di costruzione della banca dati

##### 3.1 Il progetto *Forlixt 1* 64

##### 3.2 Struttura generale della banca dati 66

##### 3.3 Inserimento dati 70

###### 3.3.1 *Digitalizzazione* 70

###### 3.3.2 *Trascrizione* 72

###### 3.3.3 *Segmentazione* 76

3.3.3.1 La battuta	77
3.3.3.2 La scena	81
3.3.4 <i>Sincronizzazione, allineamento e inserimento attributi</i>	83
<b>3.4 Metodologia di annotazione</b>	89
3.4.1 <i>Situazione comunicativa</i>	93
3.4.2 <i>Atti comunicativi</i>	95
3.4.3 <i>Ambientazione geografica, temporale, culturale</i>	98
3.4.4 <i>Specificità culturali</i>	99
3.4.4.1 Specificità linguistiche	99
3.4.4.2 Mezzi paralinguistici, cinesici e prossemici	106
3.4.4.3 Riferimenti culturali specifici	112
3.4.4.4 Nomi di entità particolari	114
3.4.5 <i>Varianti linguistiche</i>	115
3.4.5.1 Varianti regionali e sociali	116
3.4.5.2 Linguaggi specialistici	118
3.4.5.3 Varianti di registro	119
3.4.6 <i>Specificità del mezzo audiovisivo</i>	123
3.4.6.1 Canale visivo	123
3.4.6.2 Canale acustico	126
3.4.6.3 Macro-interventi sui dialoghi	127
<b>3.5 Modalità di interrogazione</b>	128
3.5.1 <i>Il filtro</i>	128
3.5.2 <i>La ricerca libera</i>	129
3.5.3 <i>La ricerca per attributo</i>	133
3.5.4 <i>La ricerca avanzata</i>	135
3.5.5 <i>La ricerca combinata</i>	136
<b>3.6 Possibili applicazioni</b>	137
3.6.1 <i>Didattica delle lingue straniere</i>	138
3.6.2 <i>Didattica della traduzione</i>	142
<b>Capitolo 4</b>	
<b>Analisi</b>	
<b>4.1 Caratteristiche del corpus</b>	146
<b>4.2. Statistiche e contenuti</b>	150
4.2.1 <i>Il corpus tedesco/italiano</i>	150
4.2.2 <i>Il corpus francese/italiano</i>	152
<b>4.3 L'analisi quantitativa</b>	160
4.3.1 <i>Ambientazione geografica, temporale e culturale</i>	161
4.3.2 <i>Situazione comunicativa</i>	162
4.3.3 <i>Atti comunicativi</i>	165
4.3.4 <i>Specificità culturali</i>	176
4.3.5 <i>Varianti linguistiche</i>	183
4.3.6 <i>Specificità del mezzo audiovisivo</i>	191
4.3.7 <i>Osservazioni conclusive</i>	193

<b>Capitolo 5</b>	
<b>Modelli specifici</b>	
<b>5.1 Introduzione</b>	196
<b>5.2 La dimensione culturale</b>	197
5.2.1 <i>Campo e obiettivi dello studio</i>	197
5.2.2 <i>Metodologia</i>	197
5.2.3 <i>Analisi</i>	199
5.2.4 <i>Osservazioni conclusive</i>	211
<b>5.3 La dimensione linguistica</b>	212
5.3.1 <i>Campo e obiettivi dello studio</i>	212
5.3.2 <i>Metodologia</i>	215
5.3.3 <i>Analisi</i>	217
5.3.4 <i>Osservazioni conclusive</i>	233
<b>5.4 La dimensione semiotica</b>	235
5.4.1 <i>Campo e obiettivi dello studio</i>	235
5.4.2 <i>Metodologia</i>	236
5.4.3 <i>Analisi</i>	237
5.4.4 <i>Osservazioni conclusive</i>	253
<b>Conclusione</b>	255
<b>Bibliografia</b>	263
<b>Filmografia</b>	291
<b>Appendice</b>	293
<i>Albero degli attributi</i>	
<i>Schede dei film</i>	

## Ringraziamenti

I primi ringraziamenti sono dovuti sicuramente a chi per primo ha concepito il progetto della banca dati, Marcello Soffritti e Christine Heiss, a cui va il mio più affezionato riconoscimento per la fiducia e la disponibilità dimostratami nel corso di questi sei anni. Un pensiero sentito è anche per i colleghi del Dipartimento, che hanno contribuito con costanza e dedizione alla realizzazione del progetto, Piero Conficoni e Sabrina Linardi, e per il gruppo di lavoro della UJI, coordinato da Federico Chaume Varela, tra cui Anna, che, con cordialità e amicizia, mi ha accolto durante il mio soggiorno in Spagna. Un ringraziamento speciale va inoltre ai miei amici e colleghi che si sono assunti l'onere della rilettura del presente elaborato: Elisa, Loredana, Marzia, Michela, Valentina, che hanno condiviso con me gioie e dolori del percorso intrapreso; a Raffaele, mio alter ego; a Doris, mia attenta osservatrice; e, in generale, a tutte le colleghe e i colleghi dottorandi, Chiara, Linda, Simona, con cui ho spartito ore interminabili in uno studio piccolo e afoso. Un pensiero speciale va infine alla mia famiglia, ad Alessandrino, l'ultimo arrivato, e al ricordo dei miei nonni, perché continuino a credere in me.

## Lista delle abbreviazioni

<b>CD</b>	Corpus doppiato
<b>CO</b>	Corpus originale
<b>VD</b>	Versione doppiata
<b>VO</b>	Versione originale

<b>Amélie</b>	Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001)
<b>Auberge</b>	L'auberge espagnole (2002)
<b>Caruso</b>	Caruso Pascoski (di padre polacco) (1984)
<b>Chacun</b>	Chacun cherche son chat (1996)
<b>Chanson</b>	On connaît la chanson (1997)
<b>Cordier/Copie</b>	Les Cordier, juge et flic (2003) Copie conforme
<b>Cordier/Délit</b>	Les Cordier, juge et flic (2003), Délit de fuite
<b>Dîner</b>	Le dîner de cons (1998)
<b>Experiment</b>	Das Experiment (2001)
<b>Image</b>	Comme une image (2004)
<b>Lenin</b>	Good Bye Lenin ! (2003)
<b>Lola</b>	Lola rennt (1998)
<b>Marius</b>	Marius et Jeannette (1997)
<b>Mimì</b>	Mimì metallurgico ferito nell'onore (1972)
<b>Nelly</b>	Nelly et Monsieur Arnaud (1995)
<b>Soleil/Accords</b>	Sous le soleil (2003), Accords et désaccords
<b>Soleil/Cendres</b>	Sous le soleil (2003), Un goût de cendres
<b>Soleil/Lices</b>	Sous le soleil (2003), Place des lices au soleil
<b>Soleil/Résurrection</b>	Sous le soleil (2003), Résurrection
<b>Tanguy</b>	Tanguy (2001)
<b>Travaux</b>	Travaux, on sait quand ça commence (2005)
<b>Vita</b>	La vita è bella (1997)

## Introduzione

*Per me il cinema è piuttosto un corpus.  
È la mia riserva di esempi,  
è ciò a proposito di cui dico le cose che mi stanno a cuore.  
Insomma il cinema è il mio tema più che il mio predicato.*  
Christian Metz (1972)

Gli sviluppi tecnologici che, ormai da qualche decennio, hanno, in maniera sempre più preponderante investito, giungendo spesso e volentieri a sconvolgerli, i sistemi di comunicazione e di scrittura, impongono una rivisitazione delle modalità di analisi dei documenti che si offrono oggi alla traduzione. Tale rivoluzione si ripercuote inevitabilmente sulle metodologie scientifiche di approfondimento adottate nell'analisi della trasposizione interlinguistica di tali testi, che divengono multimediali, e che offrono i maggiori spunti d'innovazione per la riflessione scientifica, non da ultimo in merito alla loro traducibilità. Le peculiari caratteristiche dei nuovi documenti, che, notoriamente, impiegano almeno due diversi canali (visivo e acustico) di comunicazione/narrazione e una pluralità di codici, hanno favorito la specializzazione di alcune discipline subordinate agli studi sulla traduzione, quali la localizzazione e la traduzione audiovisiva. La revisione della teoria, che da tali nuove discipline discende o dovrebbe discendere, è però ritardata, al punto che, si rende sempre più necessario un aggiornamento dei metodi e dei mezzi della riflessione teorica.

Da simili premesse teoriche è nata l'idea della banca dati multimediale *Forlinox 1*, sviluppata a partire dal 2003 presso il Dipartimento di Studi Interdisciplinari su

Traduzione, Lingue e Culture dell'Università di Bologna (sede di Forlì), ad opera di un gruppo di ricerca coordinato da Marcello Soffritti e Christine Heiss. Il progetto ha avuto come obiettivo specifico la creazione e lo sviluppo di uno strumento specificamente destinato all'analisi contrastiva del testo filmico, mediante la sperimentazione e la messa a punto di sistemi informatici innovativi di archiviazione, inserimento e consultazione del materiale. Così facendo, si è tentato di colmare una lacuna esistente in letteratura riguardo all'applicazione di metodi *corpus-based* ad ampie raccolte di materiale filmico, reso disponibile in maniera allineata, sia in forma testuale che audio-video.

Il presente lavoro rappresenta, pertanto, il punto di arrivo di circa sei anni di ricerca nell'ambito dello sviluppo di corpora multimediali e nell'elaborazione di nuovi approcci metodologici alla traduzione filmica. Nel primo capitolo, partendo dalla ricognizione dello stato dell'arte della ricerca nell'ambito disciplinare d'interesse, si è tentato anzitutto di mettere in luce le ripercussioni derivanti dall'interazione di un doppio supporto, audio e video, sulla testualità e, di conseguenza, su procedure, mezzi e metodi cui si fa ricorso nella traduzione. Prendendo a riferimento i principali studi di semiotica e di analisi filmica, sono stati illustrati i codici principali del canale visivo e di quello acustico, e l'interazione che nasce dalla collocazione del suono sulle immagini, per passare successivamente alla disamina della componente verbale, alle caratteristiche peculiari del processo di elaborazione e produzione del parlato filmico, in contrapposizione al parlato spontaneo. Nella seconda parte del capitolo, è stata presentata una panoramica delle varie modalità di traduzione audiovisiva esistenti (doppiaggio, voice-over, sottotitolazione interlinguistica e intralinguistica, descrizione audiovisiva, ecc.) allo scopo di evidenziare la pluralità di tecnologie, processi, e qualifiche professionali che tale processo di trasposizione implica, rappresentando di fatto uno dei settori più dinamici e in costante trasformazione per quanto riguarda l'evoluzione tecnologica, la richiesta di specializzazioni sempre più mirate, e il concetto stesso di "traduzione".

Conto tenuto della necessità ormai imprescindibile di un aggiornamento degli strumenti a disposizione dell'indagine scientifica in questo campo, nel secondo capitolo si è provveduto a esaminare gli apporti metodologici delle varie teorie



che, nel tempo, hanno portato all'applicazione dei mezzi della linguistica computazionale agli studi sulla traduzione. In particolare, si è tentato di chiarire in che modo l'adozione del corpus, in quanto strumento e metodologia specifica di analisi, contribuisca ad attenuare la classica opposizione tra approcci qualitativi e quantitativi, rivelandosi utile per analisi di tipo *corpus-based* (basate su corpora) e *corpus-driven* (indotte da corpora). Si è quindi passati alla descrizione puntuale degli strumenti utilizzati correntemente nella costruzione e interrogazione dei tradizionali corpora di lingua scritta e la maniera in cui essi sono stati adattati per la compilazione di corpora multimediali. In particolare, sono stati analizzati i corpora orali, che affiancano trascrizioni di materiale di lingua parlata al dato acustico e/o audio-video; i corpora di parlato, che privilegiano l'analisi del dato audiovisivo nella sua integralità; e, infine, i corpora multimediali dedicati alla traduzione (e interpretazione), in cui testo orale e scritto si combinano in architetture funzionali sia all'indagine testuale sia all'indagine audiovisiva.

Partendo dalle più interessanti tendenze e aggiornamenti rilevati in letteratura, il terzo capitolo illustra le modalità di implementazione della banca dati *Forlixt I* specificamente concepita per lo studio della traduzione audiovisiva, dal punto di vista tecnico (principi della progettazione informatica, modalità di interrogazione) e metodologico, chiarendo i criteri alla base dell'annotazione del dato multimediale. In particolare, nella seconda parte del capitolo, ci si è concentrati sull'individuazione e la definizione delle categorie per l'annotazione del testo audiovisivo, con la messa a punto di una lista di etichette di natura linguistica, sociolinguistica, culturale, pragmatica e semiotica. A conclusione di questa parte, sono state descritte le principali modalità di interrogazione dei dati (ricerca libera, ricerca guidata, ricerca avanzata e ricerca combinata) e i possibili impieghi della banca dati dal punto di vista della didattica, nell'ambito dell'insegnamento della traduzione e delle lingue straniere.

Il quarto capitolo ha riguardato la presentazione dei criteri di compilazione e delle statistiche relative ai principali corpora che attualmente compongono la banca dati, divisi per combinazione linguistica (tedesco/italiano e francese/italiano) e genere testuale (commedie per il cinema, serie poliziesche e soap-opera per la televisione). Successivamente, si è passati all'analisi e alla

discussione dei risultati ottenuti dall'extrapolazione dei quadri consuntivi relativi alla frequenza e alla distribuzione delle categorie nel corpus francese/italiano. L'analisi dettagliata di ciascun gruppo di etichette ha permesso in questa prima fase di verificare empiricamente alcune teorie circa la natura del testo filmico, il processo del doppiaggio, e le caratteristiche della lingua doppiata, prendendo in esame aspetti tradizionalmente considerati problematici, quale fra gli altri, la variazione sociolinguistica. È stato altresì possibile considerare alcuni tratti specifici riguardanti componenti scarsamente analizzate in letteratura, quale la componente pragmatica, la componente prosodica, cinesica e prossemica, e quella semiotica. A corollario di questa prima analisi, sono state infine avanzate alcune considerazioni specifiche riguardo a macro-tendenze traduttive messe in luce per la combinazione linguistica esaminata, distinte per tipologia di corpus (cinematografico e televisivo).

Sulla base della discussione dei risultati ottenuti dalla prima esplorazione quantitativa del corpus, nel quinto e ultimo capitolo si è tentato un ulteriore approfondimento, esplorando metodologie innovative di analisi, mediante l'associazione dei vari tipi di ricerca messi a punto. Date le possibilità virtualmente infinite di combinazione di tutte le variabili etichettate e, di queste ultime con le unità testuali ricercabili, sono stati elaborati tre possibili modelli quali-quantitativi, ciascuno incentrato su una particolare dimensione traduttiva del testo filmico. La prima dimensione studiata è stata quella culturale e pragmatica relativa alla trasposizione dei riferimenti culturali. I dati sono stati analizzati dapprima quantitativamente e, successivamente, da un punto di vista qualitativo, individuando le principali tecniche di traduzione e motivandole sulla base della frequenza di occorrenza di altri tratti significativi di natura linguistica, pragmatica e semiotica, riconducibili al supporto audiovisivo. La seconda ricerca ha invece riguardato la dimensione linguistica e ha tentato di accertare la frequenza d'uso di alcuni costrutti colloquiali tipici, i cosiddetti verbi sintagmatici, estraendo i dati delle occorrenze testuali nelle versioni doppiate e verificando, ancora una volta, l'influenza nell'adozione di determinate soluzioni traduttive di possibili tratti semiotici rilevanti, di natura mimico-espressiva e cinesico-prossemica. Infine, è stata considerata la dimensione specificamente semiotica, analizzando il ruolo

svolto nel testo filmico da due componenti delle immagini, la lingua scritta e gli elementi iconici, e le ripercussioni derivanti dalla presenza di tali elementi visivi sulla traduzione. A differenza dei primi due studi, quest'ultimo è stato condotto sull'intero corpus trilingue a disposizione.

In conclusione, la presentazione dello strumento e la discussione dei risultati ottenuti tramite l'analisi quantitativa, nonché la messa a punto di specifici modelli quali-quantitativi, ci hanno consentito di mettere in luce potenzialità e limiti correlati all'adozione, del tutto innovativa, di un approccio di tipo *corpus-based* agli studi sulla traduzione audiovisiva. In questo quadro, di particolare rilievo è stata la definizione della metodologia di annotazione multimediale, che pone problematiche specifiche inerenti l'unità minima di analisi, l'annotazione della componente semiotica e, non da ultimo, l'identificazione dei numerosi livelli di significato che emergono dall'interazione di tutti i codici identificati. Pur nella consapevolezza e nell'auspicio che possibili migliorie tecniche all'impianto della banca dati possano essere apportate, contribuendo quindi a risolvere alcuni degli aspetti problematici delineati, nella presente tesi si tenterà di dimostrare come il principale valore aggiunto di *Forlxt 1* risiede nell'aver creato uno strumento estremamente flessibile per la conduzione di ricerche in prospettiva contrastiva, sperimentabili e replicabili su varie combinazioni linguistiche e varie tipologie di testo multimediale, e utilmente impiegabile a numerosi fini che, andando oltre la ricerca scientifica descrittiva e applicata, investono in ugual misura il campo della didattica.

# Capitolo 1

## La Traduzione Audiovisiva

---

Sommario

1.1 Il testo audiovisivo – 1.1.1 Il non verbale – 1.1.1.1 L'immagine – 1.1.1.2 Il suono –  
1.1.2 Il verbale – 1.1.2.1 La lingua scritta – 1.1.2.2 La lingua parlata – 1.2 La traduzione  
audiovisiva - 1.2.1 Modalità di risonorizzazione - 1.2.2 Modalità di titolazione

---

## 1.1 Il testo audiovisivo

Era il lontano 1934 quando Paul Valéry intuì con grande anticipo che la comunicazione audiovisiva era destinata a diventare quotidianità e a sostituire la comunicazione scritta :

“Comme l’eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d’images visuelles ou auditives, naissant et s’évanouissant au moindre geste, presque à un signe. [...] Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d’une société pour la distribution de la Réalité Sensible à domicile.”<sup>1</sup>

La portata dell’enorme fortuna che la riproduzione audiovisiva avrebbe avuto nel corso dei decenni a venire, con lo sviluppo della tecnologia, appariva tuttavia di difficile premonizione. Fin dagli esordi della semiologia del cinema, che può considerarsi come l’archetipo di ogni forma audiovisiva successiva, la combinazione di stimoli visivi e sonori con specifiche finalità comunicative è stata nondimeno ricondotta alla classica nozione di “testo” (Metz 1972).<sup>2</sup> Nella sua peculiarità, il testo filmico cinematografico è tipicamente caratterizzato dalla coesistenza di un pluralità di codici o, come afferma Eco, di vari sottocodici che si dispiegano verticalmente (1975: 86-87). La sua articolazione plurima risulta ancora più evidente guardando al modo in cui da sempre si è parlato del cinema, attingendo termini, concetti e definizioni dalle terminologie di varie discipline

---

<sup>1</sup> Il primo a scoprirlo è stato Walter Benjamin che riporta la prima parte della citazione (1966: 21).

<sup>2</sup> Barthes più che di testo parlerà invece di tessitura (*texture*) dell’opera filmica (1984: 58-61).

preesistenti, quali il teatro (scena, battuta, scenografia, sceneggiatura, ecc.)<sup>3</sup> la fotografia e la pittura (inquadratura, luce, colore, prospettiva). Alcuni studiosi si sono addirittura spinti oltre, fino ad avvicinare concettualmente il cinema alla linguistica, che lo stesso Saussure (1967) colloca nel più ampio raggio della semiotica.<sup>4</sup> Il *medium* è il messaggio (McLuhan 1967) e ogni mezzo contribuisce, dunque, con proprie leggi e convenzioni alla strutturazione del significato, che muta in funzione proprio delle specificità del supporto interessato. Quest'ultimo aspetto riguarda, in particolare, ciò che studiosi dell'analisi filmica, come Carmona (1993: 85), hanno per primi denominato "codice tecnologico di base", ossia quell'insieme di tratti che determinano il tipo di conservazione e di trasmissione dell'informazione e che distinguono il cinema da altri mezzi di espressione anche vicini, come la televisione, quantunque oggi in misura minore per il sempre maggior ricorso al digitale (Gambier 2008: 25). Il codice tecnologico riguarda anzitutto il supporto, il film inteso cioè come pellicola, ma anche lo scorrimento delle immagini e lo schermo. Quest'ultimo, in particolare, ha un peso fondamentale per la fruizione del materiale filmico e audiovisivo, in generale, tenuto conto delle numerose restrizioni e adattamenti che le diverse dimensioni richiedono in fase di elaborazione dei prodotti.<sup>5</sup>

In quest'ottica, se organico, benché non sempre unico, come vedremo, è il significato veicolato, due sono i grandi ordini di significanti all'opera: i significanti visivi e i significanti sonori. I primi riguardano evidentemente tutto ciò che fa appello alla vista e sono a loro volta distinguibili in due categorie: le immagini in movimento e le tracce scritte, associate, non solo alla visione in senso stretto, ma anche alla lettura. I secondi riguardano tutto ciò che fa appello all'udito e che si basa su un gioco di onde acustiche, a loro volta suddivisibili in tre categorie: rispettivamente le voci, i rumori e la musica (Casetti/Di Chio 2001:

---

<sup>3</sup> Si rinvia a Raffaelli (2003) per un'esaustiva lista dei termini confluiti dal linguaggio teatrale a quello cinematografico.

<sup>4</sup> Per un approfondimento del rapporto tra cinema e linguistica e la questione del cinema come linguaggio e lingua si consulti il saggio specifico sul tema in Eco (1968: 149-163), Metz (1972: 91-106) e Mitry (1990).

<sup>5</sup> È Pasolini che per primo ha suggerito di chiamare in blocco le forme comunicative che accomunano il cinema e la televisione, anziché cinematografiche, "audiovisive", intendendo con questo termine la riproducibilità della realtà per mezzo di apparecchi cinematografici e distinguendo tali forme dal codice filmico, visto invece come la codifica di una comunicazione a livello di regole di racconto (Eco 1968: 149).

56).<sup>6</sup> È possibile altresì individuare i codici che regolano l'interazione di questi due grandi ordini di significanti: il codice cinematografico/filmico, il codice relazionale, che definisce il rapporto tra colonna visiva e colonna sonora, e il codice sintattico, che riguarda l'associazione delle sequenze e il montaggio. Nel campo della teoria della traduzione audiovisiva, Delabastita (1989; Lambert/Delabastita 1996) è stato il primo ad analizzare in maniera sistematica il doppio canale di comunicazione filmico e a tentarne una classificazione funzionale alla definizione delle diverse modalità di traduzione. L'osservazione della combinazione dei tratti visivi e acustici, contestualmente alla dimensione verbale e non verbale della comunicazione, confluisce nella definizione di quattro classi di elementi basilari:

- acustico/verbale: dialogo, monologo, canzoni, voci fuori campo;
- acustico/non-verbale: effetti sonori specifici, brusii, rumori;
- visivo/non-verbale: immagine, fotografia, gesti;
- visivo/verbale: insegne, messaggi, titoli di giornali.<sup>7</sup>

Partiamo da tale classificazione per analizzare i vari codici e le possibili implicazioni derivanti dalla loro combinazione per la traduzione.

### **1.1.1 Il non verbale**

Nel “non verbale” rientrano sia tratti relativi alla componente visiva, le immagini, sia tratti veicolati dal canale acustico, quali effetti sonori specifici, brusii, rumori. Fra quelli elencati, l'immagine è il tratto che, maggiormente rispetto agli altri, distingue il cinema da qualunque tipo di rappresentazione artistica precedente, quale la fotografia o la pittura, poiché il cinema vi aggiunge, in maniera innovativa, il movimento, da cui la tipica definizione della settima arte come

---

<sup>6</sup> Parlando della specificità cinematografica, Metz afferma che il cinema è obbligato a comporre. La sua forza e la sua debolezza consistono nell'inglobare espressività anteriori: alcune sono pienamente linguaggi (elemento verbale), altre non lo sono che in senso più o meno figurato (la musica, l'immagine, i rumori) (1972: 89).

<sup>7</sup> Si deve invece a Chaume (2004b) il primo tentativo di analisi sistematica della traduzione audiovisiva in funzione dei codici sopra elencati e di quelli tipicamente presi a riferimento nei *film studies*.

“discorso in immagini” (Metz 1972: 90). Con l’avvento del sonoro, sul racconto per immagini si inserisce anzitutto il suono, il rumore, la musica, prima tenuti a margine della riproduzione cinematografica (che inaugura la stagione del cosiddetto *cinéma parlant*) e, successivamente, il linguaggio verbale orale, in precedenza rappresentato solo in forma didascalica scritta (Raffaelli 1992), preludio all’avvento della stagione del cinema dialogato odierno. Tralasciando momentaneamente l’analisi della componente linguistica, passiamo dunque in rassegna la componente principale del canale visivo: l’immagine.

### **1.1.1.1 L’immagine**

L’immagine è caratterizzata, in primo luogo, dall’iconicità e dai codici che ne regolano la denominazione e il riconoscimento, ossia quei sistemi che garantiscono la corrispondenza fra tratti iconici e tratti semantici delle lingue, e che permettono al pubblico di identificare le figure sullo schermo e di definire ciò che queste rappresentano (Casetti/Di Chio 2001: 70-71). L’immagine è infatti, in virtù del principio dell’analogia, “segno iconico”, dato da una relazione naturale di somiglianza fra significante e significato, che ci riporta in qualche modo l’apparenza dell’oggetto, animale o persona cui rinvia (Eco 1975: 101). Tali codici assicurano la possibilità di articolare il reale in entità distinte e, dunque, di isolare nel continuum della realtà un determinato oggetto, dotato di una sua identità e di un suo senso. Essi ci permettono di modulare l’esperienza diretta che abbiamo del mondo e di interpretare quello che vediamo e appartengono al più ampio ambito di come una lingua e una cultura suddivide la realtà. In particolare, ogni tentativo di stabilire il referente di un segno ci porta a definirlo nei termini di un’entità astratta che rappresenta una convenzione culturale. Ciò significa che qualunque significato di un termine (e cioè l’oggetto culturale che il termine “denota”) è un’unità culturale. In ogni cultura, ciascuna unità culturale è semplicemente qualcosa che quella cultura ha definito come unità distinta diversa da altre e, dunque, può essere una persona, una località geografica, una cosa, un sentimento, una speranza, un’idea (Eco 1975: 98-99).



Anche nel messaggio cinematografico, la percezione analogica costituisce pertanto un sistema di intelligibilità acquisito e variabile a seconda delle culture: così il riconoscimento e l'identificazione degli oggetti visivi e sonori che appaiono sullo schermo passano per la capacità acquisita e culturale di padroneggiare correttamente il materiale denotato che offre il film. A tali elementi si sovrappone un ulteriore livello di significazione dato dall'insieme di simbolismi e connotazioni, variamente distribuiti, che interessano gli oggetti (o i rapporti oggettuali) anche al di fuori dei film, nell'ambito della cultura (Metz 1972: 91 e ss.). Si parla, al riguardo, di marche denotative e marche connotative delle varie unità culturali (Eco 1975: 123 e ss.): le prime sono quei tratti la cui somma (o gerarchia) costituisce e identifica l'unità culturale, a cui il significante corrisponde in prima istanza, e su cui si basano le connotazioni successive. Di converso, sono dette connotative quelle marche che contribuiscono alla costituzione di una o più entità culturali espresse dalla funzione segnica precedentemente costituitasi, senza differenza alcuna per quanto riguarda la stabilità del codice.<sup>8</sup> Da questi primi codici, Casetti e Di Chio distinguono i codici della trascrizione iconica, cioè quella serie di artifici grafici, spesso altamente convenzionalizzati, attraverso cui si restituisce l'oggetto con le sue caratteristiche e, da ultimo, i codici stilistici, i quali associano ai tratti che consentono la riconoscibilità degli oggetti riprodotti altri tratti che rivelano la personalità e l'idiosincrasia di chi ha operato la riproduzione (*ibidem*).

Esiste inoltre una seconda serie di ulteriori codici che riguardano la composizione fotografica e regolano l'immagine come risultato della riproduzione meccanica della realtà, ossia la prospettiva, l'inquadratura, l'illuminazione, il bianco&nero e il colore. Fra questi, l'inquadratura assume un aspetto rilevante. Scegliere come filmare un oggetto può infatti esaltare o aggiungere significato a quelli propri all'oggetto inquadrato e, come vedremo, assieme alle modalità di

---

<sup>8</sup> Metz (1972: 156-161), d'accordo con Eco, afferma che: "l'iconologia e l'iconografia che organizzano rispettivamente la denotazione e le connotazioni prefilmiche degli oggetti rappresentati fanno sì che un certo numero di significazioni connotate ("sensi simbolici" di ogni ordine) penetrino nel cinema attraverso l'analogia percettiva, al di fuori delle codificazioni specificamente cinematografiche. E ciò accade tutte le volte che un oggetto o una combinazione di oggetti (visivi o sonori) simboleggia nel film ciò che simboleggerebbe al di fuori del film, e cioè nella cultura (salvo veicolare in sovrappiù nel film significazioni simboliche che deve alla sua collocazione nel discorso propriamente cinematografico).

ubicazione del suono, costituisce il vincolo semiotico più significativo per l'adeguata "ricollocazione" della parola tradotta sulle immagini (Chaume 2004b).

In aggiunta, è possibile identificare il codice della mobilità che, come visto, distingue il cinema da qualsiasi linguaggio a immagine fissa, per questo denominato *icona temporata* o in movimento (Eco 1968: 150). Il movimento conferisce agli oggetti corporeità, apportando rilievo e vita alla realtà piatta dello schermo, favorendo i meccanismi di partecipazione. La congiunzione della realtà del movimento e dell'apparenza delle forme implica la sensazione della vita concreta e la percezione della realtà oggettiva. Il codice della mobilità fa sì, dunque, che il racconto filmico si configuri sempre come una successione temporale di avvenimenti.

Il cinema contempla, pertanto, non solo fenomeni di messa in scena ma anche fenomeni di "messa in serie" delle immagini, regolati dalla totalità dei mezzi espressivi cinematografici, visivi e sonori. Sono i codici sintattici del montaggio che controllano l'associazione dei segni e la loro organizzazione in unità progressivamente sempre più complesse, e che presiedono alla costituzione di legami o, viceversa, alla creazione di vuoti e interruzioni.<sup>9</sup> Si costruisce così un senso di realtà spazio-temporale che dà luogo a una realtà meno prolissa e visivamente più efficace e interessante del mondo usuale, in maniera trasparente e verosimigliante. Un'efficiente narrazione filmica è difatti sempre il frutto di un'interrelazione tra codice iconico e codice delle funzioni narrative: alcuni significati vengono attribuiti alla forma significativa solo in forza di un concorrere testuale dello sviluppo narrativo che dispone lo spettatore a vedere quelle cose. Il contesto funziona dunque come idioletto che assegna determinati valori di codice a segnali che altrimenti potrebbero apparire come puro rumore (Eco 1968: 152).

Le immagini in movimento riproducono, infine, altri sistemi semiotici indipendenti, quali quelli cinesici e prossemici, che hanno la funzione specifica di accompagnare il linguaggio verbale, oppure sostituirlo, coprendo porzioni dello spazio semantico generale che questo non riesce a toccare (Eco 1975: 235). Anche in questo caso, si ha a che fare con codici culturali altamente specializzati che

---

<sup>9</sup> Vedasi Casetti/Di Chio (2001: 96-103) e Provenzano (1999: 159-193) per un'esaustiva panoramica dei vari tipi di montaggio e di sintassi filmica.

diacronicamente hanno preceduto, non solo nello sviluppo del cinema, ma nell'evoluzione stessa dell'uomo, il linguaggio articolato.

Vediamo che, ben al di là della comprensione della parola, l'intelligibilità filmica passa, dunque, per la comprensione della narrazione per immagini, che a sua volta riproduce una complessità di codici, e che può contenere in sé realtà o nozioni troppo sottili, troppo esotiche o a torto ritenute note a tutti. In tutto ciò, la traduzione si inserisce a trasposizione di uno solo di questi codici (quello verbale) che, proiettando a sua volta un ulteriore livello di associazioni culturali, si va a poggiare su una molteplicità ridondante di strati di significazione, la cui struttura interna è a-filmica e regolata da paradigmi in larga misura socio-culturali. Da cui l'impossibilità di una traduzione filmica, in particolare ad opera del doppiaggio, che si voglia realmente "totale" (Cary 1960). La traduzione si propone, in quest'ottica, come un sistema extracinematografico che interviene dall'esterno andando a modificare la stabilità e la funzionalità strutturale del film.

### **1.1.1.2 Il suono**

La componente sonora non specificamente verbale riguarda i rumori, i brusii e i suoni musicali. In generale, il suono nel cinema arricchisce un'immagine data di un valore espressivo e informativo supplementare, con l'intento di far credere che quell'informazione o quell'espressione derivino naturalmente da ciò che si vede e siano già contenute nella semplice immagine. Il fenomeno del valore aggiunto, afferma Chion, funziona soprattutto nel quadro del sincronismo suono/immagine, in virtù del principio della sincresi, che permette di istituire una relazione immediata e necessaria tra qualcosa che si vede e qualcosa che si sente (2001: 15). L'autore va oltre e teorizza una logica del concatenamento audiovisivo delle immagini e dei suoni, giungendo ad affermare che la colonna audio non esiste poiché i suoni del film non formano, considerati separati dall'immagine, un complesso in sé, dotato di un'unità interna, che dovrebbe confrontarsi globalmente con ciò che si chiama la colonna immagine, bensì ogni elemento sonoro allaccia con gli elementi narrativi contenuti nell'immagine (personaggi, azioni), così come con gli elementi visivi compositivi e scenografici, rapporti

verticali simultanei ben più diretti, forti e pregnanti di quelli che questo stesso elemento sonoro può allacciare parallelamente con gli altri suoni (*id.* 50). La funzione di punteggiatura, che nel cinema muto era gestuale, visiva e ritmica, in quello sonoro è demandata al suono.<sup>10</sup>

Di particolare importanza appaiono, dunque, i codici che presiedono all'interazione della componente sonora con quella visiva, regolando la provenienza della prima rispetto alla seconda, e alcuni effetti specifici derivanti da tali scelte, quale la capacità di caricare di ulteriore senso il contenuto delle inquadrature, di collegarle, ovvero di marcarne la separazione, sottolineando il raccordo dato dal codice sintattico del montaggio. Il suono cinematografico può avere funzione *diegetica*, se la fonte è presente nello spazio della vicenda rappresentata, o *non diegetica*, se la sorgente non ha nulla a che vedere con lo spazio della storia. Se è diegetico può essere *on screen* o *off screen*, a seconda che la fonte si trovi dentro o fuori i limiti dell'inquadratura; *interiore* o *esteriore*, a seconda che la sorgente sia nell'animo dei personaggi o abbia una realtà fisica oggettiva. Si parlerà allora di voce, rumore, musica *in*, (in campo) per indicare un suono diegetico la cui fonte è inquadrata, *off* (fuori campo), se questa proviene da una fonte sonora esclusa dall'immagine in modo temporaneo; e *over*, qualora la fonte sia esclusa in modo permanente perché appartenente a un altro ordine di realtà. È quest'ultimo il caso della voce narrante, il cui manifestarsi costituisce sempre un intervento forte che può avere funzione di collegamento temporale fra le diverse sequenze, funzione introduttiva oppure di cornice (Casetti/Di Chio 2001: 89-95). Le stesse considerazioni valgono per i rumori, che hanno la funzione di compattare la situazione audiovisiva, di renderla più verosimile, riproducendo il più fedelmente possibile quella che sarebbe una situazione "reale".

Tuttavia, come fa notare lo stesso Chion a proposito della nozione di vero o verosimile sonoro, ciò che suona vero per lo spettatore e il suono vero sono due

---

<sup>10</sup> Metz fa notare come il cinema muto fosse paradossalmente un'imitazione della parola: "essendosi creato una specie di dialetto incomprensibile e silenzioso sovraeccitato e pietrificato insieme, un esuberante farfuglio in cui ogni gesto e ogni mimica sostituivano con una letteralità scrupolosa e maldestra quasi sempre una frase la cui assenza (che non sarebbe stata catastrofica) lo diventava ancora di più poiché la decalcomania gestuale la sottolineava in modo così crudele" (1972: 79).

cose assai differenti. Per valutare la verità di un suono ci si riferisce sovente più a codici diffusi dal cinema stesso, dalla televisione e dalle arti rappresentative e narrative in genere, che alla nostra ipotetica esperienza vissuta, poiché spesso non si ha ricordo diretto di tali rumori. In altri termini, nel cinema il suono viene riconosciuto dallo spettatore come vero, efficace ed adatto, non se esso riproduce il suono prodotto nella realtà dallo stesso tipo di situazione o di causa, ma se rende le sensazioni associate a quella causa, a livello subconscio (*id.* 107-108). È questa forma di impressione di realtà che è all'opera anche nella percezione dei dialoghi e che contribuisce a renderli verosimili e accettabili, in quanto forma mimetica del parlato spontaneo.<sup>11</sup>

Inversamente, l'uso della musica appare, invece, quasi sempre svincolato dall'esigenza di verosimiglianza filmica, soprattutto quando, quasi sempre *over*, è in tal caso detta "musica da buca" ed esplica una funzione di accompagnamento o di cesura della scena (*id.* 82). Alla "musica da buca" si contrappone la "musica da schermo", che proviene da una sorgente situata direttamente o indirettamente nel luogo e nel tempo dell'azione. Contrariamente agli altri elementi visivi e sonori, se si esclude l'attribuzione di una funzione diegetica specifica, come accade nei film musicali, ogni musica presente in un film è in grado di funzionare come piattaforma girevole spazio-temporale, senza essere soggetta a barriere di tempo e di spazio e a una nozione di tempo lineare e cronologico (*id.* 83).<sup>12</sup>

### 1.1.2 Il verbale

Nonostante il linguaggio verbale si configuri come l'artificio semiotico più potente, perché il più complesso e il più strutturato (Eco 1975: 235), la parola nel film, in particolare la componente verbale integrata nei dialoghi, non appare mai interamente diegetica, a dispetto di quanto accade nel teatro, in cui la parola è

---

<sup>11</sup> Anche l'accettazione della normalizzazione del codice linguistico (cfr. più avanti) si iscrive nella propensione più generale dello spettatore, indotta dal linguaggio audiovisivo come sua proprietà peculiare, a sospendere temporaneamente la propria razionalità e a portarlo a comportarsi "come se" credesse anche nei confronti di qualcosa che pure sa irreale, di vivere cioè le immagini, i personaggi e i loro dialoghi come se fossero presenze reali, pur sapendo che si tratta di fantasmi incorporei (Provenzano 1999: 11).

<sup>12</sup> Con Eco (1968: 398) ricordiamo altresì che la musica è un codice semiotico, la cui percezione e la rete di associazioni che è in grado di attivare, si realizza, in misura maggiore rispetto agli altri codici, nella sfera psicologica ed emozionale privata e personale di chi ascolta.

sovrana e costitutiva dell'universo rappresentato (Metz 1972: 84). Pur esistendo un'affinità evidente tra il dialogo cinematografico e quello teatrale, che induce a considerare il film come continuità dialogata, nel cinema, diversamente dal teatro in cui è onnipotente, la parola che partecipa all'avvenimento non è al riparo dalle interpretazioni, dai confronti e dalle messe in dubbio. Come scrive Alain Masson (op. cit. in Vassé 2006: 16), "il teatro schematizza l'enunciazione, il cinema sottolinea le sue finzioni e le sue incertezze". Altri studiosi fanno notare come il suono nel cinema sia nella maggior parte dei casi vococentrista, rispecchiando in questo la natura dell'uomo, essenzialmente verbocentrica, e tendendo quasi sempre a favorire la voce, a metterla in evidenza e a separarla dagli altri suoni, mirando a un'intelligibilità senza sforzo delle parole pronunciate (Chion 2001: 15-17). Il testo apposto sulle immagini ha, difatti, come il suono in generale, una funzione di modulazione e contrappunto. Il testo oralizzato struttura semanticamente la sequenza visiva, aiutando a percepire ciò che dell'immagine è essenziale per la progressione della narrazione. È così necessario che nel dialogo tutte le parole vengano sentite e che nessuna di essa vada perduta.

Chion identifica tre modalità di presenza della parola nel cinema: la *parola-teatro*, la *parola-testo* e la *parola-emanazione* (id. 165 e ss.). Il caso più ricorrente è quello della *parola-teatro*, che si verifica allorquando il dialogo sentito ha una funzione drammatica, psicologica, informativa e affettiva. Nella funzione della *parola-teatro*, tutto è concepito per costituire ad azione centrale la parola degli attori e per far dimenticare nello stesso tempo che è questa parola a strutturare il film. Per esempio, la formula universalmente adottata nel cinema classico, secondo cui i personaggi parlano facendo qualcosa, serve a strutturare il film in funzione della parola e intorno ad essa. I gesti, le azioni, tutto può valere come punteggiatura del testo e, dunque, come una sua valorizzazione. Vi è poi la *parola-testo*, in generale, quella della voce fuori campo e dei commenti, che eredita alcuni degli attributi delle didascalie del cinema muto, poiché, al contrario della *parola-teatro*, agisce sul corso delle immagini. Nel cinema, tuttavia, la *parola-testo* acquista un potere supplementare: suscitare la presenza delle cose non soltanto nella mente, ma anche davanti agli occhi e alle orecchie, facendo notare i particolari dell'immagine. Infine, la *parola-emanazione*, di uso più raro,

si ha quando la parola non viene necessariamente sentita e compresa per intero, e soprattutto, quando essa non è legata al centro di ciò che si potrebbe chiamare, in senso lato, l'azione. Tale effetto di *parola-emanazione* può essere legato, da un lato, al fatto che il dialogo dei personaggi non è del tutto intelligibile e, dall'altro, al modo in cui il regista dirige gli attori e utilizza le inquadrature e il montaggio.

I cineasti, per evitare il rischio di creare un continuum verbale linearizzato, utilizzando unicamente la *parola-teatro*, hanno cercato di relativizzare la parola, iscrivendola in una totalità visiva, ritmica, gestuale e sensoriale in cui essa non rappresenta più l'elemento centrale e determinante. Varie sono le tecniche utilizzate, fra le quali si ricordano: la rarefazione, la proliferazione (effetto di brusio), il poliglottismo o l'uso di una lingua straniera, la parola sommersa, la perdita di intelligibilità, il decentramento (*id.* 171 e ss.). Osserviamo tuttavia, in maniera paradossale, come la traduzione (e il doppiaggio in particolare) tenda a farla emergere nuovamente, linearizzando e rimettendo suo malgrado la parola in primo piano, mediante l'aggiunta di battute volutamente taciute o solo accennate nel testo originale (cfr. Licari 1994). Ciò è reso possibile dal fatto che il "contratto audiovisivo", nell'accezione di Chion (2001: 179), non comporta in realtà una fusione totale degli elementi, ma resta di fatto una giustapposizione, che consente, dunque, a posteriori la scissione dei vari elementi o codici, in maniera funzionale anche al processo traduttivo. Vediamo nel dettaglio le caratteristiche di questa parola, passando in rassegna anzitutto il ruolo residuo assegnato alla lingua scritta nel cinema parlato e, secondariamente, la componente verbale centrale rappresentata dai dialoghi.

### **1.1.2.1 La lingua scritta**

Casetti e Di Chio (2001: 87) parlano al riguardo di "tracce grafiche", ossia, di tutti i generi di scritte che sono presenti in un film e che, ai fini della nostra trattazione, è possibile suddividere in didascalie e scritte.<sup>13</sup> Per didascalia s'intende quella

---

<sup>13</sup> Si omettono i sottotitoli, inclusi dagli autori nell'elenco delle forme scritte, che, a nostro parere, riguardano invece, anche se presenti nella versione originale, sempre la traduzione, benché in alcuni casi vengano utilizzati dal regista per produrre effetti di stile specifici. Analogamente, non saranno trattati in questa sezione i titoli (le tracce grafiche presenti in testa e in coda al film)

porzione di testo aggiunta all'immagine filmica, sotto forma di sovrimpressione, di sottotitolo o sovratitolo, per integrarne o specificarne, talora pleonasticamente rispetto all'immagine, il significato. Nel cinema muto, le didascalie supplivano ai dialoghi altrimenti mancanti (cfr. Raffaelli 2003), assolvendo a tre funzioni specifiche (Rossi 2006): una funzione narrativa, spiegando e sintetizzando il significato delle immagini e degli eventi a seguire; locativa, esplicitando quanto detto o pensato da un personaggio; e tematica, ossia volta ad esprimere idee di carattere universale, talora sotto forma di citazione. Fatta eccezione per quest'ultimo tipo di didascalia, tuttora utilizzata, le scritte sovrimpresse, denominate più comunemente cartelli, hanno, in generale, nel cinema odierno, funzione narrativa specifica. In secondo luogo, le scritte da scena sono tutte quelle tracce grafiche che appartengono alla realtà, e che il film riproduce, fotografandole, e che fanno parte integrante, iconicamente, narrativamente e verbalmente, della scena. Queste possono essere diegetiche, e cioè appartenenti al piano della storia (ad esempio il nome di un negozio sull'insegna, il titolo di un libro in mano a un personaggio), oppure extradiegetiche, e, dunque, estranee al mondo narrato, e piuttosto facenti parte del mondo di chi narra, e mai per questo presenti casualmente nelle riprese.

Le tracce grafiche, nel loro complesso, costringono a leggere nel senso proprio del termine ed è per questo che esse sono direttamente legate, prima ancora che ai codici dell'immagine, ai codici della scrittura e ai codici della lingua in cui sono composte. Ciononostante, accanto a questi codici di base, intervengono anche dei principi di costruzione più particolari. La loro decifrazione comporta, infatti, sia la padronanza delle regole di una lingua scritta, sia la padronanza delle regole di una narrazione. I fenomeni legati alla forma e all'azione delle tracce grafiche si fondano, da una parte, su un doppio codice di base, quello della lingua e quello della scrittura e, dall'altra, su codici più specializzati che qui agiscono a partire dai precedenti, come quelli narrativi, stilistici, connotativi, ecc. Ne nasce un sistema

---

che contengono informazioni relative alla produzione e non interagiscono, se non con qualche rara eccezione, come vedremo nel corpus, con i contenuti filmici. Ricordiamo altresì che la traduzione dei titoli dei film costituisce di per sé un'operazione commerciale di primaria importanza per un'efficace presentazione dei prodotti sul mercato e il richiamo del pubblico di arrivo (Rossi 2006: 342).



di intrecci e sovrapposizioni che può fare di una semplice scritta in un film il luogo di un complicato processo di significazione e di trasposizione.

### 1.1.2.2 La lingua parlata

Dato il ruolo universalmente riconosciuto del parlato cinematografico e televisivo nel processo di alfabetizzazione delle masse e standardizzazione linguistica (De Mauro 1963), l'interesse per la lingua filmica e televisiva nel nostro paese si è manifestato, nel corso degli anni, in un moltiplicarsi di studi diacronici, sincronici, empirici e qualitativi, in maniera molto più pronunciata rispetto ad altri paesi in cui il cinema ha comunque avuto uno ruolo culturale importante.<sup>14</sup> Fin dagli anni 60, tali ricerche hanno cercato di inquadrare tratti, aspetti e problematiche connessi alla produzione di una lingua "riprodotta" meccanicamente (Raffaelli 1992: 152), "trasmessa" (Sabatini 1985), "written to be spoken as if not written", ossia, scritta per essere parlata come se non fosse stata scritta (Gregory/Carroll 1978: 47), emulazione di quel "parlato-recitato" (Nencioni 1976) che in realtà poco ha a che fare con la lingua teatrale da cui in primis si è ispirata, e che la rende unica, assieme ad altri tipi di parlato riprodotto, sull'asse delle varietà diamesiche.<sup>15</sup> Lo studio della lingua parlata nel cinema italiano è stato accompagnato da un'attenzione particolare rivolta al parlato post-sincronizzato, a lungo prassi consolidata anche nella produzione interna, riversatasi successivamente nel doppiaggio interlinguistico e, tutt'oggi, motivo dell'interesse costante degli studi in materia.<sup>16</sup> Prima di passare alla ricognizione dello stato

---

<sup>14</sup> In Francia, gli studi filmici, che, fin dall'invenzione del cinematografo, si sono imposti come risorsa critica imprescindibile nel panorama internazionale, hanno concorso a mettere in secondo piano gli approcci peculiarmente linguistici al materiale filmico. Oggigiorno si assiste tuttavia a una maggiore vitalità dello studio della lingua filmica, soprattutto in quanto specchio della rappresentazione di fenomeni sociali tristemente saliti alla ribalta della cronaca. È sufficiente pensare al riguardo al recente interesse per lo studio della lingua delle periferie parigine, nota come *langue des cités*. Si rimanda ad Abecassis (2008) per una panoramica relativa agli studi sul parlato nel cinema francofono.

<sup>15</sup> Nel corso del paragrafo si farà riferimento in maniera specifica alla struttura dello scambio dialogico simulato che contraddistingue peculiarmente il testo filmico rispetto a quello teatrale/letterario, in cui, a fini narrativi è presente spesso anche il monologo che nel primo ha in genere funzione più marginale e limitata.

<sup>16</sup> Raffaelli ricorda che, storicamente, il doppiaggio nasce addirittura prima ancora del suono. Nella fase "orale" del cinema, infatti, fin dalla fine dell'Ottocento, godettero di ampio successo i film muti doppiati dal vivo con gli attori che, nascosti dietro lo schermo, davano la parola ai

dell'arte delle ricerche, partendo dai contributi più recenti, è opportuno soffermarci sullo specifico iter di produzione dei dialoghi filmici, le cui tappe vengono parzialmente ripercorse, in una sorta di processo a ritroso, dalla macchina del doppiaggio.

Come si è visto, con l'immagine, il rumore e la musica, il dialogo è uno degli elementi costitutivi del racconto cinematografico. In particolare, l'atto del parlare consente di scambiare informazioni e il cinema riflette e utilizza ampiamente tale funzione. Ma nel film, l'oggetto che si trasmette e attorno cui si interagisce è anche il terreno della trasmissione dell'interazione; è non solo l'oggetto della comunicazione ma anche il terreno di questa (Casetti/Di Chio 2001: 221). Evidenti sono quindi, sotto molteplici punti di vista, i condizionamenti del mezzo sul messaggio, che si ripercuotono nella pragmatica e nella testualità e che distinguono il parlato filmico da tutti gli altri tipi di parlato, poiché frutto dei continui travasi dallo scritto all'orale e viceversa. Rossi, a più riprese (1999a, 1999b, 2002, 2006), ha evidenziato il processo multiautoriale che rende i dialoghi filmici un testo d'*équipe* o d'orchestra, passando attraverso la transcodificazione di numerosi tipi testuali:

soggetto>trattamento>sceneggiatura di lavorazione o *shooting script*>copione||> testo orale di primo livello della versione in presa diretta||> sceneggiatura definitiva o *continuity script* o lista dialoghi o sceneggiatura per il doppiaggio||> post-sincronizzazione dei film italiani>testo orale di secondo livello della post-sincronizzazione o versione definitiva del film

Ne deriva la coesistenza di tratti propri della modalità scritta e orale, che distinguono il parlato filmico dallo scambio bidirezionale faccia a faccia che pure intende riprodurre.<sup>17</sup> Fra i più importanti, è possibile osservare: la mancata condivisione del contesto da parte di mittenti e riceventi, l'unidirezionalità

---

personaggi proiettati (1992: 40). Tale pratica ricorda l'attività di interpretazione simultanea, esercitata per esempio durante i film festival, in cui l'interprete è chiamato a "ripetere" in diretta il testo tradotto sulle voci originali dei film (cfr. Gambier 2003: 174; Chaume 2004b: 36).

<sup>17</sup> Cfr De Mauro e Voghera (1993) per una lista dei possibili scambi comunicativi della lingua spontanea recensiti nel quadro del LIP.

dell'atto comunicativo, dato dall'assenza di feedback, la molteplicità dei mittenti e l'eterogeneità dei riceventi e, infine, la distanza tra il momento della preparazione del testo, il momento della sua esecuzione, e quello della sua ricezione (Rossi 2006: 28). A riprova di tali osservazioni teoriche, in letteratura (cfr. Rossi 1999a) sono state rilevate alcune tendenze sistematiche, che concorrono a definire la lingua filmica come una forma di parlato caratterizzata da una maggiore uniformità rispetto al parlato spontaneo. Tale uniformità riguarda in particolare :

- la struttura dei turni conversazionali e degli enunciati, che tendono a presentare tutti il medesimo numero di parole e a lasciar trapelare maggiori indizi di pianificazione, coerenza e coesione, attraverso una bassa frequenza di ripetizioni, interruzioni, riformulazioni e sovrapposizioni di turni;
- la struttura sintattica, con una tendenza all'elaborazione di enunciati monofrasali e a una distribuzione estremamente omogenea dei tipi e del grado di subordinazione;
- le scelte lessicali, per lo più medie, comprese nel vocabolario di base, distanti sia da termini letterali che da gergalismi, dialettalismi e tecnicismi.<sup>18</sup>

È interessante altresì notare come, dalla mancata condivisione del contesto comunicativo fra mittenti e riceventi del dialogo filmico, emerga l'esistenza specifica di un duplice livello di comunicazione (Rossi 2002: 163). Il primo livello instaura un tipo di comunicazione bidirezionale fra attori-doppiatori e attori-doppiatori, detto anche livello della comunicazione riprodotta e simulata, che è funzionale alla creazione di una comunicazione di secondo livello, questa volta a senso unico, fra gli attori e il pubblico. Ciò fa sì che la comunicazione nei dialoghi filmici sia fortemente orientata verso lo spettatore, da cui l'esigenza di dare a quest'ultimo tutte le coordinate per capire bene il testo, con il rischio di dire troppo, e con evidenti ripercussioni anche sulla testualità filmica. Una serie di tratti del parlato filmico sembrano, ancora una volta, confermare tale tendenza:

---

<sup>18</sup> Tali caratteristiche hanno portato alcuni autori a parlare di "oralità filmica prefabbricata" (Chaume 2004b: 168).

- maggior presenza, rispetto al parlato dialogico spontaneo, di dislocazioni a destra e frasi scisse e pseudo-scisse, come meccanismi di focalizzazione sintattica specificamente utilizzati per instaurare in maniera empatica e istintiva un rapporto ravvicinato con lo spettatore;
- semplificazione degli enunciati con attenuazione della varietà sociolinguistiche;
- uso frequente di pratiche di glossa per disambiguare specifici contesti di referenze culturali;
- forte presenza di vocativi e allocutivi;
- massiccio inserimento di segnali discorsivi che conferiscono forza alla rappresentazione artificiale del parlato spontaneo, avallandone un'impressione di identità con il modello reale, ma consentendo altresì di ridurre a un numero limitato i tratti del parlato funzionali alla rappresentazione del personaggio, dell'ambiente o dell'azione (Raffaelli 1992, 1994; Rossi 1999a; Polselli 2003; Rossi 2003).<sup>19</sup>

Nonostante alcuni aspetti ricorrenti, quanto osservato per il parlato cinematografico non è tuttavia generalizzabile all'intera produzione audiovisiva e, in particolare, non è pienamente estendibile a quella televisiva. Ciò essenzialmente per la natura proteiforme della produzione per la TV, che impedisce di avanzare generalizzazioni omogenee. Al riguardo, Alfieri *et al.* (2008) mettono in luce la pluralità di formati che il macro-genere di finzione, più comunemente denominato *fiction*, oggigiorno comprende, sottolineando innanzitutto la priorità riconosciuta alla componente sonora e parlata rispetto alle immagini, nell'ottica di una TV concepita come nuovo bardo domestico (*id.* 240).<sup>20</sup> Nella fiction di produzione domestica, si identificano come sottogeneri attualmente più rappresentati la *sit-com*, la *soap*, il *serial* (in costume e non), la

---

<sup>19</sup> Rossi (1999a) ha concluso il proprio studio empirico teorizzando, sulla base di risultati analoghi, un "grado zero dell'oralità", intendendo con ciò l'azzeramento della variabilità come cifra distintiva del parlato filmico nel suo complesso.

<sup>20</sup> Anche Rossi ammette che la televisione, alla stregua del film di consumo, tende a una sorta di "iperparlato", rivolgendosi a un pubblico eterogeneo e di più basso profilo: "è *l'horror silentii*, l'esigenza, da parte dei produttori, di non lasciare implicito nessun nodo strutturale dell'intreccio, di chiarire tutti i *frames*" (2002: 170).

*miniserie*, il *poliziesco*, ciascuno con le proprie finalità comunicative e caratteristiche scenografiche, testuali e dialogiche. In generale, si va da testi stilisticamente compatti, orientati verso registri sociostilistici medio-alti e verso lo standard, a testi discontinui, che presentano una moderata escursività di registri, a testi, infine, stilisticamente ipercaratterizzati che fanno ricorso a un'ampia gamma di registri che riflettono una convincente mimesi del parlato trascurato (*id.* 304) (cfr. anche Diadori 1994; Nacci 2003).

A livello più generale, dall'analisi dei film doppiati è emerso che alcuni degli elementi messi in luce nella descrizione del parlato dialogato originale di prodotti per la TV e il cinema risulterebbero in qualche modo ulteriormente enfatizzati nella pratica della traduzione. E ciò per meccanismi propri al processo traduttivo trasversalmente riconosciuti, quale l'universale tendenza all'esplicitazione, alla standardizzazione e alla neutralizzazione (Whitman-Linsen 1992; Ulrych 2000), ma anche per il contatto tra lingue diverse, che tenderebbe a far emergere in misura maggiore l'una o l'altra delle caratteristiche inerenti il processo di scrittura e recitazione filmica. Pavesi (1996) ha per esempio messo in luce la tendenza, nel doppiato dall'inglese, a un uso più frequente e reiterato di determinati allocutivi, frutto dell'interferenza della lingua originale, rilevato successivamente da Rossi (2006) come cifra distintiva anche del parlato filmico originale.<sup>21</sup> Analogamente, alcuni tratti semiotici specifici impongono il rispetto di livelli di coesione e coerenza puntuali, trasversalmente alla componente sonora e visiva del testo filmico (Chaume 2004b). Infine, il laborioso processo di organizzazione di più soggetti coinvolti e le difficoltà inerenti alla post-sincronizzazione stessa, che richiedono il missaggio di diverse colonne audio, in cui i dialoghi sono spesso registrati autonomamente, concorrerebbe ad amplificare ulteriormente alcuni tratti del dialogo filmico originale. D'altro lato, per quanto riguarda la produzione doppiata televisiva, è opportuno segnalare che, mentre il doppiaggio cinematografico viene condotto su un testo singolo, autocentrato e autoreferenziale, quello delle serie TV è invece intertestuale e ricorsivo, frutto

---

<sup>21</sup> Anche Salibra (2000: 203), in uno studio di caso condotto su un film di Rohmer doppiato in italiano, ha rilevato una frequenza molto più alta, rispetto al parlato spontaneo, di frasi scisse e pseudoscisse, risultato probabilmente dell'interferenza del francese parlato tipicamente caratterizzato dalla presenza di tali costrutti.

dell'amalgama delle competenze linguistiche disparate di più dialoghisti e, per questo, spesso meno coeso e coerente (Paolinelli/Di Fortunato 2005: 20).<sup>22</sup>

## 1.2 La traduzione audiovisiva

La traduzione audiovisiva si configura come una varietà di traduzione caratterizzata dalla specificità dei testi oggetto del trasferimento linguistico (Luyken 1991: 153 e ss.) e può essere considerata nel più ampio novero degli studi sulla traduzione come caso di traduzione specializzata (Bollettieri Bosinelli 1994; Agost 1999). Ciò significa che la traduzione audiovisiva è caratterizzata in primis da una propria testualità (cfr. 1.1. supra) e, come tale, da regole di composizione dei dialoghi che, come visto, esulano dai canoni di riferimento, sia della norma scritta, sia della norma parlata, e che si riflettono in diversa misura sulle versioni tradotte a partire dalle varie modalità traduttive cui la locuzione "traduzione audiovisiva" fa da ombrello (Orero 2004). Nel panorama internazionale, il termine *audiovisual translation*, per primo adottato da Luyken *et al.* (1991), è stato preceduto da una molteplicità di denominazioni: *constrained translation* o "traduzione vincolata", di Titford (1982); *film translation*, o "traduzione filmica", di Snell-Hornby (1988), ripresa da Delabastita (1989); *screen translation*, o "traduzione per lo schermo" (Mason 1989); e, infine, *multimedia translation*, ovvero "traduzione multimediale" (Gambier/Gottlieb 2001), modellata sulla prima definizione di Reiss di testo audiovisivo in quanto testo audiomediale (1971: 33).<sup>23</sup>

Se ciascuna di queste designazioni pone l'accento su un particolare aspetto della disciplina, sul supporto, o, piuttosto, su una delle possibili modalità o dei generi testuali che essa include, rendendole di fatto tutte plausibili, ci pare che l'ultima designazione meriti un ulteriore approfondimento in quanto tutt'oggi in

---

<sup>22</sup> Alfieri *et al.* evidenziano il declino della lingua del doppiaggio italiano, in special modo televisivo, dovuto all'arrivo nel mercato negli ultimi anni di una mole sempre più ingente di testi stranieri da doppiare, alla necessità di tenere bassi i costi per far fronte alla concorrenza e ai ritmi forzati imposti dalla "catena di doppiaggio" (2008: 322).

<sup>23</sup> Sebbene il primo numero di una rivista espressamente dedicato alla traduzione cinematografica risalga al lontano 1960 (*Babel, Numéro Spécial Cinéma et Traduction*), la traduzione audiovisiva ha cominciato a delinarsi come ambito di studi accademici solo in tempi relativamente recenti (cfr. Gambier 2008).

uso anche nell'ambito della linguistica computazionale e da noi specificamente ripresa nella definizione di "corpus multimediale" (cfr. 3.1). Concordiamo anzitutto con Gambier (2003: 171-172) che il termine "traduzione multimediale" possa riferirsi a un ulteriore genere sopraordinato, comprendente non solo la traduzione di prodotti fruiti tramite il canale acustico e visivo a fini narrativi-estetici, ma un più ampio ventaglio di tipologie di testi, le cui componenti, non solo linguistiche, possono essere definite come appartenenti a un pacchetto di informazioni percepite contemporaneamente in maniera complessa (Heiss 1996: 14). Tali testi non sarebbero limitati ai film e alle serie televisive ma includerebbero ipertesti per il Web, pubblicità, testi teatrali, libretti d'opera, videogiochi, menu interattivi di DVD, ecc.<sup>24</sup> Inoltre, se, come vedremo, la struttura del corpus messo a punto è in grado di supportare l'integrazione di un'ampia gamma di tipologie testuali riconducibili all'etichetta della multimedialità, da cui la definizione di "corpus multimediale", il campo specifico di applicazione della presente ricerca sarà specificamente quello della traduzione audiovisiva, limitata, in questa fase, a due fra le più comuni modalità di trasposizione, il doppiaggio e la sottotitolazione.

Recentemente, si deve a Gambier la proposta del termine *transadaptation* o *tradaptation*, la cui adozione consentirebbe, secondo l'autore, di superare le tradizionali dicotomie fra i vari approcci metodologici allo studio della traduzione audiovisiva e le varie fasi che caratterizzano il processo (2003: 178-179). Questa nuova accezione contribuisce, a nostro parere, a spostare l'attenzione della ricerca dal testo alla ricezione del testo, e alle varie tipologie di pubblico di arrivo, ponendo in rilievo l'aspetto dell'adattamento rispetto a quello traduttivo. Proprio il termine adattamento, al di là della fase specifica del processo di post-sincronizzazione (cfr. sotto), è spesso stato impiegato per indicare, in senso lato, l'intera gamma delle forme di trasposizione audiovisiva (Delabastita/Lambert 1996: 33). Tale denominazione sottolinea, infatti, la relativa libertà del traduttore/dialoghista/adattatore nel ricercare le soluzioni più idonee nella lingua di arrivo, tenendo primariamente conto delle esigenze e delle difficoltà di ricezione del pubblico di questa lingua. Un simile approccio sembra essere in

---

<sup>24</sup> Si rimanda a Bollettieri Bosinelli *et al.* (2000) per una prima panoramica esaustiva dell'ampia tipologia di testi ascrivibili alla più vasta disciplina della traduzione multimediale.

linea con l'interesse attualmente crescente riservato al concetto di accessibilità, divenuta la nuova frontiera della traduzione audiovisiva in ambito accademico e professionale.<sup>25</sup>

Secondariamente, se il termine adattamento viene impiegato a tutto tondo, spostando, come detto, l'interesse sulla ricezione del testo nell'ambito del sistema di arrivo, i criteri di valutazione del prodotto doppiato sono prevalentemente individuabili nei criteri di accettabilità e adeguatezza della traduzione proposta (Toury 1995). Ciò concorre, in definitiva, a porre le basi per un approccio alla traduzione audiovisiva in prospettiva pragmatica e funzionale, come auspicato da Herbst (1994, 1995) e Agost (1999) e, pionieristicamente, già da Maraschio (1982). Tale approccio funzionale presuppone che la traduzione resti fedele all'originale per quanto riguarda gli elementi essenziali alla comprensione dello svolgimento della trama, ma sia decisamente libera nel ricreare l'impressione di spontaneità e naturalezza nella costruzione e articolazione delle battute. L'approccio di Herbst, che si applica a tutte le forme di traduzione comprese sotto l'etichetta in questione (Luyken *et al.* 1991: 162), si colloca pertanto sul polo opposto a quello dell'equivalenza formale, attestandosi sul concetto originale di Nida di "equivalenza dinamica" (1964: 159). Considerare la traduzione audiovisiva come forma di adattamento costituisce, infine, un utile presupposto teorico per poter includere al suo interno modalità che si collocano trasversalmente alle forme di traduzione della tripartizione classica di Jakobson: dalla traduzione endolinguistica o riformulazione, consistente nell'interpretazione di segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua, altrimenti detta traduzione intralinguistica, passando per la traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta, fino a giungere alla traduzione intersemiotica consistente nell'interpretazione di segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici, e viceversa (1994: 57).

---

<sup>25</sup> È sufficiente ricordare, al riguardo, il numero sempre maggiore di convegni, seminari, workshop, giornate di studio dedicati al tema (Diaz-Cintas *et al.* 2007), stimolati da una recente proposta di modifica della direttiva 89/552/CEE "Televisione per tutti" che prevede l'obbligo di introdurre "misure atte a garantire che i servizi di media televisivi diventino pienamente accessibili alle persone con disabilità sensoriali, attraverso la messa a punto di forme di linguaggio gestuale, sottotitolazione, descrizione audio e sottotitolazione audio." (Hieronymi 2006: 239).



Partendo da quest'ultima tripartizione, Delabastita propone una definizione sistematica delle varie modalità di traduzione audiovisiva, ancorandola al proprio modello di interazione dei codici (cfr. 1.1. supra) e ad alcune operazioni di trasposizione prese a prestito dalla retorica antica: la ripetizione o *repetitio*, la giustapposizione o *adiectio*, la sottrazione o *detractio*, la sostituzione o *substitutio*, e la trasmutazione o *transmutatio* (1989: 8). Sulla base delle teorie e dei principi classificatori illustrati, proponiamo, nell'ultima parte del capitolo, alcune definizioni delle principali modalità di traduzione audiovisiva ad oggi esistenti, attenendoci alla macro-suddivisione di Gambier (2003) tra modalità di risonorizzazione e modalità di titolazione.

### 1.2.1 Modalità di risonorizzazione

Fra le principali modalità di risonorizzazione o *revoicing* citiamo anzitutto il doppiaggio, quale forma di traduzione preferenzialmente adottata in Italia nell'ambito del cinema e della televisione.<sup>26</sup> Il doppiaggio è anzitutto definibile come:

una complessa attività di risonorizzazione di testi filmici che, preservando i segni visivi non verbali del testo originale, sostituisce determinati segni verbali acustici di una lingua con i segni verbali acustici di un'altra lingua, in modo tale che questi ultimi siano sincronizzati ai movimenti facciali, gestuali e prossemici visibili del personaggio sullo schermo.

Si tratta, pertanto, di un tipo di traduzione interlinguistica o isosemiotica in cui il testo passa attraverso diverse fasi di elaborazione e continui travasi, come del resto la stessa sceneggiatura di partenza, dalla forma scritta a quella orale, per essere rimodellato e perfettamente reinserito nel contesto polisemiotico di

---

<sup>26</sup> In Italia, il doppiaggio è di gran lunga la modalità preferita di traduzione coprendo il 98% del mercato, seguita da Francia (90%), Spagna e Germania (80%), rispetto ai paesi del Nord Europa che preferiscono invece la sottotitolazione (Paolinelli 1994: 152). Le motivazioni per la scelta dell'una o dell'altra modalità sono da ricondurre a cause storiche, culturali ed economiche. Per un primo censimento audiovisivo dell'Europa si rimanda a Luyken *et al.* (1991), mentre un utile modello di indagine sociologica relativo alle macro-norme operanti nella selezione delle varie modalità è quello di Karamitroglou (2000).

origine.<sup>27</sup> Così Rossi (2002) riassume la sequenza delle diverse fasi che l'attività comporta:

trascrizione>traduzione>adattamento||doppiaggio>testo orale di terzo livello>versione definitiva del film tradotto.

Osserviamo che, in questo caso, il termine “adattamento” designa la fase finale del processo di doppiaggio, successiva all'attività di traduzione scritta, finalizzata alla realizzazione della sincronia. La sincronizzazione del dialogo con i movimenti articolatori e gestuali dei personaggi si effettua valutando di volta in volta la rilevanza dei vincoli presenti: vincoli che possono essere formali e di contenuto, la cosiddetta *content synchrony*, secondo Fodor (1976: 10), oppure derivanti dalla particolare tessitura del testo filmico e, quindi, dall'interazione dei due canali, ovvero da micro e macro-segni di ordine semiotico (Chaume 1998: 21).<sup>28</sup>

Sempre nell'ambito della risonorizzazione, è opportuno ricordare la modalità del *voice-over* riguardante la:

sovrapposizione di segni verbali appartenenti a una lingua diversa sui segni verbali del testo originale che permangono tuttavia in maniera udibile sullo sfondo.

Contrariamente al doppiaggio, tale modalità non presuppone che la voce risonorizzata segua fedelmente i movimenti articolatori. Quello che più spesso accade nel *voice-over* è che vi sia uno scarto tra dialoghi originali e dialoghi sovrapposti tradotti ed è per questo che spesso si fa riferimento a tale modalità

---

<sup>27</sup> Il doppiaggio, che nasce con il passaggio dal muto al sonoro (il primo film ad essere doppiato è stato *The Jazz Singer* di Alan Crosland nel 1927), è sinonimo dunque di trucco, inganno, simulazione, com'è nell'etimo della parola “doppio”, e può essere considerato come un'ulteriore convenzione, una tecnica fra quelle che già servono a comporre il messaggio filmico originale, connaturata al linguaggio cinematografico stesso, in quanto non fa altro che aggiungere un livello ulteriore di finzione a testo, artificio ad artificio (Bollettieri Bosinelli 1994: 25).

<sup>28</sup> Il processo di doppiaggio sopra descritto non è universalmente condiviso. Esistono pratiche diverse che caratterizzano i diversi paesi europei che ne fanno uso. Per un confronto specifico al riguardo si rimanda a Chaume (2007). Si rinvia invece a Paolinelli e Di Fortunato (2005) per la descrizione delle condizioni professionali in cui operano oggi i dialoghetti/adattatori in Italia.

come forma di semidoppiaggio (*half-dubbing*). Il *voice-over* è attualmente impiegato, perlopiù in televisione, per la traduzione di documentari e reportage in cui la narrazione è lineare e gli scambi conversazionali ridotti al minimo.<sup>29</sup>

Analoghe nel processo al *voice-over*, ma per strategie di trasposizione forse più vicine alla sottotitolazione, sono le tecniche della narrazione e del commento libero, che prevedono la sovrimpressione sul testo audio-video originale della voce di un commentatore in un'altra lingua, il cui compito è illustrare i dialoghi e le immagini ritenuti di più difficile intelligibilità, semplificandoli in base ai fini stessi della narrazione. Tale modalità è molto utilizzata, come il *voice-over*, nella traduzione di reportage, nella cronaca giornalistica e in quella sportiva. Infine, limitatamente alla sfera televisiva (interviste in diretta), e a volte nell'ambito dei film festival, anche l'interpretazione simultanea trova spazio nel panorama della traduzione audiovisiva (Gambier/Gottlieb 2001; Gambier 2003).

Concludiamo, in prospettiva intralinguistica, citando la descrizione audiovisiva (*audio-description*), una modalità che si caratterizza come forma di traduzione essenzialmente intersemiotica, prevedendo:

la sostituzione di determinati segni visivi non verbali di tipo gestuale, prossemico e iconico e di segni verbali scritti con una serie di segni verbali orali.

In tale processo, i dialoghi sono preservati nella loro autenticità ma integrati con una serie di battute, a commento di informazioni reperibili solo tramite il canale visivo, allo scopo di rendere il testo audiovisivo accessibile nella sua completezza a un pubblico con disabilità visive. Si ha, pertanto, una riduzione del doppio supporto originale al solo canale audio, con la voce fuori campo che supplisce alla mancata fruizione del canale visivo andandosi a inserire perfettamente negli spazi vuoti lasciati dal dialogo e dalla colonna sonora. Come vedremo per la sottotitolazione per sordi, l'eterogeneità del pubblico e i diversi gradi di disabilità possono determinare scelte e strategie diverse di trasposizione (Gambier 2003:

---

<sup>29</sup> Dati i costi relativamente bassi di produzione, la tecnica del *voice-over* è stata molto utilizzata in passato anche come tecnica di trasposizione cinematografica, soprattutto in alcuni paesi dell'Europa orientale, quali Polonia, Russia, Ucraina e Bielorussia.

176-177; Benecke 2004). Nata in America nel corso degli anni '70, in Europa si è solo recentemente imposta come una delle avanguardie della ricerca e della formazione in ambito audiovisivo (Diaz-Cintas *et al.* 2007). In Italia, è però tuttora limitato sia lo studio che l'applicazione pratica, di fatto ancora pressoché inesistente, eccezion fatta per alcune rari contributi (cfr. Pini 2005).

### 1.2.2 Modalità di titolazione

Il primo tipo di titolazione considerato, erede della didascalia e dell'intertitolo nel cinema muto, è la sottotitolazione interlinguistica (Ivarsson/Carroll 1998) definibile come:

forma di traduzione che sovrappone al macro-segno filmico originale, preservato nella sua interezza, una serie di nuovi segni visivi verbali in una lingua diversa, secondo regole e convenzioni specifiche.

La sottotitolazione interlinguistica presuppone quindi una trasformazione diamesica, con il passaggio dalla forma orale a quella scritta. Preservando i due canali, la traduzione ha, tuttavia, di fatto natura diasemiotica (Perego 2005: 28). Gottlieb individua cinque parametri che, necessariamente compresenti, distinguono la sottotitolazione da altre forme di traduzione. A suo parere, la sottotitolazione può essere definita come una forma di traduzione a) scritta, b) aggiuntiva, c) immediata, d) sincronica, e) multimediale (1992: 162-163). Rispetto al doppiaggio, osserviamo però che la sincronizzazione del segno verbale scritto con il dato visivo è attuata secondo regole diverse: mentre, nel primo caso, si tratta di un aspetto puntuale che riguarda l'enunciato/battuta, il sottotitolo non è misurabile in termini di isocronia, ma in base ad altri parametri che derivano da un'operazione di lettura e, quindi, dalla capacità di visionare, decodificare e comprendere un determinato segmento testuale per il tempo che esso resterà sovrimpresso, attribuendolo a uno dei personaggi presenti sullo schermo, in maniera simultanea (seppur parziale) rispetto ai dialoghi originali. È così che il carico cognitivo che il sottotitolo impone allo spettatore è sicuramente superiore a quello richiesto dalla decodifica dei dialoghi doppiati, per cui alcune strategie ricorrenti nelle operazioni di sottotitolazione risultano essere l'eliminazione, la

condensazione e la riduzione del contenuto proposizionale, con l'intento di preservare il nucleo informativo e pragmatico del messaggio originale. I vincoli principali di tale modalità sono quindi di due tipi: si tratta, da un lato, di vincoli formali/quantitativi, quali la collocazione, lo spazio occupabile e il tempo di esposizione sullo schermo, nonché la lunghezza delle battute e, dall'altro, di vincoli testuali/qualitativi quali la leggibilità, la segmentazione e la distribuzione del testo, nonché la già citata sincronizzazione (*id.* 164-165).

Tali vincoli si ritrovano, benché adattati alla testualità specifica in oggetto, anche in altre forme peculiari di sottotitolazione, quale la sopratitolazione, che, derivando direttamente dalla sottotitolazione interlinguistica, è una forma di traduzione specificamente adattata per tradurre il teatro di prosa, il teatro musicale e l'opera lirica. La differenza rispetto alla sottotitolazione tradizionale non risiede tanto nelle modalità di trasposizione quanto nella diversa collocazione dei sottotitoli, che non potendo essere integrati direttamente nella scena teatrale, sono fatti scorrere in alto (o anche a lato) su appositi schermi durante la rappresentazione. La traduzione non entra a far parte del testo audiovisivo scenico ma rimane quindi, da un punto di vista semiotico, esterna al testo originale, a margine (Luraghi 2004).

Infine, l'ultimo tipo di sottotitolazione concerne un tipo di traduzione endolingua, la sottotitolazione per sordi, che in Italia è stata introdotta da alcuni decenni nell'offerta televisiva, ma solo recentemente in maniera sistematica nel mercato dell'home video, con l'avvento dei DVD. Ciò che cambia rispetto alla sottotitolazione classica sono essenzialmente le finalità traduttive, che mirano a rendere fruibile il testo a un pubblico con necessità comunicative particolari, con deficit di diverso grado e livelli eterogenei di sviluppo linguistico e cognitivo. La sottotitolazione per sordi richiede, infatti, una serie di speciali adattamenti testuali che presuppongono una sorta di riscrittura del testo di partenza adottando procedure di semplificazione ed esplicitazione mirate, sul piano lessicale, sintattico, stilistico e talvolta enciclopedico (Diaz-Cintas *et. al.* 2007).

Nell'ambito delle forme di sottotitolazione sopraccitate, si è assistito negli ultimi anni allo sviluppo di sistemi di sottotitolazione in diretta (*live subtitling*) che, spesso, presuppongono un'altra tecnica traduttiva intra o inter-linguistica a

monte, il rispeakeraggio, dall'inglese *respeaking* (Lambourne *et al.* 2004). Tale tecnica si basa sulla ripetizione orale da parte di un operatore del messaggio acustico (analogamente a quanto accade nello *shadowing*, utilizzato come esercizio preparatorio nell'interpretazione simultanea) che, attraverso dei sistemi di riconoscimento vocale, viene trascritto e proiettato in forma di sottotitolo continuo sullo schermo televisivo, del computer o su speciali pannelli montati nelle sale dei convegni.

A conclusione di questa presentazione delle varie modalità di traduzione audiovisiva, ci pare interessante segnalare come negli ultimi anni si vada imponendo un'ulteriore tendenza di tutte le modalità a confluire verso forme di commistione e ibridazione dei processi, delle convenzioni e delle pratiche. Il mercato audiovisivo si presta, infatti, in misura maggiore rispetto ad altri settori ad usi sempre più deregolamentati e a un consumo immediato dei prodotti. Analogamente, cresce la domanda di traduzioni sempre più urgenti e meno professionali, che vengono effettuate da parte di piccoli gruppi o reti di utenti su Internet (*fansubs*, *fandubs*) mediante l'aiuto di software liberamente accessibili. Tali traduzioni "usa e getta" consentono di visionare i prodotti a un costo bassissimo e in tempi addirittura più veloci rispetto ai circuiti di distribuzione del prodotto in versione originale (Diaz-Cintas/Muñoz Sánchez 2006; Chaume 2007: 214). A nostro avviso, il pericolo maggiore è che dette particolari modalità di trasposizione interlinguistica possano portare a un peggioramento, sul piano strettamente qualitativo, della pratica, contribuendo a modificare le stesse preferenze e aspettative del pubblico nei confronti di ciò che, tradizionalmente, si intende e si accetta per traduzione.

# Capitolo 2

## Corpora, Traduzione e Ricerca

---

### Sommario

2.1 La ricerca scientifica in ambito traduttologico – 2.1.1 Metodo qualitativo e metodo quantitativo – 2.1.2 Studi basati su corpora e studi indotti da corpora - 2.2 Tipologie di corpora - 2.2.1 Corpora paralleli – 2.2.2 Corpora paragonabili - 2.3 Strumenti di analisi - 2.4 Corpora di parlato – 2.5 Corpora orali - 2.5.1 Talkbank - 2.5.2 C-ORAL-ROM - 2.5.3 MCA - 2.6 Corpora multimediali per la traduzione – 2.6.1 EPIC - 2.6.2 Il Pavia Corpus of Film Dialogue – 2.6.3 INTCA.

---

## **2.1 La ricerca scientifica in ambito traduttologico**

La disciplina degli studi sulla traduzione, dall'inglese *Translation Studies* (TS), altrimenti denominata "traduttologia", è oggi incentrata sull'analisi del testo tradotto, delle attività traduttive e del ruolo del traduttore sotto molteplici punti di vista. Fin dagli albori, i TS si sono avvalsi di un'ampia varietà di paradigmi e modelli teorici distinti, che ne hanno impedito a lungo l'affrancamento dalle discipline affini, da cui tali metodi, concetti e teorie sono stati originariamente mutuati: dalla linguistica con le sue varie branche, all'ingegneria linguistica, dalla filosofia agli studi culturali, dalla letteratura alla semiotica e alla filosofia (Hatim/Munday 2004: 8). Alcuni studiosi individuano tuttavia proprio nella loro inerente interdisciplinarietà il fattore che più di tutti ha contribuito e tuttora contribuisce a farli affiorare come campo di studi autonomo, in qualità di disciplina superordinata o meta-disciplina (Ulrych 2000: 410). Solo adottando un'impostazione multidisciplinare i TS possono, infatti, accogliere al loro interno un concetto più flessibile e allargato di "testo" (cfr. paragrafo 1.1) modellato sulla base dei grandi mutamenti che oggigiorno interessano la totalità dei sistemi di rappresentazione, di comunicazione e divulgazione del sapere (Snell-Hornby 2006).

Anche in virtù di tali esigenze, nel tempo i TS hanno preso le distanze dai primi approcci di tipo comparativo-prescrittivo, diffusamente applicati nell'ambito della stilistica e dell'analisi contrastiva degli anni '50 e '60, che si basavano sul confronto fra testo originale e testo tradotto, richiamandosi a criteri generali di fedeltà ed equivalenza formale, e in cui la traduzione veniva trattata alla stregua di un prodotto indotto o sussidiario, ancillare e di rango inferiore. È solo a partire dal momento in cui la comunità di linguisti si è resa conto che la



traduzione poteva e doveva essere considerata come un “terzo codice” (Frawley 1984), ovvero come una pratica linguistica indipendente e autonoma, regolata da convenzioni e norme di produzione propri, che si è assistito al passaggio da un approccio di tipo prescrittivo a uno di tipo descrittivo. A differenza del primo, il nuovo approccio considera infatti il testo tradotto come testo a sé, con un proprio status e una propria funzione rispetto al contesto socio-storico-culturale in cui si colloca e in cui il traduttore può svolgere un ruolo influente, in qualità di mediatore di scelte, prospettive e ideologie (Venuti 1995).

Un primo impulso nella nuova direzione è venuto dalla teoria del polisistema (*polysystem theory*) di Even-Zohar (1978) che, assieme agli studi descrittivi sulla traduzione, ha contribuito a porre le basi per impostazioni di tipo empirico e sistematico, e alla quale si deve il merito di aver delineato per la prima volta un oggetto di studio specifico, proprio ed esclusivo della disciplina emergente. Nell’ambito di questa teoria, il testo tradotto è visto in maniera innovativa come esempio autentico di uso linguistico, in grado di influenzare i canoni letterari e la lingua della cultura di destinazione. La traduzione è percepita come un processo costruttivo e non derivativo, che comporta l’adattamento originale del testo di partenza, in ottemperanza a norme che riflettono scelte sistematiche del traduttore in un dato momento storico e culturale. L’equivalenza non è più prescrittiva e assoluta, ma descrittiva e determinata dal contesto socio-culturale di ricezione (Laviosa 2002: 19-20).<sup>1</sup>

Agli studi descrittivi sulla traduzione (*Descriptive Translation Studies*, DTS), sorti in parallelo a partire dalla fine degli anni ‘70, e a Toury (1985) in particolare, si riconosce invece il merito di aver inaugurato la ricerca sistematica di nuove metodologie e paradigmi di analisi empirici volti alla formulazione di teorie in ambito traduttologico. Premesse teoriche innovative alla base degli studi descrittivi sono: la necessità di rigore e sistematicità nell’esplorazione dei dati, il rifiuto di categorizzazioni nette e di costrutti idealizzati, il riconoscimento sempre maggiore dell’inerente complessità di tutti i fenomeni linguistici, una maggior enfasi sull’inter(multi)disciplinarietà, e una più utile compenetrazione di approcci

---

<sup>1</sup> Tale approccio è radicato nel paradigma funzionale della *Skopos Theory* (Vermeer 1996) stando al quale ciascuna traduzione è valutabile in funzione delle finalità specifiche che si intendono raggiungere in un determinato contesto e in vista di un determinato destinatario.

quantitativi e approcci qualitativi per la conduzione di analisi mirate e attendibili (Laviosa 2002: 10).

Gli studi descrittivi hanno pertanto contribuito ad aprire la strada all'introduzione in campo traduttologico di mezzi, tecniche e metodi che, sul fronte più propriamente linguistico, si andavano sviluppando nell'ambito della linguistica computazionale o dei corpora (*Corpus Linguistics*, CL). Vi sono tuttavia alcune differenze importanti fra le due impostazioni. Malgrado, infatti, DTS e CL privilegino entrambi un approccio empirico basato su vaste raccolte di materiale autentico e tutti e due ricorrano a tecniche di misura probabilistica, i DTS ammettono altresì l'utilizzo sistematico di informazioni extralinguistiche a supporto delle generalizzazioni desunte da dati reali e hanno come obiettivo finale l'elaborazione di una teoria generale della traduzione. La CL vede invece ciascuna ricerca come una parziale elaborazione teorica, valida in quanto tale e fine a sé stessa. In quest'ultimo caso, come Laviosa illustra (2002: 8), la stretta dipendenza tra dati, descrizione, teoria e metodologia può essere espressa come un processo continuo, che va dalla creazione del corpus alla rilevazione e formulazione delle ipotesi, e dalla loro verifica e valutazione all'enunciazione di possibili teorie. Queste ultime sono a loro volta successivamente testate sotto forma di nuove ipotesi, allargando o specializzando il corpus iniziale, comportando un affinamento della metodologia e un miglioramento continuo dell'impianto teorico.

Nonostante, come appena ricordato, l'esistenza, già consolidata in seno ai TS, di un'impostazione teorica empirica, l'applicazione di mezzi e metodi sviluppati in seno alla linguistica computazionale è però avvenuta in tempi relativamente recenti.<sup>2</sup> Tale ritardo è imputabile al rifiuto dei linguisti di riconoscere ancora una volta la traduzione come atto di produzione spontaneo, autentico e reale della lingua.<sup>3</sup> Sino a qualche tempo fa, le traduzioni non erano infatti considerate come

---

<sup>2</sup> In realtà, la linguistica computazionale ha mosso i primi passi fin dagli anni '60, periodo al quale risale la compilazione in formato elettronico in America del primo corpus da un milione di parole, il *Brown Corpus* (Laviosa 2002: 5).

<sup>3</sup> Si rammenta al riguardo che la linguistica dei corpora si fonda sullo studio della *performance* linguistica e non sull'analisi di una più generale e sovraordinata competenza linguistica teorizzata da Chomsky. La CL si pone, infatti, come obiettivo lo studio della lingua reale, facendo appello alle teorie linguistiche neo-firthiane di lingua attestata e lingua prodotta in un determinato contesto sociale (McEnery/Wilson 1996: 1-27).

istanze plausibili di un uso linguistico reale, bensì di un uso “falsato”, “deviante” e “deviato”, “idiosincratico” e “personale” della lingua, analogamente alla prima impostazione prescrittiva e comparativa *source-oriented*, che assimilava il testo tradotto a una mera copia di un testo preesistente, analizzabile solo in base a criteri di vicinanza o scostamento, fedeltà o infedeltà al testo originale, e naturalezza o innaturalità dell’espressione (Olohan 2004: 13). Tale assunto ha fatto sì che i testi tradotti non venissero presi in considerazione nella costruzione dei primi grandi corpora di lingua scritta, come il *British National Corpus* (BNC). Parallelamente, nell’ambito dei TS, durante gli anni ’80, si era diffusa un’immagine negativa della linguistica, in seguito a decenni durante i quali le teorie linguistiche sulla traduzione avevano in modo riduttivo concentrato l’attenzione sulle strutture formali, senza alcun tentativo di mettere in relazione le strutture linguistiche con l’uso che i traduttori ne facevano (Baker 1999).

A partire da queste premesse, all’inizio degli anni ‘90, Mona Baker ha auspicato, a più riprese e in modo innovativo, l’applicazione di mezzi e metodi della CL ai TS, sottolineando come il contributo più interessante della linguistica computazionale alla disciplina risiedesse proprio nell’introduzione del corpus in quanto strumento metodologico, in grado di fornire mezzi informatici e statistici per il trattamento di grandi quantità di dati, nonché metodi per l’osservazione scientifica. Così facendo, studiando il prodotto, si sarebbero potute ottenere informazioni circa il processo (Baker 1993, 1995). Lo spostamento del punto di vista delle ricerche in ambito traduttologico dal prodotto al processo ha portato la stessa Baker (1996, 1999), assieme ad altri ricercatori (Tymoczko 1998; Mason 2001), a sottolineare l’importanza negli studi traduttivi basati su corpora del contesto. Una mera descrizione statistica degli usi linguistici non rappresenta più, infatti, negli sviluppi recenti della CL il solo mezzo per giungere a teorizzazioni efficaci. Al contrario, la ricerca può trarre vantaggio da una più utile compenetrazione del tradizionale approccio quantitativo con metodologie di stampo qualitativo, riguardanti tutte quelle decisioni in cui il ricercatore è chiamato inevitabilmente a esercitare il proprio giudizio, la propria soggettività e

creatività, anche sulla base di elementi extralinguistici, quali le aspettative del pubblico di destinazione e la prassi traduttiva professionale (Baker 1999: 25).<sup>4</sup>

L'impiego dei corpora è ormai una pratica metodologica corrente e forse la più diffusa negli studi odierni sulla traduzione.<sup>5</sup> Nonostante ciò, permangono tuttavia ancora delle aree, come la traduzione audiovisiva (doppiaggio) e l'interpretazione, che concernono la lingua parlata, in cui i corpora non sono stati sfruttati appieno, sia come strumento di organizzazione dei dati, sia in quanto metodologia di studio (Gambier 2008). Sebbene la tecnologia non rappresenti più un limite e un ostacolo, la costruzione di corpora paralleli di lingua parlata (multimediali) per la traduzione, già da tempo indicata in letteratura come uno dei prospettabili futuri ambiti di applicazione della linguistica dei corpora, stenta ancora a prendere il via (Bernardini 1999, 2000; McEnery/Wilson 1996, 1997). Una prima motivazione va sicuramente ricercata nella necessità di un aggiornamento dell'architettura dei corpora a più livelli: dai sistemi di archiviazione e annotazione dei dati, ai sistemi e metodi di interrogazione del materiale multimediale. Ciò richiede altresì una nuova definizione dell'unità di base di riferimento per l'allineamento dei dati in formato audio-video, con una nuova segmentazione del testo e una rivisitazione della nozione stessa di equivalenza traduttiva. Inoltre, come ampiamente discusso nel corso del primo capitolo, la multimedialità esige un attento studio delle relazioni che si instaurano per mezzo dell'interazione dei diversi codici, i quali a loro volta necessitano di essere studiati secondo impostazioni epistemologiche non limitabili all'approccio linguistico, culturale e pragmatico, classicamente applicato nell'ambito dello studio dei corpora alla lingua scritta. Vediamo nel prosieguo gli sviluppi attuali e il modo in cui tali conoscenze possono essere utilmente impiegate nella creazione di corpora multimediali, in particolar modo in ambito traduttologico.

---

<sup>4</sup> Un ulteriore fattore di sviluppo dei TS va visto nel riavvicinamento della disciplina teorica alla pratica professionale, che ha contribuito a consolidare lo status del testo tradotto come materiale degno di attenzione scientifica (Snell-Hornby 2006).

<sup>5</sup> L'area degli studi *corpus-based* in traduttologia è oggi molto diversificata. Accanto al ramo descrittivo e teorico, trova collocazione un ramo applicativo, essenzialmente pedagogico, in cui i corpora vengono utilizzati come risorse per preparare materiali didattici in programmi per la formazione dei futuri traduttori e l'apprendimento linguistico. Tale ultimo sviluppo della disciplina ha permesso un ulteriore avvicinamento di apprendimento e ricerca (cfr. Aston 2001; Bernardini *et al.* 2003).

### 2.1.1 Metodo qualitativo e metodo quantitativo

L'annosa *quérelle* tra metodo qualitativo e metodo quantitativo in ambito traduttologico è stata di recente al centro del dibattito internazionale come questione chiave nell'orientamento e nella formazione dei futuri ricercatori. Alcune riflessioni importanti al riguardo vengono da Gile (1998, 2005) che distingue un paradigma specifico appartenente alle arti liberali, il cosiddetto *Liberal Arts Paradigm* (LAP), e un paradigma delle scienze empiriche, l'*Empirical Science Paradigm* (ESP). In particolare, in riferimento alla traduzione e all'interpretazione, Gile fa notare come sia sempre più importante stabilire uno spartiacque fra i due tipi di approccio per aiutare la comunità scientifica a meglio circoscrivere la natura dei propri studi, adottando scelte più consapevoli, e mirare, nel contempo, a un'ottimizzazione delle risorse disponibili, dei metodi e delle abilità della ricerca. Per lo studioso, se, da un lato, la possibilità di tracciare un continuum ideale appare impercorribile, perché non in grado di riflettere diversità e somiglianze fra i due tipi di approccio, dall'altro, l'ipotesi di una sorta di intersezione tra metodo scientifico quantitativo e metodo qualitativo, di più lunga tradizione in ambito umanistico, appare più realistica (2005: 1).

È proprio la linguistica dei corpora che per prima ha proposto una possibile integrazione delle due impostazioni. Molti studiosi hanno infatti sottolineato come sia possibile usare il corpus come fonte di dati qualitativi, malgrado obiettivo specifico dell'analisi computazionale sia la comparazione di risultati di fenomeni quantificabili con altri risultati derivati da fenomeni, a loro volta misurabili e quantificabili (McEnery/Wilson 1996: 75-77). Analogamente, è stata illustrata la differenza tra analisi qualitative e quantitative applicate ai corpora. Da un lato, i metodi qualitativi non tentano in alcun modo di estrapolare frequenze in relazione ai tratti linguistici identificati poiché utilizzano i dati solo come base per individuare e descrivere aspetti dell'uso linguistico e per presentare esempi puntuali di fenomeni specifici. Quel che accade spesso è, però, che la fase della ricerca qualitativa preceda la fase quantitativa vera e propria, poiché, prima che i fenomeni linguistici siano classificati e calcolati, occorre identificare le categorie per operare tale classificazione. Si tratta pertanto di due diversi e non

necessariamente incompatibili lati di una stessa medaglia. Nell'analisi qualitativa, i fenomeni poco attestati o rari, e, pertanto, anche i fenomeni più creativi e idiosincratici di uso della lingua, tendono a essere presi in considerazione alla stessa stregua dei fenomeni più frequenti, poiché obiettivo finale è una descrizione dettagliata e accurata della variazione (*id.* 77). I risultati così ottenuti non possono, però, essere applicati a campionature più vaste con lo stesso grado di certezza con cui è possibile applicare i risultati di analisi condotte su basi quantitative. Quest'ultimo metodo consente, infatti, di effettuare confronti diretti fra diverse raccolte di dati e asserire in maniera fondata la rarità o la frequenza di un particolare tipo di fenomeno e, di conseguenza, la loro rispettiva normalità o abnormalità. Quindi, se è importante distinguere sempre nettamente fra i due tipi di metodo, gli studiosi di CL ribadiscono come le due impostazioni risultino in molti casi perfettamente compatibili e a volte necessariamente integrabili. Inoltre, l'operazione di contestualizzazione dei dati desunti empiricamente risulta estremamente importante allorché si tenta di motivare la frequenza di determinati fenomeni, nonché le scelte e le decisioni traduttive in funzione di un particolare tipo di genere testuale, intento comunicativo, sistema di produzione e distribuzione del testo nella comunità della lingua di arrivo (Olohan 2004: 86).

Analogamente, anche negli studi sulla traduzione, le ricerche di tipo quantitativo si basano e procedono da idee e ipotesi del ricercatore relative a dimensioni osservate e categorie chiaramente calcolabili e misurabili (Hansen 2005). Per quantificare scelte, regolarità e routine traduttive è pertanto fondamentale identificare l'insieme dei fattori che svolgono un ruolo nella traduzione. L'adozione di una metodologia empirica negli studi traduttivi basati su corpora passa dunque per l'identificazione di possibili routine e regolarità per mezzo di una serie di variabili, ritenute rappresentative di tali fenomeni e indicative di una particolare distribuzione e variazione. È tuttavia necessario che tali variabili siano intersoggettive e trasversalmente confrontabili rispetto ai dati esaminati. È così che anche nei TS costituisce una condizione *sine qua non*, come accade in discipline empiriche più consolidate, l'adozione di definizioni operative per delineare puntualmente criteri di inclusione ed esclusione dei vari fenomeni. Ciò appare ancora più importante allorché si ha a che fare con testi multimediali

plurisegnici, che coinvolgono diversi sistemi semiotici, la cui rilevanza per la traduzione può variare anche significativamente da un testo all'altro.

### 2.1.2 Studi *basati su corpora* e studi *indotti da corpora*

Il lavoro di ricerca in cui si fa uso di dati tratti da corpora è spesso genericamente definito *corpus-based*. Utilizzeremo questa espressione in modo più specifico per riferirci a quei filoni di studio in cui il corpus è utilizzato soprattutto per investigare ulteriormente, o esemplificare, teorie preesistenti, ossia teorie la cui nascita non è legata direttamente al corpus stesso. In un simile approccio, il corpus può talvolta confermare, almeno parzialmente, assunti teorici preesistenti, ma non giunge mai a mettere in discussione le unità di analisi fondamentali, che vengono trattate come date, anche nel caso in cui i dati disponibili dimostrino la loro evidente inadeguatezza (Tognini Bonelli 2000: 155-156). In generale, gli studi basati su corpora hanno il vantaggio di rivelare la natura della struttura e dell'uso linguistico, dagli schemi più generali e astratti ai più specifici e idiosincratici. L'approccio *corpus-based* è pertanto un approccio metodologico che tende a riunire approccio quantitativo e qualitativo e può essere utilmente impiegato nella formulazione di ipotesi di ricerca, in relazione a una serie di contesti teorici, assunti, presupposti. Tale approccio scientifico comprende sia metodologie *top-down*, che verificano ipotesi e teorie pre-esistenti e spesso utilizzano categorizzazioni già date, sia approcci *bottom-up* che, partendo da dati classificati, estrapolano possibili leggi dal basso.<sup>6</sup>

La seconda tipologia possibile di approccio ai dati, teorizzata in letteratura, è il cosiddetto approccio indotto da corpora (*corpus-driven*). Rispetto al *corpus-based*, l'approccio *corpus-driven* va oltre il semplice uso del corpus per il reperimento selettivo di esempi a sostegno di argomentazioni o affermazioni teoriche. Il ricercatore considera i dati nella loro interezza per trarre descrizioni esaurienti, piuttosto che selettive, riguardo all'argomento analizzato. Le

---

<sup>6</sup> Gli approcci di tipo *bottom-up* si fondano su un tipo di modello causale che procede dalla verifica puntuale delle ipotesi formulate, a differenza del modello comparativo che corrisponde alla fase preparatoria del modello causale, e del modello processuale che esplora invece l'attività (Chesterman 1998).

affermazioni teoriche, così come le indicazioni che ne derivano, riflettono direttamente i dati ricavati dal corpus. L'adozione di questo approccio è connesso a tutta una serie di considerazioni metodologiche, quali la rappresentatività dei dati raccolti, i criteri di campionatura adottati per la compilazione, che devono essere attentamente vagliati, e la questione dell'appropriatezza delle dimensioni, che varia in base al tipo di studio condotto (Tognini-Bonelli 2000).<sup>7</sup>

Nella misura in cui non è possibile astrarre completamente l'osservazione dei dati dall'applicazione di categorie precostituite (siano esse di natura grammaticale, morfologica, sintattica o semantica, o principi definitivi di altra natura) per la struttura stessa di gran parte dei corpora ad oggi esistenti, di lingua scritta, e in particolar modo di lingua parlata, ci sembra che i corpora di nuova generazione, che si vanno profilando all'orizzonte, tra cui i corpora multimediali, si iscrivano nel novero di ricerche di tipo *corpus-based*, condotte tuttavia direttamente a partire da dati autentici, in maniera *bottom-up*. D'altronde, come vedremo in maniera specifica nel prosieguo, la possibilità di esplorare in maniera combinata il dato trascritto e, spesso, il corrispondente dato sonoro o audiovisivo, consente di superare la dicotomia esistente, permettendo di testare le ipotesi formulate a partire dall'osservazione dei dati linguistici grezzi con i risultati frutto invece dell'applicazione di categorie specifiche di annotazione (cfr. capitolo 5).

## 2.2 Tipologie di corpora

Sulla base di quanto premesso e delle principali definizioni esistenti in letteratura (Sinclair 1991, McEnery/Wilson 1996), riportiamo brevemente alcuni tratti che ci appaiono fondamentali per la descrizione del corpus:

- il corpus è una campionatura, ovvero un insieme il più possibile rappresentativo della varietà linguistica presa in considerazione;

---

<sup>7</sup> Un tipico esempio è rappresentato dal lavoro lessicografico di Sinclair, gran parte del quale è di tipo *corpus-driven* (1987, 1991).



- in quanto campionatura conclusa, i testi che entrano a far parte del corpus sono selezionati secondo criteri linguistici ed extralinguistici specifici, finalizzati al tipo di analisi che si intende condurre;<sup>8</sup>
- i testi nel corpus sono organizzati secondo gli stessi principi linguistici ed extralinguistici utilizzati per la loro selezione;
- il corpus è un raccolta di testi strutturata, in formato elettronico, che permette di condurre ricerche mediante strumenti statistici mirati.

Il corpus si configura sempre, dunque, come un “costrutto teorico” (Halliday 1992) in quanto alla base di quelli che possono sembrare dati oggettivi vi è sempre una specifica visione della lingua. Le questioni relative alle modalità di costruzione riguardano segnatamente la validità e la rappresentatività dei dati e, in particolare, la misura nella quale i corpora sono utili e adeguati per conseguire gli scopi per i quali vengono compilati. La maggiore o minore scientificità dei risultati e delle teorizzazioni dipende dall’accuratezza nella definizione dell’oggetto di studio e dalle possibilità ad essa correlate di ottenere una campionatura il più possibile rappresentativa della varietà linguistica esaminata (Baker 1993).

La questione metodologica chiave è data dal concetto di rappresentatività (McEnery/Wilson 1996). Tale aspetto è legato indissolubilmente a quello della selezione dei testi e delle dimensioni del corpus stesso. Una grande mole di testi non è sempre garante di una campionatura rappresentativa della varietà considerata, così come dimensioni ridotte possono impedire l’applicazione di analisi probabilistiche per lo scarso numero di occorrenze rilevate. Ciò che risulta importante è, dunque, calibrare il contenuto del corpus rispetto agli obiettivi e alle ipotesi della ricerca e valutarne la composizione e l’equilibrio interno rispetto ai dati estrapolabili. Oltre a definire chiaramente i confini della varietà linguistica da considerare, la campionatura dei testi può essere realizzata in maniera molto vantaggiosa tenendo conto della stratificazione dei generi e dei macro e micro-tipi

---

<sup>8</sup> Ricordiamo che, oltre alla classica nozione di corpus concluso, statico, esistono anche corpora di tipo dinamico, utilizzati per lo più in ambito lessicografico, e caratterizzati da un’integrazione continua dei testi e da finalità scientifiche mirate, quale la comparazione diacronica e il monitoraggio dell’evoluzione della lingua (McEnery/Wilson 1996: 30).

testuali all'interno della varietà esaminata (Biber 1993).<sup>9</sup> Per quanto riguarda la traduzione, molti ricercatori si sono chiesti fino a che punto i testi tradotti possono rispecchiare comportamenti traduttivi generali (Tymoczko 1998: 653). Al di là delle questioni specifiche, che ci riportano inevitabilmente a giudizi di valore riguardo allo "status" della lingua tradotta, se consideriamo i testi tradotti come una tipologia testuale specifica, è importante ribadire che la selezione dei testi deve essere il più possibile rappresentativa dell'offerta traduttiva in quel determinato settore, selezionando per esempio, ove possibile, testi di traduttori diversi.<sup>10</sup>

Vari tipi di corpora sono stati utilizzati nell'ambito dei TS con finalità e obiettivi specifici (Laviosa 2002: 32). È possibile operare una prima macro-suddivisione per quanto riguarda l'asse diamesico: troviamo corpora di lingua scritta e corpora di lingua parlata, che può essere a sua volta trascritta (corpora orali) oppure analizzata nel suo supporto autentico (corpora di parlato). Anche i corpora orali, come vedremo, possono essere considerati multimediali nella misura in cui alla forma trascritta viene affiancato il dato originale audio o audio-video (Bernardini 2000: 305). D'altro lato, è possibile descrivere il modo in cui corpora di lingua scritta, orali e di parlato, sono compilati, illustrandone i possibili usi. Tale seconda classificazione eleva a cifra distintiva la tipologia testuale, ossia la natura del testo selezionato, in quanto prodotto originale oppure tradotto, la lingua o le lingue coinvolte, e la direzione della traduzione. Questi aspetti entrano in gioco nella creazione di specifiche tipologie di raccolte: i corpora paralleli, bilingui o multilingui, unidirezionali o bidirezionali e i corpora paragonabili, a loro volta monolingui, bilingui o multilingui, unidirezionali o bidirezionali e, infine, dall'abbinamento dei due precedenti, i corpora reciproci.

Vediamo nel dettaglio quali sono state in letteratura le principali applicazioni di tali strumenti in ambito traduttologico, premettendo che la presentazione delle questioni metodologiche relative alla creazione di corpora di tipo parallelo o

---

<sup>9</sup> Contrariamente a Biber, Halverson afferma che il raggiungimento della massima rappresentatività nella campionatura dei testi passa attraverso la selezione non di generi e macro-tipologie ordinate secondo gerarchie, ma raggruppate in prototipi, ossia gruppi di testi ritenuti più centrali all'interno del sistema o più esemplificativi rispetto ad altri. Secondo la studiosa, in ambito traduttivo, tale tipologia è rappresentata dalla traduzione professionale (1998: 18).

<sup>10</sup> Vedasi al riguardo il paragrafo 4.2 per le problematiche specifiche relative alla scelta dei testi nel campo della traduzione per il cinema e la televisione.

comparabile, nonché l'illustrazione dei principali strumenti di analisi, si rifanno in questa prima parte del capitolo alla compilazione di corpora di lingua scritta, mentre solo nella seconda parte verranno esaminate le questioni relative alla compilazione di corpora di lingua parlata.

### 2.2.1 Corpora paralleli

In letteratura, la denominazione “corpus parallelo” è stata utilizzata a volte in maniera ambigua per identificare corpora che, nella terminologia attuale, vengono detti paragonabili, e riservando invece al corpus parallelo propriamente detto l'etichetta di “corpus per la traduzione” (*translational corpus*). Riprendendo Baker (1993), definiamo in questa sede il corpus parallelo come una raccolta di testi costituiti da originali in una lingua A, allineati alle loro traduzioni in una lingua B. I corpora paralleli possono essere unidirezionali, cioè comprendere testi originali nella lingua A e relativi testi tradotti nella lingua B, oppure bidirezionali, ossia comprendere testi originali in lingua A, paralleli a un corpus di testi di relative traduzioni in lingua B, affiancato a un corpus di testi originali nella lingua B, parallelo a un corpus di relative traduzioni nella lingua A (Bernardini 2000; Ulrych 2001). Questi ultimi, detti corpora paralleli reciproci, sono costruiti in modo tale da essere a loro volta paragonabili: è possibile confrontare testi originali nella lingua A e testi originali nella lingua B, così come testi tradotti nella lingua B e testi tradotti nella lingua A, ampliando notevolmente il ventaglio di studi possibili (Teubert 1996). Tutti i corpora paralleli sono per loro natura bilingui, e talvolta possono essere multilingui, ossia includere testi tradotti in più di una lingua B, C, D, ecc.<sup>11</sup>

Una delle caratteristiche distintive dei corpora paralleli è l'allineamento. Ciascuna unità testuale (frase, enunciato, periodo o altra stringa di testo eletta a unità di segmentazione minima) nella lingua A deve essere associata alla corrispondente unità testuale nella lingua B. L'allineamento può essere realizzato in maniera manuale o automatica, mediante programmi specifici, spesso corredati

---

<sup>11</sup> Un esempio di corpus reciproco multilingue è l'OMC (*Oslo Multilingual Corpus*) comprendente inglese, norvegese e tedesco, nato dall'esperienza precedente dell'ENPC (*English-Norwegian Parallel Corpus*) e sviluppato dall'Università di Oslo e di Bergen (Johansson 2007).

da sistemi di generazione di concordanze, che consentono di visualizzare la stringa ricercata in maniera associata alla stringa corrispondente, in una o più lingue disponibili. Alcuni di questi strumenti sono: *MultiConcord*, creato da David Woolls nel 1997 nell'ambito del programma LINGUA, *Paraconc* ideato da Micheal Barlow (ultima versione aggiornata al 1999), e *Wordsmith Tools*, il più diffuso tra gli strumenti citati, creato da Mike Scott.<sup>12</sup>

Le difficoltà più comuni di compilazione riguardano in larga misura la reperibilità di testi originali e loro traduzioni nella combinazione linguistica selezionata. La tipologia testuale può infatti porre dei problemi poiché norme discordanti del polisistema di partenza e di arrivo possono prediligere la selezione di generi testuali diversi per la traduzione da e verso determinate lingue (Olohan 2004: 25). Nel caso di corpora paralleli bidirezionali, tale difficoltà può risultare ancora maggiore per lo squilibrio nel numero di testi effettivamente tradotti da e verso una determinata lingua, appartenenti al medesimo genere e tipologia testuale. Nel caso della traduzione audiovisiva, per esempio, compilare un corpus bidirezionale di film doppiati per la coppia inglese/italiano risulta sicuramente più difficile rispetto a una possibile compilazione per la combinazione spagnolo/italiano, tenuto conto della scarsa preferenza del mondo anglosassone per questa modalità di traduzione, almeno per quanto riguarda i film di grande circuito (commedie, thriller, film storici, ecc.). Maggiormente reperibili potrebbero invece risultare i cartoni animati e le serie TV doppiati per un pubblico infantile (cfr. Karamitroglou 2000).

Un'ulteriore difficoltà di ordine metodologico risiede nella difficile definizione di "testo originale". Sempre nel caso della traduzione audiovisiva, ma ciò accade anche per altri testi la cui paternità è difficilmente attribuibile (si pensi ai documenti reperibili in rete), allorché si voglia compilare un corpus parallelo di film originali in una lingua esotica (per es. il cinese), doppiati o sottotitolati in italiano, è necessario valutare attentamente quale testo abbia realmente funto da "originale" per il traduttore italiano, se il testo cinese o piuttosto il testo "ponte" in inglese della distribuzione internazionale.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> L'ultima versione aggiornata, la 5.0, è uscita nel 2008.

<sup>13</sup> Per quanto riguarda il testo filmico, come commentato nel primo capitolo, il processo stesso di elaborazione del prodotto genera problematiche specifiche rispetto alla paternità dei vari

Possono infine essere considerate tipologie specifiche di corpora paralleli anche le memorie di traduzione utilizzate in ambito professionale per ottenere concordanze bilingui. Si tratta perlopiù di raccolte di testi spesso specialistici e di piccole dimensioni, archiviati e gestiti in locale, da singoli traduttori o da organizzazioni internazionali e/o imprese multinazionali. L'allineamento avviene in questo caso tramite software specifici inclusi nei pacchetti delle memorie, come *Winalign*, parte integrante di *SDL Trados*© (Bernardini *et al.* 2003: 7-12).<sup>14</sup>

È utile infine ricordare che molta parte della ricerca che fa uso di corpora di tipo parallelo si incentra sull'analisi contrastiva. Le traduzioni permettono, infatti, di mettere a fuoco, in maniera diretta e circoscritta, categorie di eventi, atti e realizzazioni linguistiche, che si trovano già ordinati in strutture comparabili, e di estrapolare facilmente paradigmi di corrispondenze (Olohan 2004; Granger *et al.* 2003). Per questo motivo, la traduzione è stata ritenuta da molti come il miglior *tertium comparationis* ai fini dell'analisi contrastiva (Johansson 2007: 3). Dato, tuttavia, che i corpora riflettono usi linguistici in specifici contesti di produzione della lingua, obiettivo degli studi contrastivi basati su corpora non è solo il reperimento puntuale delle corrispondenze, sulla base di categorie identificate, ma la determinazione della misura e delle circostanze in cui determinate categorie esprimono la stessa cosa (Altenberg/Granger 2002: 18). Al fine di poter valutare al meglio i livelli di autonomia e interferenza della lingua originale sulla traduzione, molti studiosi hanno più volte sottolineato la necessità di confrontare i risultati dell'analisi contrastiva, ottenuti mediante studi incentrati su corpora paralleli, con i risultati derivanti da studi relativi all'uso linguistico attestato in corpora di testi originali di tipo paragonabile.

---

passaggi di scrittura e realizzazione del film, cosicché è più opportuno parlare di testo di *équipe* o testo collettivo, multiautoriale.

<sup>14</sup> Nella pratica traduttiva professionale, il *World Wide Web* viene sempre più utilizzato, alla stregua di un enorme corpus, per lanciare interrogazioni testuali, tramite motori di ricerca altamente qualificati come *Google*. Per poter sfruttare al meglio la grande mole di dati presenti sulla rete, sono stati sviluppati, nel corso degli ultimi anni, strumenti che utilizzano il Web come fonte di approvvigionamento del materiale, permettendo di estrarre le concordanze testuali dalle pagine selezionate e di visualizzare i risultati mediante le tradizionali opzioni a disposizione nei corpora tradizionali. Un esempio di tali strumenti è *WebCorp tool* dell'Università di Liverpool e *WebConc* dell'Università di Berlino. Più recentemente, sono stati creati sistemi che permettono di estrarre da Internet vastissime raccolte di testi tramite la tecnica del *Web crawling*, che prevede l'impostazione di una serie di parametri specifici per la selezione dei siti d'interesse da cui estrarre i dati. Tali progetti riuniscono una vasta comunità di linguisti a livello mondiale (cfr. il progetto *Wacky* dell'Università di Bologna, Baroni/Bernardini 2006).

### 2.2.2 Corpora paragonabili

Tale etichetta designa raccolte costituite sia da testi originali nella lingua A e nella lingua B, ritenuti simili per forma e contenuto (Teubert 1996: 245), i cosiddetti corpora paragonabili bilingui, sia da testi originali nella lingua A e di testi tradotti nella lingua A da una o più lingue, noti invece come corpora paragonabili monolingui (Baker 1995: 234).<sup>15</sup> Come visto in precedenza, i corpora paralleli reciproci costituiscono invece una categoria ibrida fra i primi e i secondi. Il primo corpus compilato seguendo questi criteri è stato quello di Mona Baker presso l'UMIST (*University of Manchester – Institute of Science and Technology*) che comprendeva testi originali (estratti dal corpus testuale monolingue *BNC*) e testi tradotti in inglese, noto con il nome di *Translational English Corpus* (TEC). La studiosa, dopo aver passato in rassegna le caratteristiche derivanti da tratti sistemici della lingua in oggetto, ha utilizzato per prima il corpus in maniera innovativa per studiare i tratti specifici della traduzione e giungere alla proposta di una teoria degli universali traduttivi (Baker 1995, 1996).

I corpora comparabili costituiscono una risorsa valida non solo per l'analisi delle varie tipologie testuali ma anche per affinare, adattare e testare nuove metodologie di indagine nel campo della traduzione. Spesso, inoltre, la natura di tali studi va oltre i limiti del testo e include la disamina della totalità dei vincoli, non solo linguistici e testuali, ma anche ideologici, culturali e sociali (Baker 1999: 285). A tal fine, è importante che determinate informazioni extralinguistiche siano considerate e associate al corpus durante la sua costruzione. A questo riguardo, molteplici sono le modalità di combinazione possibili, che vanno dalla considerazione dei tratti extralinguistici come criterio generale di selezione dei dati, all'inclusione vera e propria di queste e altre informazioni in una scheda di intestazione detta *header*. Tale scheda, suddivisa in campi etichettati, riporta informazioni linguistiche ed extralinguistiche per l'archiviazione dei testi nel

---

<sup>15</sup> I corpora monolingui di lingua scritta, in ambito traduttologico, sono stati spesso utilizzati in virtù delle loro grandi dimensioni come raccolte di riferimento per testare la plausibilità dei risultati ottenuti per mezzo di studi condotti su corpora paralleli reciproci di dimensioni inferiori. Come vedremo, i corpora orali e del parlato monolingui sono invece tipicamente utilizzati in ambito dialettologico, sociolinguistico e conversazionale (cfr. più avanti).

corpus, quali il genere, la tipologia testuale, il nome dell'autore/traduttore, l'anno, la data di pubblicazione o di registrazione della sessione, ecc.

È altresì possibile inserire tali informazioni direttamente nel corpo del testo mediante la cosiddetta procedura di marcatura (*markup*) che permette di documentare in maniera esaustiva e strutturata i testi inseriti e di assegnare alle varie unità testuali delle etichette (*tag*), richiamabili in seguito mediante funzionalità mirate del sistema di interrogazione. Lo standard correntemente utilizzato per la definizione dei linguaggi di *markup* è lo standard XML, adottato nel quadro delle linee guida TEI (*Text Encoding Initiative*) per lo scambio di testi letterari e linguistici.<sup>16</sup> L'annotazione contribuisce, dunque, a far diventare il corpus paragonabile, parallelo o reciproco, un depositario di informazioni linguistiche esplicite. I sistemi tradizionali di annotazione delle parti del discorso (*POS tagging*) prevedono l'assegnazione a ciascuna unità testuale della relativa funzione grammaticale mediante un'analisi automatica dei dati condotta per mezzo di specifici software. Esistono inoltre sistemi che consentono la segnalazione di fenomeni diversi, di natura sintattica (*parsing*), semantica e comunicativa/discorsiva, testuale, o di altro tipo, in base alle finalità della ricerca e alla tipologia testuale.<sup>17</sup>

### 2.3 Strumenti di analisi

I mezzi a disposizione della linguistica computazionale sono, tipicamente, gli strumenti di generazione delle concordanze (*concordancing tools*) che possono contemplare, oltre alla funzione di visualizzazione delle unità testuali ricercate nel tipico formato KWIC (*keyword in context*), anche funzioni per lo studio delle collocazioni e delle stringhe testuali in raggruppamenti significativi (*clusters*). Spesso i concordancer (tra cui il sopraccitato *Wordsmith Tools*) permettono di

---

<sup>16</sup> Il *British National Corpus* (BNC) fa uso di questa convenzione per la parte trascritta che contiene circa 700 testi conversazionali così come il corpus MICASE (*Michigan Corpus of Academic Spoken English*) contenente 1.700.000 parole. Alcuni corpora codificati utilizzando il formato TEI, nell'ambito dell'italiano parlato, sono il CLIPS (*Corpora Linguistici per l'italiano parlato e scritto*) e il CIT (*Corpus di italiano televisivo*). Il corpus LIP (*Lessico di frequenza dell'italiano parlato*) è stato invece recentemente convertito in formato XML (cfr. BADIP, *Banca dati dell'italiano parlato*).

<sup>17</sup> Si rimanda al terzo capitolo per la specifica metodologia di annotazione messa a punto nell'ambito della banca dati *Forlirt 1*.

restringere ulteriormente i risultati della ricerca eliminando i dati non di interesse specifico e consentendo ulteriori interrogazioni sui dati già estrapolati. È possibile altresì lanciare interrogazioni su unità lessicali in combinazione con uno o più *tag* grammaticali. Ciò si rivela particolarmente utile allorché si ha a che fare con unità che potrebbero avere più di una funzione sintattica. Un'altra caratteristica interessante della funzione di visualizzazione delle concordanze è la possibilità di espandere i contesti delle stringhe lessicali ricercate, in varia misura, in maniera tale da contestualizzare il dato linguistico all'interno della più ampia struttura testuale. Qualora il concordancer lo permetta, e se il corpus è allineato, dai risultati ottenuti analizzando la prima lingua, si può passare alla visualizzazione della corrispondente stringa di testo nell'altra/e lingua/e disponibile/i.

Esistono tutta una serie di misure quantitative utilizzate negli studi sulla traduzione, basati e indotti da corpora, per determinare il grado di generalizzabilità dei fenomeni rilevati. Si tratta segnatamente di:

- liste di frequenza: elenco di tutte le parole presenti nel corpus con il numero totale delle relative occorrenze. Tale misura consente di visualizzare il lessico più frequente;
- *type-token ratio*: misura che indica il rapporto tra il numero totale di parole ortografiche presenti nel corpus (*token*) e il numero di parole diverse effettivamente utilizzate (*type*). Le statistiche, che indicano tale rapporto, includono generalmente anche la lunghezza media delle parole, dei periodi e delle frasi;
- densità lessicale: indica il rapporto tra il numero totale di parole lessicali e il numero di parole grammaticali in un corpus. Alcuni ricercatori hanno messo in luce come la densità lessicale sia molto più elevata nei corpora di lingua scritta che nei corpora di lingua parlata, che contengono molti scambi dialogati e un numero maggiore di ripetizioni (Stubbs 1996);
- parole chiave (*keywords*): è una misura risultante dal confronto delle liste di frequenza di due corpora distinti, che permette di estrapolare le parole chiave di testi specialistici rispetto a corpora generali di riferimento;



- collocazione: si tratta di tabelle che, a seconda dei parametri impostati, illustrano la distribuzione delle co-occorrenze delle varie unità lessicali;
- prosodia semantica: designa il tipo di significato che un gruppo di parole acquisisce in virtù del loro uso combinato (Sinclair 1996).

Tali misure e strumenti concorrono a posizionare a tutti gli effetti la linguistica computazionale fra gli studi di tipo empirico in ambito umanistico, così come gli studi sulla traduzione che vi fanno sempre maggior ricorso.<sup>18</sup> Vediamo nel prosieguo come tali strumenti sono stati integrati e adattati nella costruzione di corpora, non più solamente costituiti da testi di lingua scritta, bensì da testi di lingua parlata, confluenti in due tipologie distinte: i corpora di parlato e i corpora orali.

## 2.4 Corpora di parlato

Mentre, come vedremo nel paragrafo successivo, i corpora orali possono essere di tipo multimediale (integrando risorse audio e audio-video), oppure essere costituiti da dati unicamente in forma verbale scritta, e quindi del tutto assimilabili ai corpora di lingua scritta, i corpora di parlato sono per loro natura sempre multimediali, partendo dal trattamento dei dati audiovisivi. Allorché si ha a che fare con dati riguardanti l'interazione orale, è dunque necessario distinguere tra le registrazioni audio-video degli eventi e la relativa trascrizione. La tecnologia dei corpora della lingua parlata integra queste due forme di rappresentazione dei dati (primaria, nel caso dei dati audio-video, e secondaria, nel caso delle trascrizioni) considerando le audioregistrazioni o videoregistrazioni, assieme alle trascrizioni annotate, come modalità parallele e complementari di presentazione dei dati da analizzare.

In particolare, i corpora di parlato (*speech corpora*), veri e propri archivi di registrazioni sonore e/o visive, mirano a permettere un'analisi dello scambio comunicativo orale mediante strumenti analoghi a quelli oggi disponibili per la

---

<sup>18</sup> Oltre agli strumenti citati, la linguistica computazionale ricorre a tutta una serie di ulteriori e più complessi test statistici e probabilistici per la verifica della rappresentatività del corpus e della legittimità dei risultati ottenuti dalla sua interrogazione (cfr. McEnery/Wilson 1996: 84-101).

lingua scritta o trascritta (cfr. 2.3 supra). Il recente sviluppo tecnologico ne ha consentito un'implementazione effettiva, con il passaggio da registrazioni audio-video su supporto analogico a registrazioni su supporto digitale, archiviabili in formato elettronico e, per questo, rapidamente condivisibili attraverso i canali tradizionali (CD-ROM, DVD) oppure *on-line*. Tali corpora sono stati originariamente utilizzati come materiale per la costruzione e la verifica di applicazioni tecnologiche specifiche, come i sistemi per il riconoscimento e la sintesi vocale.<sup>19</sup> Oggigiorno, i corpora di parlato sono prevalentemente impiegati in studi antropologici, etnografici, di comunicazione non verbale, associata alla dimensione verbale, e in ricerche sull'apprendimento della prima e della seconda lingua.

Molte sono altresì le applicazioni software appositamente create per l'analisi di corpora di parlato. Le problematiche principali riguardano la segmentazione del dato audio-video, la definizione delle unità minime di analisi e l'elaborazione di strumenti e metodologie specifiche per l'annotazione. Data la tipologia di discipline che ne fanno attualmente uso, i corpora di parlato ad oggi disponibili sono per lo più corpora monolingui di tipo comparabile. Inoltre, la maggior parte degli strumenti attualmente disponibili consente di gestire non solo il dato audiovisivo ma anche le trascrizioni, risultando di fatto utilizzabile sia nella costruzione di corpora di parlato che di corpora orali, in cui porzioni di immagini o di file sonori sono ancorati a determinati punti della trascrizione. È il caso di *Transcriber*, un software liberamente accessibile, utilizzato per la trascrizione, la segmentazione, l'annotazione e l'allineamento di file del parlato. Originariamente concepito per il trattamento di registrazioni di tele e radio-giornali, il sistema consente di gestire una molteplicità di lingue (Barras *et al.* 2001). Il programma prevede altresì una finestra per la visualizzazione e la segmentazione del segnale sonoro con funzioni di zoom, selezione di parti del segnale o di pausa e riproduzione, e un editore di testo per la gestione del materiale trascritto. Le trascrizioni sono allineate e sincronizzate al segnale sonoro man mano che il testo è inserito.

---

<sup>19</sup> Si rimanda a Bird e Harrington (2001) per un panorama generale di formati, strumenti e risorse sviluppati per la trascrizione e la codifica di testi orali.

Analogamente, esistono numerosi strumenti sviluppati specificamente per l'annotazione dei dati audiovisivi che operano per mezzo dell'assegnazione di *time-code*, spesso anche in assenza di parlato. Questi sistemi permettono di definire in maniera mirata le etichette dell'annotazione, modificarle in corso d'opera, creare delle gerarchie e ricercare i file annotati. Le annotazioni possono essere inoltre esportate in forma di tabelle per essere processate mediante software di elaborazione statistica, come Ms Excel o SPSS. Fra gli strumenti più importanti, citiamo EXMARaLDA (*Extensible Markup Language for Discourse Annotation*), applicazione sviluppata nel 2005 presso l'Università di Amburgo da Thomas Schmidt, che consiste in una serie di strumenti software per la creazione, la gestione e l'analisi di corpora di lingua parlata.<sup>20</sup> Nata con l'obiettivo specifico di elaborare una piattaforma comune per l'archiviazione e la condivisione di vari progetti multilingui esistenti in seno all'Università, EXMARaLDA risulta essere particolarmente interessante, soprattutto in virtù della continuità del progetto. Il sistema consente di trascrivere il dato verbale in relazione al dato non verbale (video corrispondente) e di procedere all'annotazione multimodale. È altresì possibile importare le trascrizioni da altri sistemi, quali *Praat*, un programma di sintesi e analisi del parlato, messo a punto presso il Dipartimento di fonetica dell'Università di Amsterdam<sup>21</sup>; ELAN<sup>22</sup>, uno strumento per la creazione di annotazioni complesse su risorse audio e video, ideato nel 2002 presso l'Istituto di psicolinguistica Max-Planck (MPI) di Nijmegen; e, infine, Anvil<sup>23</sup> (Kipp 2001), uno dei software che si è più rapidamente diffuso nella comunità scientifica internazionale e che consente di esportare le annotazioni allineate con il dato video. In tutti i sistemi citati, l'annotazione viene effettuata inserendo in una finestra a più livelli (che riproduce uno spartito musicale) la descrizione dei fenomeni specifici di interesse (movimenti del volto, delle mani, del corpo, ecc.), la trascrizione degli elementi verbali, ove presenti, nonché le rispettive funzioni o commenti. In questo modo, si ottiene un'annotazione di ciò che avviene nel video

---

<sup>20</sup> <http://www.exmaralda.org/>.

<sup>21</sup> <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>.

<sup>22</sup> <http://www.lat-mpi.eu/tools/elan/elan-description>. Fra tutti i software ad oggi disponibili (se ne contavano già più di 60 nel 2004), solo Elan consente di gestire più video contemporaneamente (fino a quattro).

<sup>23</sup> <http://www.anvil-software.de/description.html>

simile per forma e contenuto a una vera e propria trascrizione, estremamente minuziosa e scomposta nei suoi diversi elementi. Da un punto di vista terminologico, è inoltre interessante notare che, in letteratura, allorché tali strumenti sono utilizzati nell'ambito della comunicazione non verbale, ci si riferisce loro come a programmi per l'analisi e l'annotazione "multimodale", mentre l'attributo "multimediale", da noi adottato, viene preferibilmente impiegato in ambito traduttologico (cfr. 2.6).

Un altro strumento, che per caratteristiche tecniche e facilità di reperimento si sta rapidamente diffondendo e affermando come uno standard, è *Workbench Transana*.<sup>24</sup> Il programma consente di affiancare alla visualizzazione della registrazione audiovisiva, salvata in formato digitale, un programma di videoscrittura. Esso crea, inoltre, una visualizzazione della traccia sonora (*soundwave*) permettendo l'inserimento semi-automatico della durata delle pause. L'analisi dei dati ne risulta così facilitata in quanto si ha la possibilità di accedere nello stesso ambiente operativo ai dati audiovisivi primari e, simultaneamente, alla loro trascrizione. Inoltre, filmato e trascrizione sono sincronizzati attraverso marche temporali inserite nel corpo della trascrizione. Infine, i file audiovisivi e il database *Transana*, ad essi associato, possono essere condivisi con altri utenti, messi in rete, oppure esportati su supporto digitale. Lo strumento consente, quindi, di effettuare vere e proprie analisi sui dati permettendo di codificare non solo la trascrizione, come avviene di solito nei corpora orali, ma direttamente i segmenti temporali, catalogabili in collezioni di clips. Ogni segmento, oltre a essere identificato da un titolo e da altri dati, può essere associato a un testo di commento e a una o più parole chiave che corrispondono a categorie descrittive/analitiche, a loro volta interrogabili. Diversamente da EXMARaLDA, che privilegia l'analisi del dato verbale, le ricerche effettuate con *Transana* non si basano, quindi, sulle caratteristiche formali della trascrizione, ma sulla selezione e classificazione di segmenti temporali a cui sono associati trascrizioni, commenti e parole chiave. Le trascrizioni possono comunque essere esportate per essere rielaborate e sottoposte ad analisi con altri programmi di concordanza e analisi statistica, quali quelli citati in precedenza.

---

<sup>24</sup> *Transana* è stato creato da Chris Fassnacht e David Woods dell'Università di Wisconsin-Madison. Il programma è scaricabile gratuitamente dal sito <http://www.transana.org>.

Nonostante la grande quantità di software oggi disponibili, gli studi finora condotti hanno portato solo alla compilazione di corpora sperimentali, per lo più ancora di piccole dimensioni, circoscritti al dominio dell'analisi del discorso e della gestualità, e dell'apprendimento della prima lingua nei bambini. Tutti gli strumenti citati permettono, infatti, la compilazione di corpora essenzialmente monolingui, non consentendo l'allineamento né con le trascrizioni né con le videoregistrazioni di eventuali traduzioni dei dati originali, risultando quindi solo parzialmente utilizzabili al momento per la compilazione di corpora multimediali per la traduzione (e l'interpretazione).

## **2.5 Corpora orali**

A differenza dei corpora di parlato, nei corpora orali, il fulcro principale delle attività di archiviazione e annotazione dei dati è il dato (tra)scritto. I corpora orali sono dunque oggetto specifico della linguistica computazionale, poiché consistono, in primo luogo, di raccolte organiche di trascrizioni di testi orali, sia di natura monologica che dialogica. L'indebolimento del legame con l'oralità permette, infatti, di considerare una trascrizione come un testo scritto e, quindi, di beneficiare appieno degli strumenti di elaborazione automatica messi a punto dalla CL, massimizzandone la processabilità elettronica e permettendo una migliore comparazione dei dati. La trascrizione rende il testo orale permanente, maneggiabile e analizzabile, per molteplici scopi. All'operazione di rappresentazione segue quella di interpretazione del testo, che consiste nell'aggiunta di informazioni di vario tipo al testo stesso, in diversi gradi, a seconda dei diversi scopi che ci si prefigge. L'intera operazione di codifica di un corpus consiste nel rendere espliciti i vari tipi di interpretazione del testo (cfr. 2.2.2). Tuttavia, in questo tipo di corpus, la metodologia di trascrizione condiziona fortemente la ricerca ed è per questo che, sempre più, i corpora orali di ultima generazione prevedono l'affiancamento dei dati trascritti con i dati audioregistrati primari. Quest'ultima tipologia di corpus può essere inclusa a pieno titolo nella categoria dei corpora multimediali. Nel prosieguo, passeremo in rassegna alcuni progetti specifici, e strumenti messi a punto al loro interno, che si

---

sono occupati segnatamente del problema di trascrizione, segmentazione e allineamento dei dati trascritti con il relativo segmento audio-video.

### 2.5.1 Talkbank

Uno dei più significativi progetti che si è occupato dello sviluppo di standard e strumenti per la creazione di banche dati contenenti registrazioni audiovisive digitali, unitamente a trascrizioni interrogabili, è Talkbank.<sup>25</sup> Avviato nel 1999, sulla scia del progetto CHILDES<sup>26</sup>, dal quale ha mutuato parte degli standard per la condivisione dei dati (trascrizione, annotazione, formati testuali e formati audio e video), Talkbank si propone di rendere accessibile in maniera diretta, intuitiva e gratuita, alla comunità scientifica, una molteplicità di dati e progetti sviluppati in sette aree specifiche di interesse, conciliando la prospettiva dei corpora di parlato con quella dei corpora orali di sole trascrizioni. Le macro-aree di interesse sono attualmente: l'analisi della conversazione, la comunicazione umana e animale, la gestualità, il parlato dialogico (interazioni in classe fra alunni) e monologico (riunioni, convegni, sessioni di esami), il bilinguismo, l'apprendimento della prima e della seconda lingua, e la sociolinguistica. Talkbank utilizza il linguaggio CHAT (*Codes for the Human Analysis of Transcripts*) e il software CLAN (*Computerized Language Analysis*), sviluppati nel novero del suddetto programma CHILDES (MacWhinney 2000). Accanto a un sistema di annotazione linguistica delle trascrizioni, il sistema prevede la segmentazione del dato audio-video sincronizzato al corrispondente dato verbale e accessibile dal testo mediante link ipertestuali. Il software specifico utilizzato in Talkbank consente altresì di scegliere la tipologia dei dati da visualizzare, a seconda delle necessità. Ancora una volta si tratta, tuttavia, di un progetto che raccoglie corpora essenzialmente monolingui e non specificamente mirati alla traduzione.

---

<sup>25</sup> [www.talkbank.org](http://www.talkbank.org)

<sup>26</sup> Il progetto CHILDES, iniziato nei primi anni '90 in America, si è occupato di studi sull'apprendimento del linguaggio. Il corpus omonimo, che raccoglie trascrizioni di interazioni tra adulti e bambini, in più di venti lingue, è stato alla base di un notevole numero di ricerche in tutto il mondo (<http://chilides.psy.cmu.edu>).

### 2.5.2 C-ORAL-ROM

Gli studi finalizzati alla descrizione e alla conoscenza del funzionamento della lingua parlata in tutte le sue condizioni di impiego implicano un tipo di annotazione diverso, dal punto di vista fonetico e segmentale, del testo trascritto, che deve tener conto dei dati primari. Tuttavia, i principali corpora di lingua parlata ad oggi compilati, anche se includono i dati audioregistrati primari, non prevedono una loro annotazione specifica. Un'eccezione al riguardo è costituita da C-ORAL-ROM (*Integrated Reference Corpora for Spoken Romance Languages*). Il progetto, realizzato da un consorzio di università europee coordinate dall'Università di Firenze, finanziato nel novero del V programma quadro dell'Unione europea, comprende una raccolta di corpora di parlato spontaneo nelle quattro principali lingue romanze (italiano, francese, portoghese, spagnolo) per un totale di 1.200.000 parole (Cresti/Moneglia 2005). I corpora C-ORAL-ROM sono stati realizzati seguendo criteri progettuali volti ad assicurare un'adeguata rappresentazione della variazione del parlato spontaneo (formale ed informale) e un'efficiente comparabilità dei dati, trasversalmente ai quattro corpora.

Da un punto di vista tecnico, i corpora di C-ORAL-ROM sono conformi agli standard EAGLES di rappresentazione del parlato (Gibbon *et al.* 1997). I corpora testuali, in file TXT, sono trascritti, secondo l'implementazione dello standard CHAT, includendo meta-dati relativi alle sessioni e ai parlanti, righe di testo in trascrizione ortografica e righe per informazioni di tipo contestuale. La nuova versione del formato CHAT adottata in C-ORAL-ROM prevede, inoltre, la scansione orizzontale del testo di ogni turno con *tags* che distinguono i *confini prosodici terminali* e marcano la fine delle unità naturali del parlato, i *confini non terminali* e i *confini* prosodici relativi a episodi di frammentazione. I testi del corpus C-ORAL-ROM risultano così significativamente annotati rispetto alla scansione prosodica e divisi in unità maggiori, appunto gli enunciati (Cresti/Moneglia 2005: 14-27).

Gli strumenti per l'allineamento testo-suono e gli strumenti di analisi acustica del segnale sono forniti dal software *Win Pitch Corpus*, realizzato nell'ambito del

progetto C-ORAL-ROM come implementazione del programma *WinPitch* (Martin 2004).<sup>27</sup> Il software consente l'analisi di tutti i parametri fondamentali della voce in tempo reale (F0, spettro, intensità e forma d'onda) e la sintesi dei parametri prosodicamente rilevanti (F0, lunghezza, intensità). *WinPitch Corpus* è stato concepito per consentire l'allineamento di grandi corpora direttamente dal formato testuale. L'allineamento consiste nella creazione di un file che lega il file TXT di testo al file audio WAV, specificando il tempo di inizio e di fine di determinati segmenti di informazione testuale. Se ne ottiene un formato multimediale testo/suono/analisi particolarmente ricco e integrato, specificamente concepito per la valutazione dell'informazione linguistica presente in grandi corpora di parlato spontaneo. Il tagging prosodico della risorsa è realizzato su base percettiva ed è simultaneo alla trascrizione del testo. Nella fase di formazione e tagging del corpus, l'operatore trascrive il testo annotando simultaneamente sulla trascrizione tutti i confini prosodici, sia terminali che non terminali, nel punto in cui li percepisce. L'accuratezza del tagging prosodico, realizzato sempre da operatori competenti, è tuttavia oggetto, in C-ORAL-ROM, di vari livelli di verifica da parte di esperti esterni, incaricati della validazione dell'annotazione. Per la sua concezione e strutturazione specifica, C-ORAL-ROM risulta quindi essere, a nostra conoscenza, l'unico esempio in campo italiano e romanzo di corpus multimediale comparabile multilingue, in cui il dato trascritto è allineato al corrispondente dato acustico.

### 2.5.3 MCA

MCA (*Multimodal Concordancing Authoring System*), ideato da un gruppo di ricerca comune delle Università di Pavia e Trieste (Baldry/Thibault 2001, 2006; Baldry 2004), nell'ambito del progetto DIDACTAS (*Didattica dell'analisi testuale, dei corpora, della traduzione e della sottotitolazione*), è uno strumento per la creazione, l'annotazione e l'interrogazione di corpora multimediali (da cui l'accezione di *concordancer*), accessibile tramite Internet.<sup>28</sup> Il sistema è stato inizialmente concepito come parte della ricerca nell'ambito dell'applicazione di

<sup>27</sup> Una versione demo del programma è scaricabile dal sito: <http://www.winpitch.com>.

<sup>28</sup> <http://mca.unipv.it>.



un approccio sistemico-funzionale all'analisi multimodale (Thibault 2000) e, come tale, prevede tuttora la possibilità di elaborare trascrizioni rifacendosi a questo tipo di analisi. Il database relazionale poggia, infatti, su un'architettura XML che include funzionalità di trascrizione e di annotazione del dato multimediale e varie opzioni di interrogazione, che consentono di combinare ricerche testuali con ricerche su parametri utilizzati per l'annotazione, fino a tre livelli successivi. L'inserimento dei dati avviene tramite l'interfaccia della *home page* del sito, a cui è possibile collegarsi per creare corpora specifici da parte di utenti diversi (con livelli di accesso e autenticazioni differenti), modificare corpora esistenti, o procedere all'interrogazione dei dati, selezionando il corpus desiderato. Ad oggi, la base di dati include corpora multimediali di varia natura: corpora di cartoni animati, vignette, fumetti, pubblicità televisiva, pagine web, film di circuito, documentari, serie televisive, videoclip, ecc. La prima fase di inserimento dei dati prevede la possibilità di definire la serie di parametri che verranno considerati nell'annotazione. Si passa, in seguito, alla segmentazione del dato audiovisivo in sequenze di lunghezza variabile a cui devono essere in ultima istanza abbinati i parametri in precedenza definiti e selezionati.

MCA consente, pertanto, di allineare il dato audiovisivo con la trascrizione della porzione di video interessata e di lanciare ricerche di tipo testuale su singole unità o stringhe di testo. Se il corpus è costituito da sottotitoli, il sistema restituisce una serie di righe che riportano la stringa di testo ricercata e, cliccando sull'apposito link ipertestuale, si viene reindirizzati verso quella porzione del film comprendente tutte le espressioni in lingua corrispondenti all'unità ricercata. Inoltre, il sistema visualizza anche la relativa trascrizione in lingua straniera dell'unità ricercata e il rispettivo numero della stringa nel corpus, consentendo, tramite una ricerca successiva, di contestualizzare l'intero segmento che comprende la porzione di testo in precedenza ricercata. È altresì possibile impostare criteri combinati per la ricerca testuale di due sintagmi diversi, contemporaneamente in due versioni, originale e sottotitolata, e visualizzare il video corrispondente ai risultati dell'una o dell'altra versione. Attualmente il sistema non consente, tuttavia, di visualizzare più di una sequenza filmica alla volta.

Dal 2000, il sistema MCA è stato utilizzato in una serie di studi sperimentali nell'ambito del progetto LINGUATEL, fra cui studi sulla sottotitolazione e sull'apprendimento linguistico. Al riguardo, un'applicazione di MCA è rappresentata dal PADOVA MEC, *Padova Multimedia English Corpus*, un corpus di scambi dialogici e monologici in lingua inglese, di circa 120.000 parole, annotato in base alle varie funzioni linguistiche e utilizzato nell'ambito dell'insegnamento della lingua inglese (cfr. Ackerley/Cocchetta 2007). Un'altra applicazione dello strumento è stata sperimentata presso l'Università di Trieste. Obiettivo di tali studi è la ricerca di una base scientifica per l'identificazione di strategie traduttive mirate per la sottotitolazione filmica (Taylor 2003, 2004). A tal fine, si fa ricorso alla trascrizione multimodale, che frammenta il testo filmico in unità semiotiche distinte per l'identificazione di schemi ricorrenti di significato, sulla base dei quali è possibile formulare strategie di riduzione e compressione più coerenti ai fini dell'elaborazione dei sottotitoli. Inoltre, l'estrapolazione di tali schemi è ritenuta utile per determinare differenze e similitudini tra i vari generi e adottare strategie differenziate nella traduzione dei vari prodotti. Tuttavia, lo studio della sottotitolazione nei corpora creati con MCA è stato finora, a nostra conoscenza, sempre fortemente orientato in senso pedagogico e didattico (Taylor 2004: 15). Tale approccio è in linea con il filone di ricerca che, in ambito soprattutto italiano, ha considerato prioritariamente i sottotitoli come oggetto di indagine ai fini dell'apprendimento linguistico (Caimi 2002, 2007), diversamente dal testo doppiato che, come visto (cfr. 1.2.2), è stato invece più frequentemente studiato come testo rappresentativo di una specifica varietà del parlato (cfr. 1.2.2).

Da un punto di vista tecnico, MCA rappresenta quindi, ad oggi, lo strumento più completo in grado di combinare l'applicazione di metodi della linguistica dei corpora ad analisi particolareggiate sul dato multimediale. Tuttavia, il sistema non consente di allineare il video. Di conseguenza, benché adatto allo studio di prodotti sottotitolati, in cui si può prescindere dall'allineamento di due file audio-video distinti, in quanto la versione sottotitolata è sovrimpressa sul film originale, MCA non è però utilizzabile per l'analisi dei film doppiati.<sup>29</sup> Il sistema non è

---

<sup>29</sup> In realtà si tratta, anche in questo caso, di una funzionalità limitata perché il sistema non permette attualmente di confrontare più versioni sottotitolate in lingue diverse e, quindi, di creare corpora paralleli multilingui.

dunque utilizzabile al momento per l'analisi traduttologica e la conduzione di studi contrastivi. Infine, in previsione di una futura possibile comparabilità dei dati, trasversalmente ai vari corpora, problematica potrebbe risultare anche l'adozione di "grammatiche" diverse, ossia di una serie di parametri di annotazione specifici, com'è nella prassi dei corpora confluiti sinora in MCA. Se, da un lato, tale aspetto garantisce un'estrema flessibilità al singolo ricercatore, dall'altro, esso potrebbe limitare nel tempo la possibilità di creazione di grandi corpora comparabili.

## 2.6 Corpora multimediali per la traduzione

I corpora multimediali, utilizzati nell'ambito degli studi sulla traduzione, riguardano il dominio specifico dell'interpretazione o, come in parte già visto nel caso di MCA, la traduzione audiovisiva. Nonostante interpretazione e traduzione audiovisiva (in special modo le modalità di risonorizzazione, cfr. 1.2.1) richiedano la creazione di corpora multimediali paralleli allineati di lingua parlata, molto limitati e ancora in fase sperimentale di prototipo sono, a nostra conoscenza, i progetti che hanno tentato di compilare corpora di dimensioni apprezzabili per la conduzione di studi che possano realmente dirsi *corpus-based*. Pur esistendo, infatti, numerosissimi progetti che hanno elaborato corpora di sottotitoli e liste dialoghi di film e serie televisive, a partire da vari strumenti (anche mediante memorie traduttive), si tratta quasi esclusivamente di corpora di tipo orale in forma trascritta, che non contengono annotazioni del dato multimediale.<sup>30</sup> Passiamo ora in rassegna alcuni dei progetti che, a nostra conoscenza, hanno tentato di colmare la lacuna esistente in materia.

---

<sup>30</sup> Ne sono un esempio alcuni corpora raccolti da LABLITA dell'Università di Firenze, in particolare il Corpus Rossi e il Corpus Cresti, che includono solo la trascrizione dei film (circa 18 ore totali). Analogamente, esistono al giorno d'oggi molti corpora paralleli bilingui di dimensioni anche molto vaste, compilati a partire da raccolte di sottotitoli, spesso in maniera automatica, che trattano il testo sottotitolato alla stregua di normale testo scritto (cfr. Itamar/Itai 2008).

### 2.6.1 EPIC

Il corpus multilingue EPIC (*European Parliament Interpreting Corpus*) è stato messo a punto presso il Dipartimento di Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture (SITLeC) dell'Università di Bologna, per l'analisi delle strategie traduttive adottate dagli interpreti durante l'interpretazione simultanea (Monti *et al.* 2005; Sandrelli/Bendazzoli 2005).<sup>31</sup> Tale progetto ha il merito di avere per la prima volta tentato di applicare il metodo *corpus-based* allo studio dell'interpretazione simultanea, come a più riprese auspicato in letteratura (cfr. Shlesinger 1998).

EPIC è attualmente costituito da un archivio multimediale in cui sono conservati i dati audio-video dei discorsi originali e i dati in formato solo audio dei discorsi interpretati, e da un corpus testuale, composto a sua volta da nove sotto-corpora paralleli allineati di discorsi originali (inglese, italiano e spagnolo) di sedute plenarie di membri del Parlamento europeo e relative interpretazioni. EPIC si configura, pertanto, come un corpus di tipo reciproco, aperto e costantemente aggiornato. Il corpus trascritto è stato interamente taggato con il sistema di annotazione delle parti del discorso e lemmatizzato. Il materiale taggato è stato convertito in formato XML e indicizzato per mezzo di *IMS Corpus Work Bench* (CWB) (Christ 1994) per permettere all'utente di condurre interrogazioni semplici e avanzate ed estrarre liste di frequenza grazie allo strumento CPQ di CWB. EPIC è accessibile da Web mediante un'interfaccia che consente di restringere la ricerca ai singoli sotto-corpora impostando i criteri definiti nell'*header* e di interrogare il corpus combinando i tag utilizzati per l'annotazione. Al giorno d'oggi, pur essendo previsto nei prossimi sviluppi del progetto, il corpus di dati audiovisivi primari non è stato tuttavia ancora collegato al corpus testuale.

---

<sup>31</sup> Il corpus è liberamente consultabile all'indirizzo <http://sslmitdev-online.sslmit.unibo.it/corpora/corpora.php>.

### 2.6.2 Il *Pavia Corpus of Film Dialogue*

Nell'ambito del doppiaggio non esistono, come premesso, corpora paralleli annotati di dimensioni significative. L'unico modello, a nostra conoscenza, attualmente in fase di sviluppo, è il *Pavia Corpus of Film Dialogue*, messo a punto presso il Dipartimento di linguistica teorica e applicata dell'Università di Pavia, nell'ambito del progetto inter-universitario *Ecolingua* (Freddi 2007; Freddi/Pavesi, in stampa).<sup>32</sup> Si tratta di un corpus bilingue parallelo unidirezionale, comprendente 12 film di origine americana e britannica doppiati in italiano, a cui si affiancherà, a regime, un corpus comparabile di film originali italiani. I film selezionati sono collocabili nell'arco temporale che va dal 1995 al 2005 e sono stati scelti perché contraddistinti da sceneggiature dialogate caratterizzate da un'alta frequenza di conversazioni faccia a faccia in situazioni quotidiane di diverso tipo.

Il database, creato con la tecnologia MY SQL, prevede l'inserimento di trascrizioni ortografiche e trascrizioni prosodiche delle liste dialoghi dei film, con la possibilità di interrogare entrambe le serie di dati, tramite sistemi tradizionali di concordanza e mediante forme di ricerca più complesse. La trascrizione prosodica prevede, oltre all'annotazione di tratti tipicamente analizzati nell'ambito dell'analisi conversazionale (quali sovrapposizioni, esitazioni, pause, interruzioni, intonazione), anche la marcatura di informazioni di tipo paralinguistico di aspetti cinesici, nonché di informazioni contestuali di natura non strettamente linguistica caratterizzanti il genere esaminato (cfr. Bonsignori in stampa). Il corpus è attualmente segmentato in base al turno di parola, corrispondente alla battuta. Ciascuna battuta viene inserita in una cella del database, assieme a informazioni di tipo extralinguistico (film, lingua, regista). Le singole battute sono inoltre allineate alle corrispondenti battute nella versione doppiata.

Il *Pavia Corpus of Film Dialogue* è specificamente mirato allo studio della traduzione filmica, delle equivalenze traduttive, della lingua filmica originale

---

<sup>32</sup> Il progetto *Ecolingua: e-corpora in linguistic and multimodal studies, in translation and in on-line language learning and testing*, finanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della ricerca per il biennio 2005-2007, è stato coordinato a livello nazionale dall'Università di Trieste (Prof. Christopher Taylor). L'unità di ricerca di Pavia è stata invece coordinata dalla Prof.ssa Maria Pavesi.

(inglese) e doppiata (italiana), della variazione in base al genere, e dei vincoli che influiscono sulla traduzione. Attualmente, le ricerche condotte sul corpus, la maggior parte delle quali è raccolta nel volume di Freddi e Pavesi (in stampa), si sono incentrate sullo studio di forme lessicali specifiche (i pronomi personali soggetto), la disamina di casi di *code-switching*, l'analisi della traduzione di formule fisse, quali complimenti e insulti, e l'identificazione di soluzioni traduttive ricorrenti di vari aspetti pragmatici e sociolinguistici fortemente dipendenti dal contesto multimediale (Freddi 2007).

Tale corpus ha dunque il vantaggio di applicare metodi e strumenti della CL e dell'analisi del discorso agli studi sul doppiaggio. Ciononostante, dato che, al momento, non è stata realizzata una sincronizzazione del materiale trascritto con il corrispondente file video, e il corpus stesso è ancora in fase di compilazione, è per ora difficile individuare in maniera sistematica vantaggi e svantaggi rispetto a corpora paralleli propriamente multimediali.

### 2.6.3 INTCA

Nell'ambito specifico delle applicazioni lessicografiche, illustriamo, a completamento della presentazione dei corpora multimediali ad oggi disponibili, INTCA (*Interjeccions Català-Anglès*), un prototipo di dizionario elettronico di interiezioni in inglese e catalano, creato a partire da un corpus parallelo multimediale appositamente compilato (Matamala/Lorente 2008). Il dizionario è mirato a soddisfare le esigenze dei traduttori professionisti che operano nel campo della traduzione audiovisiva, fornendo risorse per la valutazione dell'equivalenza traduttiva di interiezioni primarie e secondarie, mediante l'accesso al contesto filmico nella sua interezza e autenticità. Per quanto riguarda le modalità di interrogazione, è possibile lanciare la ricerca sui singoli lemmi oppure selezionare la funzione pragmatica desiderata. Una volta visualizzati i risultati, è possibile accedere al relativo clip multimediale, cliccando sul link ipertestuale.

L'archivio utilizzato per la compilazione lessicografica contiene due sotto-corpora: un sotto-corpus monolingue e un sotto-corpus bilingue. Il corpus monolingue è composto da sitcom catalane (4 episodi in tutto) trascritte e

manualmente allineate al corrispondente clip video, da cui sono state estratte le interiezioni, inserite successivamente nel dizionario sotto forma di lemmi. Quest'ultimo contiene altresì le trascrizioni delle versioni delle sceneggiature originali date agli attori da interpretare, inserite per valutare l'apporto pragmatico della recitazione rispetto alle equivalenze traduttive proposte inizialmente. Il corpus bilingue comprende, invece, 3 episodi di 3 diverse sitcom inglesi con la corrispondente versione doppiata in catalano. Benché si tratti di un corpus di dimensioni limitate, anche nel caso di INTCA il corpus parallelo include solamente le versioni trascritte dei film, mentre i file video non sono né allineati né annotati.

Come gli altri corpora illustrati nel corso del capitolo, anche questo strumento non permette, dunque, un'analisi completa della totalità delle componenti semiotiche a partire dal loro supporto autentico. Come vedremo, tale sarà invece l'obiettivo specifico della banca dati messa a punto nel quadro della presenti tesi, di cui presenteremo dettagliatamente finalità, principi di progettazione e possibili usi nel capitolo successivo.

# Capitolo 3

## Metodologia di Costruzione della Banca Dati

---

### Sommario

**3.1** Il progetto *Forlirt 1* – **3.2** Struttura generale della banca dati – **3.3** Inserimento dati -  
**3.3.1** Digitalizzazione - **3.3.2** Trascrizione – **3.3.3** Segmentazione – **3.3.3.1** La battuta –  
**3.3.3.2** La scena o sequenza – **3.3.4** Sincronizzazione, allineamento e inserimento attributi  
– **3.4** Metodologia di annotazione – **3.4.1** Situazione comunicativa - **3.4.2** Atti  
comunicativi – **3.4.3** Ambientazione geografica, temporale, culturale – **3.4.4** Specificità  
culturali – **3.4.4.1** Specificità linguistiche – **3.4.4.2** Mezzi paralinguistici, cinesici e  
prossemici – **3.4.4.3** Riferimenti culturali specifici – **3.4.4.4** Nomi di entità particolari –  
**3.4.5** Varianti linguistiche – **3.4.5.1** Varianti regionali e sociali – **3.4.5.2** Linguaggi  
specialistici – **3.4.5.3** Varianti di registro – **3.4.6** Specificità del mezzo audio-visivo -  
**3.4.6.1** Canale visivo – **3.4.6.2** Canale acustico – **3.4.6.3** Macro-interventi sui dialoghi -  
**3.5** Modalità di interrogazione - **3.5.1** Il filtro - **3.5.2** La ricerca libera – **3.5.3** La ricerca  
per attributo – **3.5.4** La ricerca avanzata – **3.5.5** La ricerca combinata - **3.6** Possibili  
applicazioni - **3.6.1** Didattica delle lingue straniere - **3.6.2** Didattica della traduzione

---



### 3.1 Il progetto *Forlirt 1*

*Forlirt 1, the Forlì Corpus of Screen Translation*, nasce nel 2003 dall'idea originale di Marcello Soffritti e Christine Heiss che, combinando gli interessi maturati nell'ambito dello sviluppo di strumenti informatici per l'insegnamento delle lingue e dei linguaggi specialistici (Soffritti 2000b), e della ricerca traduttologica applicata al doppiaggio (Heiss *et al.* 1996), hanno concepito il progetto di una banca dati il cui scopo primario riguardava, in maniera del tutto innovativa, l'archiviazione e la consultazione sia di materiale testuale scritto che audiovisivo. Il sistema doveva basarsi su una struttura semplice, altamente efficiente, in grado di permettere agli utenti di effettuare ricerche rapide e precise, per mezzo di strumenti mutuati, in parte, dalla linguistica dei corpora (concordanze) e, in parte, adattati alle caratteristiche peculiari del testo filmico. Ciò avrebbe reso la banca dati proficuamente utilizzabile, sia nell'ambito della ricerca empirica, sia della didattica.

Storicamente, la realizzazione di *Forlirt 1* si innesta in un percorso di riflessione scientifica, avviato fin dalla metà degli anni 90, presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (SSLMIT, Università di Bologna, sede di Forlì) da un gruppo di ricerca che, attraverso l'organizzazione di conferenze e la pubblicazione di volumi su vari aspetti della traduzione per lo schermo (Baccolini *et al.* 1994; Heiss *et al.* 1996; Bollettieri Bosinelli *et al.* 2000; Chiaro *et al.* 2008), ha inaugurato questo importante filone di ricerca in Italia.<sup>1</sup> Alcuni studiosi di CL avevano già da tempo avanzato possibili soluzioni per la

---

<sup>1</sup> Attualmente afferente al Dipartimento di Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture (SITLeC), Università di Bologna, sede di Forlì.

costruzione di corpora applicabili allo studio del doppiaggio; in particolare, Bernardini aveva previsto uno strumento in grado “di affiancare al testo trascritto il suono o le immagini originali, collegando questi ultimi al corpus attraverso una serie di legami ipertestuali”. Così facendo, gli utenti avrebbero potuto “utilizzare il corpus nella sua forma più accessibile (quella scritta), avendo però la possibilità di fare riferimento alla forma originale dei testi (sonora e visiva) nel caso in cui fossero sorte difficoltà di interpretazione o necessità di ricerca particolari” (2000: 306). Superando tali primi approcci teorici, in cui la parte multimediale era vista unicamente come un’ulteriore possibile forma di contestualizzazione dei dati scritti, a partire dai quali veniva condotta la ricerca, con *Forlixt 1* si è tentato di realizzare uno strumento in grado di permettere l’adozione di un approccio empirico semiotico globale alla traduzione audiovisiva, allo scopo di giungere alla definizione di modelli di analisi più consoni e mirati.

Il presupposto teorico su cui si basa la nuova impostazione è che i testi multimediali debbano essere analizzati per ricercare l’effetto di senso complessivo che producono, risultato della coesistenza di tutti i codici in essi presenti, e non semplicemente della loro giustapposizione, per cui si sarebbe potuto procedere con delle analisi separate. Come visto nel primo capitolo, l’operazione che sottintende la traduzione (multimediale e audiovisiva) non può, infatti, partire dall’idea che i dialoghi possano essere tradotti indipendentemente dal contesto in cui sono inseriti, presupponendo che gli altri linguaggi, come quello sonoro o quello visivo, siano universali, e che la loro interpretazione rimanga inalterata. Non solo ciascuno di questi linguaggi è infatti culturalmente specifico, ma specifica è anche l’interazione che fra essi si crea (Toury 1995: 29). Ciononostante, benché da tempo si sia giunti al riconoscimento che per l’analisi della traduzione multimediale non sia sufficiente limitarsi al solo elemento linguistico, mancano ancora modelli teorici adeguati, in grado di prendere in considerazione tutti i modelli comunicativi coinvolti (Nergaard 2000; Cattrysse 2001). Anche nel caso di ricerche che hanno tentato di andare oltre una forma di approccio ai dati in forma unicamente testuale scritta, tali tentativi si sono perlopiù limitati a studi di caso o a studi incentrati su aspetti specifici, senza giungere mai alla costruzione di raccolte multimediali strutturate e di dimensioni

tali da permettere generalizzazioni empiricamente fondate e replicabili, a partire dall'analisi del dato multimediale nella sua interezza (Lambert/Delabastita 1996; Gambier/Gottlieb 2001).

Come evidenziato in precedenza (cfr. 2.6), in ambito italiano e internazionale, rari sono ancora i progetti finalizzati alla creazione di corpora multimediali annotati per la traduzione. Chiariti gli obiettivi generali del progetto e il quadro teorico in cui si inserisce, nel presente capitolo si procederà dunque ad illustrare la struttura generale della banca dati, le modalità di inserimento, di annotazione e interrogazione dei dati (testuali e audiovisivi), delineando, infine, i possibili impieghi di *Forlist 1* in ambito didattico, prima di passare concretamente, nel capitolo successivo, alla sua applicazione scientifica.

### **3.2 Struttura generale della banca dati**

Uno degli aspetti più importanti che emerge in misura sempre maggiore, per quanto riguarda la costruzione e lo sviluppo di corpora, è la necessità di dedicare una parte della formazione dei giovani ricercatori nelle discipline umanistiche al potenziamento di nozioni in ambito statistico-informatico. Nel nostro caso, non potendo prevedere una formazione avanzata incentrata su un'unica persona, che fosse in grado di garantire, da un lato, concezione, sviluppo e manutenzione dello strumento e, dall'altro, inserimento dei dati, utilizzo scientifico e aggiornamento costante dello stesso, la parte informatica di progettazione della banca dati è stata commissionata a un gruppo di specialisti.<sup>2</sup> La suddivisione delle mansioni ha consentito di mettere a punto, in tempi relativamente rapidi, uno strumento efficace, flessibile e direttamente utilizzabile, man mano che procedeva il lavoro di aggiornamento dei dati, dell'elenco delle categorie e dei sistemi di interrogazione. Compito specifico dei tecnici è stato quello di realizzare un supporto informatico per l'implementazione e la consultazione della banca dati multimediale. A tal fine, è stato da subito individuato un modello Web che ha

---

<sup>2</sup> Un ringraziamento particolare va a Piero Conficoni, e a tutto il gruppo di suoi collaboratori che si è occupato, sin dagli esordi, della progettazione informatica, della struttura generale della banca dati e del sistema di archiviazione, inserimento e back-up dei dati, garantendo una consulenza costante in merito alle tecnologie da adottare e traducendo in programmazione informatica le nostre richieste e sollecitazioni teoriche.



remoto. Se, come illustreremo, da un lato, tale scelta permette all'utente di condurre ricerche di tipo testuale *full-text* per l'estrazione di dati di natura specificamente linguistica, dall'altro, essa consente la gestione e il trattamento di dati strutturati mediante una rete di tabelle relazionali. Inoltre, l'adozione di *MS SQL 2005™* è stata ponderata anche in funzione delle elevate prestazioni strutturali e della possibilità di integrare opzioni personalizzabili, in grado di combinare ricerche sul corpus testuale con ricerche sui dati strutturati (quest'ultimi denominati, nel gergo informatico, "attributi").

Recentemente, è stata altresì implementata un'ulteriore versione della maschera di inserimento dati (la dodicesima) che permette di determinare i livelli di accesso alla banca dati per l'aggiornamento e la modifica dei contenuti, con la definizione di una gerarchia di requisiti e, conseguentemente, di utenti più o meno abilitati. Tale ulteriore implementazione consentirà, a regime, di lavorare efficacemente e in maniera ancora più sicura da remoto; verificare ed eventualmente reindirizzare in qualsiasi momento il contributo dei singoli utenti; instaurare un processo di validazione da parte di utenti con requisiti di "amministratore" sulle modifiche che gli utenti di primo livello potranno apportare (per quanto riguarda, in particolare, le eventuali correzioni e integrazioni a nodi e foglie dell'albero di annotazione), garantendo la preservazione dei necessari livelli di coerenza. Lo schema sottostante (figura 2) illustra in maniera specifica l'architettura hardware e il processo di interrogazione della banca dati multimediale.

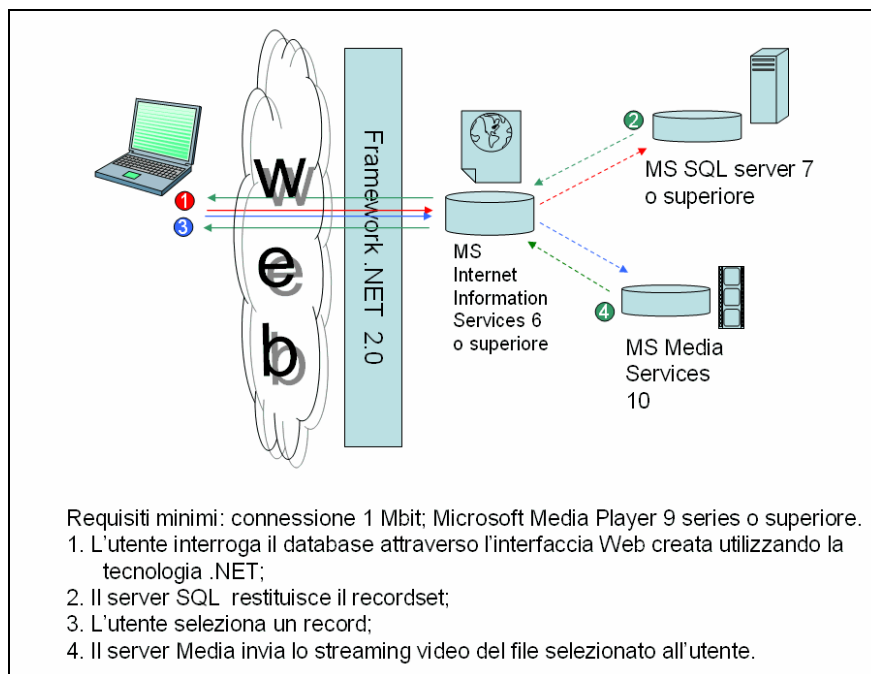


Figura 2. Schema relativo al processo di interrogazione della banca dati

I requisiti minimi per la corretta visualizzazione delle pagine del sito sono illustrati nella sezione “aiuto” del portale (figura 3). Quest’ultimo è stato creato utilizzando gli standard Web XHTML 1.1 Strict e CSS, per renderlo correttamente visualizzabile e più facilmente accessibile anche con browser diversi. Per la visualizzazione delle scene in *streaming* è invece richiesta l’installazione di MS Windows Media Player 9 o versione superiore.



Figura 3. Pagina “Aiuto” del portale Web

### 3.3 Inserimento dati

L’attività di inserimento dei film nella banca dati si articola nelle fasi di seguito illustrate, fatti salvi i tempi per il reperimento della necessaria documentazione (filmati, liste dialoghi). Si inizia con la fase di digitalizzazione del materiale multimediale, per passare alla trascrizione dei dialoghi, qualora la sceneggiatura o la lista dialoghi non sia reperibile; successivamente, viene effettuata la segmentazione e la sincronizzazione del dato testuale con il dato multimediale corrispondente e, infine, il raggruppamento del materiale sincronizzato in scene, che costituiscono la base per l’allineamento della versione originale con quella doppiata/sottotitolata, e sulle quali viene effettuata l’annotazione.

#### 3.3.1 Digitalizzazione

Metodologicamente, è opportuno in questa fase aver chiarito, in maniera definitiva, il tipo di versione che si vuole analizzare, ossia se s’intende lavorare sulla versione doppiata oppure su quella sottotitolata, ed eventualmente, qualora siano disponibili diversi tipi di sottotitoli, quali fra di essi (sottotitoli

interlinguistici o sottotitoli intralinguistici destinati a un pubblico di diversamente abili. La tecnologia dei DVD offre infatti ad oggi la possibilità di estrapolare una moltitudine di versioni linguistiche, fino a un massimo di 32 versioni sottotitolate e 8 versioni doppiate dello stesso film (Diaz-Cintas 2003: 198).

Da un punto di vista tecnologico, la fase iniziale del lavoro richiede la possibilità di usufruire di un elaboratore dotato di scheda di acquisizione video, caratteristiche tecniche particolarmente performanti e periferiche (lettore DVD e videoregistratore) specificamente dedicate al tipo di attività in questione. Acquisire significa infatti “digitalizzare”, rendere cioè fruibile il film in determinati formati elettronici editabili. Inizialmente, il tipo di formato supportato dal software di acquisizione utilizzato (Pinnacle Studio versione 10.0) era il formato *.avi*, che consentiva una resa audio/video di altissima qualità, ma era molto oneroso in termini di spazio. Un film standard della durata di 90’ acquisito in *.avi* occupava, infatti, oltre 20 milioni di KB di memoria, rendendone di fatto molto difficile la gestione. Da qui la necessità di convertirlo in un formato più leggero (Windows Media Video Streaming) caratterizzato dall’estensione *.wmv*. I file video così convertiti erano perfettamente gestibili, occupando in media uno spazio di soli 800/900 mila KB.

Dal 2005, il software per l’acquisizione video è stato aggiornato. Attualmente il programma utilizzato è Pinnacle Studio Plus, versione 10.5.0.2783, che consente di “catturare” i film da DVD o VHS in versione Mpeg-2. Le impostazioni per l’acquisizione prevedono una risoluzione di 720x576 e una velocità dati di 10000 kbit/sec, permettendo di ottenere file molto meno pesanti rispetto ai precedenti, con una resa audio-video comunque molto performante e perfettamente consona al tipo di finestra utilizzata per la visualizzazione delle scene video sul portale. Una volta “catturato” il film è possibile fare operazioni di *editing* sul testo e infine passare alla sezione “Creazione filmato” del programma per la conversione del file in Mpeg-2 nel formato Windows Media Video. Dopo vari test, sono state personalizzate le impostazioni adottando il formato Windows Media Video 8 for Local Area Network (768 Kbps), con una risoluzione video di 320x240 per 386 Kbit/sec (30 fotogrammi/sec), e una risoluzione audio WMA di 16 bit Stereo per 44,1 kHz. A titolo esemplificativo, un film standard di due ore



digitalizzato adottando queste impostazioni occupa in media, in formato Mpeg-2, 6,54 GB e, in formato WMV, 176 MB (ossia 180 mila KB). Ciò consente di rendere ancora più snella la fase effettiva di lavoro sui dati audiovisivi e la loro archiviazione. Inoltre, in presenza di una connessione veloce, la tecnologia streaming presenta una serie di vantaggi, consentendo di riprodurre il suono o il video senza la necessità di scaricare preventivamente l'intero file e, quindi, di rispettare la normativa sul copyright, evitando il download illegale; inoltre, essendo lo streaming uno degli standard più diffusi, la banca dati risulta accessibile alla maggioranza delle postazioni remote.

### 3.3.2 Trascrizione

Dopo aver reso disponibile i film in formato digitale, la fase successiva prevede la revisione dei contenuti della lista dialoghi, se disponibile, o in alternativa la vera e propria trascrizione dei dialoghi del film. In alcuni casi, è stato possibile avvalersi di film già trascritti nell'ambito di alcune tesi di laurea elaborate presso la SSLMIT di Forlì (*Image, Auberge*)<sup>3</sup>, oppure di sceneggiature di post-produzione pubblicate nella rivista specializzata "L'Avant-scène Cinéma" (*Chacun, Marius*). Per tutti gli altri film e serie televisive è stata, invece, autonomamente elaborata la trascrizione dei dialoghi, con l'aiuto in alcuni casi dei sottotitoli disponibili nei DVD originali. Qualora oggetto specifico dell'analisi siano le versioni sottotitolate, oppure, come nel caso di pellicole multilingui, vi sia una commistione tra modalità di doppiaggio e sottotitolazione (*Auberge*), è necessario trascrivere anche la lista dei sottotitoli, affinché anch'essi possano essere interrogati tramite il sistema di ricerca *full-text*. Lo stesso principio si applica alla trascrizione dei cartelli, che vengono archiviati nel corpus mediante la stessa finestra dei sottotitoli, ma distinti convenzionalmente da questi ultimi tramite i caratteri maiuscoli.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Si ringraziano, rispettivamente, Gianna Tarquini e Valentina Bogo per aver messo a disposizione le trascrizioni dei due film.

<sup>4</sup> Esistono dei programmi scaricabili gratuitamente dal Web che consentono di estrapolare in maniera automatica i sottotitoli dei film, con i relativi time code, come il programma Subrip (<http://membres.lycos.fr/subrip/>). Il funzionamento di tali software rispecchia le diverse fasi di lavoro del sottotitolatore, a cui ci si riferisce con i termini *spotting* (*timing* o *cueing*), che

In generale, si è optato per una semplice trascrizione ortografica del contenuto verbale del film, utilizzando i canonici segni di punteggiatura (virgole, punti di sospensione, punti e virgole, punti esclamativi, ecc.) per indicare pause, interruzioni, enfasi, ecc. tipici dell'oralità, mirando a trascrivere tutto ciò che è udibile, compresi inserti di programmi televisivi e scene di altri film all'interno del film principale. In quest'ottica, anche la colonna sonora, se composta da testi di canzoni non di semplice sfondo per l'ambientazione temporale o culturale del film, ma rilevante ai fini della progressione della trama, è stata trascritta, alla stregua del resto del contenuto verbale filmico. È questo il caso di *Chanson* (1997) una pellicola che, pur non potendo essere definita a tutto tondo come una commedia musicale, è costellata da trentasei canzoni note della tradizione della *chanson française*, che i personaggi intonano, senza che si crei reale rottura tra le parti dialogate e le parti cantate, e nella quale la colonna sonora costituisce, di fatto, una risorsa tematica e di progressione narrativa di fondamentale importanza per la comprensione della narrazione (Elefante 1997: 168).<sup>5</sup>

Per quanto riguarda la trascrizione di locuzioni interiettive, fonosimboli, onomatopee, e di riempitivi in generale, si è tentato una standardizzazione delle grafie, sulla base delle indicazioni dei dizionari (De Mauro 2000; Le Nouveau Petit Robert 2002) e delle grammatiche delle rispettive lingue (Serianni 1991; Grevisse 1993). Tale operazione è stata fondamentale per assicurare il corretto funzionamento della ricerca libera (*full-text*), che opera mediante il riconoscimento dei singoli caratteri. Inoltre, la trascrizione ortografica dell'oralità pone problematiche specifiche, che variano da lingua a lingua. Per il francese, ci si è avvalsi delle indicazioni del GARS (*Groupe Aixois de Recherches en Syntaxe*), che adotta generalmente le regole dell'ortografia normativa, senza ricorrere ai cosiddetti *trucages orthographiques*, ossia l'annotazione di

---

riguardano la suddivisione dei sottotitoli in righe e l'inserimento dei tempi di ingresso e uscita dal video per il calcolo dei tempi di permanenza di quest'ultimi sullo schermo (cfr. Ivarsson/Carroll 1998: 178).

<sup>5</sup> Nonostante alcuni autori come Cresti (1992) abbiano messo in luce la diversità degli oggetti linguistici parlati e scritti e, di conseguenza, sottolineato la diversità delle funzioni svolte dalla scansione e dall'interpunzione, e la convenzionalità di quest'ultima forma di standardizzazione sintattica, proprio in virtù del fatto che gli enunciati sono pienamente intelligibili grazie al contesto, appare lecita la scelta, data la possibilità di avere sempre accesso nella banca dati a quest'ultimo, di mettere a disposizione una rappresentazione scritta convenzionale del parlato, svolgendo un'operazione inversa e riportando il testo "parlato-recitato" alla sua prima forma di "parlato-scritto" (cfr. 3.3.3.1 sotto).

contrazioni ed elisioni per sottolineare la mancanza di una sillaba o vocale (*t'as vu=tu as vu*; *'fin=enfin*; *pa'ce que=parce que*), ampiamente utilizzati, invece, nella letteratura per rendere in maniera realistica alcune caratteristiche della lingua parlata, e che si ritrovano anche, per esempio, nelle trascrizioni pubblicate in "L'Avant-Scène Cinéma".<sup>6</sup> Per l'italiano, se a livello di varietà standard la trascrizione ortografica è relativamente semplice, una problematica analoga insorge per la trascrizione delle varietà dialettali e regiolettali, che, in molti casi, mancano di una standardizzazione scritta. Nel database si è scelto di attribuire loro una forma scritta in base alle regole ortografiche della varietà standard, senza optare quindi per una trascrizione fonetica, scelta operata anche dai compilatori del corpus italiano del progetto C-ORAL-ROM (Cresti/Moneglia 2005:77-84).<sup>7</sup> È utile, inoltre, sottolineare che, a differenza di quest'ultimo corpus, la presenza di varietà diatopiche in *Forlìx 1* è ancora limitata, data la scelta di commedie scarsamente connotate dal punto di vista sociolinguistico, fatta eccezione per *Marius*, ambientata a Marsiglia. Per indicare invece tutti i frammenti poco udibili o di incerta trascrizione sono stati utilizzati, rispettivamente, i due puntini di sospensione fra parentesi quadre, o la forma trascritta incerta, sempre tra parentesi quadre.

Da un punto di vista teorico, il sistema di trascrizione ortografico illustrato appare inoltre ancora più adeguato se si tengono conto delle caratteristiche specifiche della banca dati che, prevedendo l'affiancamento del testo trascritto con il dato visivo e acustico autentico, permette di eludere quei rischi di pericolosità associati normalmente al trattamento e all'analisi di un testo orale o pseudo-orale trascritto come se fosse un testo scritto (Bazzanella 1994: 85). Partendo infatti dall'assunto che uno dei vantaggi più evidenti di *Forlìx 1* è proprio la combinazione del dato testuale con il dato audiovisivo, il sistema consente

---

<sup>6</sup> Vedasi Blanche-Benveniste e JeanJean (1987) sui metodi di trascrizione ed edizione del francese parlato. È proprio al GARS che si riconduce il primo tentativo di stabilire regole di trascrizione del parlato (Blanche-Benveniste 2003: 303-321). Il gruppo si è costituito sotto questo nome nel 1977 per pubblicare il primo numero della rivista *Recherches sur le français parlé* (RSFP) inaugurando questo importante filone di studi in Francia.

<sup>7</sup> Tale scelta appare ancora più legittima se si tiene conto della peculiarità della lingua filmica, in generale, e della dialettalità, che va intesa, nel caso della finzione cinematografica, in senso lato. Così Raffaelli sostiene che è "lecito stabilire film per film il grado di approssimazione al dialetto e viceversa all'italiano, o meglio, a sue più spiccate varianti geografiche e socio-culturali" (1985: 8-9).

all'utente di accedere direttamente ai dati originali per l'analisi scientifica, ovviando al pericolo di utilizzare esclusivamente materiale pre-trattato, come avviene nei corpora classici di trascrizioni annotate. In effetti, qualunque tipo di trascrizione, a prescindere dalla rigosità delle convenzioni applicate, viene sempre inevitabilmente condotta sulla base del punto di vista specifico del trascrivente, nonché nel rispetto degli obiettivi particolari della ricerca, e costituisce, pertanto, sempre una manipolazione del dato originale (Heritage 1995).<sup>8</sup> L'obiettivo di costruzione di uno strumento per l'analisi traduttologica, non rivolto specificamente all'analisi del discorso, nonché il carattere tecnico innovativo di *Forlirt 1* (al crocevia di corpora orali e di corpora di parlato tradizionali) giustificano, dunque, l'adozione di un approccio ortografico.

Tenuto conto dei principi metodologici elaborati in letteratura per le trascrizioni di dati nell'ambito degli studi sull'oralità (Orletti/Testa 1991), i dati trattati in *Forlirt 1* appaiono nondimeno soddisfare i principali requisiti: in primis, il principio della comprensività, ossia la scelta dell'inserimento della totalità dei fenomeni paralinguistici, prossemici e cinesici connessi alla produzione verbale, soddisfatto grazie alla presenza del supporto video originale; l'attendibilità e la leggibilità: i dati originali riportano il dato verbale nella sua autenticità, mentre i dati trascritti sono ampiamente leggibili anche da utenti non esperti, caratteristica specifica che consente di utilizzare la banca dati in contesti didattici (cfr. 3.6); la coerenza interna, garantita dall'utilizzo di ortografie univoche per fenomeni con un basso livello di standardizzazione ortografica, quali interiezioni, onomatopee, ecc.; la riproducibilità, mediante strumenti di elaborazione automatica dei dati, che risulta evidente dall'inserimento del materiale nell'ambiente della banca dati. Infine, è opportuno sottolineare che l'adozione di un approccio ortografico in questa fase dello sviluppo non pregiudica l'eventuale integrazione di altre tipologie di testo, rispettando di fatto l'ultimo criterio, quello della flessibilità, ossia la possibilità di inserire nuove convenzioni, aggiornando il sistema, o di

---

<sup>8</sup> A tal riguardo, anche Cresti e Gramigni fanno notare che, malgrado la disponibilità, rispetto a una diecina di anni fa, di "ampi corpora rappresentativi dell'uso parlato, trascritti ma anche sincronizzati al loro ascolto, o meglio ancora al loro segnale acustico e a tutti i suoi principali parametri [...] la maggior parte degli studi italiani, pur essendo impostata sulla base di esempi che in effetti sono ripresi da corpora parlati, e per ovvie ragioni trascritti, sono vagliati e considerati alla stregua di esempi scritti. La conseguenza è che la descrizione morfosintattica che ne deriva finisce per offrire un paradigma ridotto, una specie di caso impoverito o monco (2004: 2-3).

semplificarlo o specializzarlo ulteriormente, a seconda degli scopi o degli oggetti della ricerca. Il database è infatti costruito in maniera tale da consentire l'associazione di diverse serie di informazioni testuali al dato audiovisivo, rendendo possibile inserire in ogni momento, per esempio, liste dialoghi annotate con le abbreviazioni in uso nell'adattamento (Paolinelli/Di Fortunato 2005: 136), oppure testi trascritti adottando le convenzioni dell'analisi del discorso (Bazzanella 1994: 84-92). Analogamente, potranno altresì essere integrati, in futuro, file taggati in base a standard di etichettatura TEI e di *tagging* grammaticale (*part-of-speech*) per lo studio specifico di fenomeni di tipo lessicale, morfosintattico e sintattico (cfr. 2.2).

### **3.3.3 Segmentazione**

Assicurata la disponibilità del materiale nei formati adeguati, la fase immediatamente successiva prevede l'estrapolazione dei time code, che dovranno essere associati alle stringhe testuali, in modo da assicurare il corretto puntamento di ciascuna battuta con il corrispettivo segmento multimediale. La metodologia di segmentazione è fondamentale per la corretta organizzazione, interrogazione e riutilizzo dei dati, come sottolineato da studiosi con esperienze similari nel campo (Salway 2005: 1). Partendo dal file del film in formato *.wmv*, l'estrazione dei time code avviene attualmente in maniera manuale, per mezzo del programma MS Windows Movie Maker (versione 5.1) che consente di "manipolare" più agilmente di MS Windows Media Player il filmato, muovendosi sul continuum della sequenza temporale (figura 4).

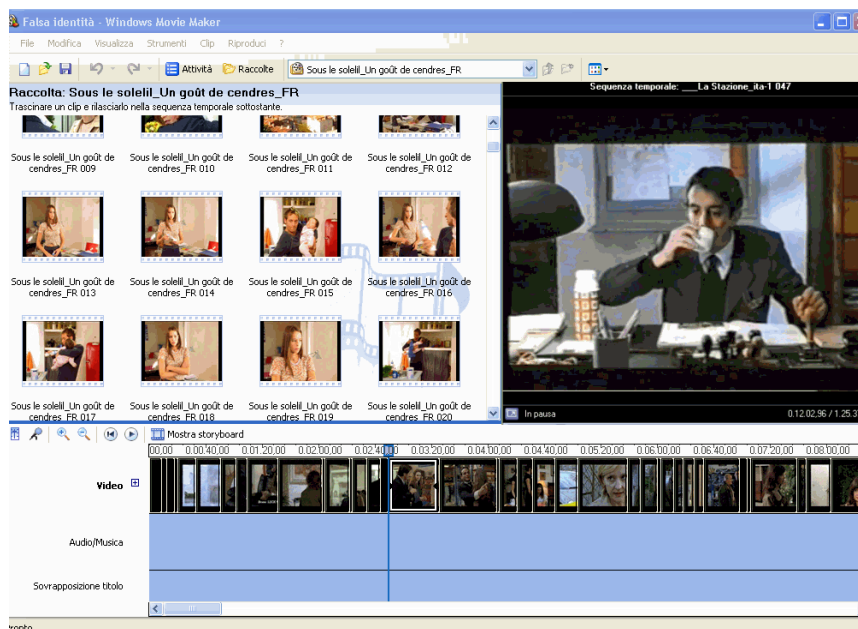


Figura 4. Filmato editato con *Windows Movie Maker*

In questa fase, assume particolare rilievo metodologico la definizione dell’unità di base delle attività di segmentazione dei dati, che riguarda non solo la determinazione dei confini dell’unità testuale scritta, ma, in maniera peculiare, quelli dell’unità multimediale.

### 3.3.3.1 La battuta

Per “stringa di testo” si fa tipicamente riferimento, trattandosi di un corpus filmico, alla battuta, considerata come l’unità tecnica minima di riferimento che il software è in grado di processare e agganciare al dato video. Avviando una ricerca testuale, la battuta è infatti l’unità minima per la visualizzazione delle concordanze. Se, dal punto di vista informatico, tale unità corrisponde all’inserimento nel campo di testo “battuta” di almeno un carattere, su un piano linguistico e metodologico, la ripartizione della lista dialoghi in battute solleva una serie di interrogativi, che si rifanno inevitabilmente al sistema di trascrizione utilizzato (ortografico) e alla sovrapposizione di entità linguistiche di controversa definizione, quali quelle di frase, enunciato, turno dialogico, affrontati già da numerosi studiosi impegnati nella costruzione di corpora orali (Cresti/Moneglia, 2005: 70; Cresti/Gramigni 2004).

Stati, nel volume dedicato all'analisi linguistico-pragmatica del dialogo "fittizio", sostiene che la "battuta", intesa come singolo intervento parlato di un attore nel corso di una rappresentazione teatrale o cinematografica, comprende tutto ciò che un parlante dice tra due interventi dell'altro, oppure all'inizio e alla fine di una conversazione (1982: 19). Lo studioso propone come espressioni sinonimiche *intervento*, *turno conversazionale*, *contributo conversazionale* oppure *replica*, assimilando di fatto la battuta al turno dialogico, definito come "porzione di testo recitata da uno stesso attore e rivolta anche a interlocutori diversi" (*id.* 21).<sup>9</sup> Ogni battuta può, inoltre, contenere uno o più enunciati, ciascuno dei quali svolge un'autonoma funzione pragmatica. La battuta può quindi essere monofunzionale, svolgendo una funzione pragmatica unica, o polifunzionale, sottintendendo più funzioni pragmatiche. L'enunciato, e di conseguenza la battuta, che stante la definizione precedente lo ricomprende, è pertanto definibile come realizzazione concreta di una frase pronunciata da un determinato parlante in un contesto di comunicazione specifico (*ibidem*).<sup>10</sup>

Relativamente alle difficoltà di delimitazione dei confini dell'enunciato e della sintassi del parlato, è interessante notare con Cresti che "mentre le frasi, caratteristiche della lingua scritta, sono costituite da clausole strutturate secondo una gerarchia sintattica e legate da regole di forma logica, cui le regole di assegnazione di punteggiatura fanno riferimento, la lingua parlata deve essere analizzata come una produzione in sequenza di blocchi o unità di informazione, governati da strategie proprie della comunicazione e concepiti per un uso interpersonale del linguaggio" (1992: 448). L'autrice continua affermando che l'enunciato è, pertanto, "un'unità naturale ma non semplice del parlato [...] un costrutto presintattico definibile secondo un criterio di sufficienza informativa e sottostante a condizioni semantiche" (*id.* 449). Secondo la studiosa, che si occupa prevalentemente di studi morfosintattici, è necessario prendere in considerazione

<sup>9</sup> Cresti e Gramigni forniscono, analogamente, una definizione dialogica, che indica come unità naturale della lingua parlata la battuta o il turno dialogico del parlante e la individua nel cambio di voce, ovvero nel passaggio da un silenzio del parlante al silenzio successivo dello stesso (2004: 4).

<sup>10</sup> Sulla base delle osservazioni di Stati sopraccitate, Rossi adotta come unità minima ai fini del proprio studio sulla sintassi del parlato filmico, il turno dialogico e l'enunciato (1999a: 124-125), che definisce, in maniera analoga, come "una porzione di testo, autonoma dal punto di vista dell'intonazione, pragmaticamente caratterizzata dalla realizzazione di un solo atto linguistico (1999a: 23)".

la marca intonativa che scandisce gli enunciati e considerare quei raggruppamenti necessari al compimento di funzioni informative, secondo le quali tali espressioni risultano organizzate.

Tentando di adattare tali riflessioni al parlato cinematografico, è chiaro che, rispetto alla conversazione spontanea, i confini della battuta, assimilata al turno dialogico, sono in linea generale più facili da tracciare dal punto di vista prosodico, poiché il turno dialogico filmico è in misura minore contraddistinto da fenomeni tipici del parlato, come la sovrapposizione di turno, la ripetizione, le parafrasi, le correzioni, la negoziazione delle informazioni e dei turni stessi, e la riformulazione (cfr. 1.1.1.2). Il parlato dialogico filmico preserva, di conseguenza, in misura maggiore le unità informative, veicolate mediante confini prosodici netti (tipicamente da silenzio a silenzio del parlante), in virtù di una struttura sintattica più assimilabile allo scritto. Come visto nel corso del primo capitolo, la tecnica della scrittura cinematografica, che trae le sue origini da quella teatrale, obbedisce, infatti, a una certa tradizione che esige coerenza, connessione logica tra le battute, e appare subordinata a convenzioni di rappresentazione scenica specifiche, ancorate in primis a esigenze di garanzia di trasmissione dell'informazione. Siffatta esigenza fa sì che, generalmente, i dialoghi cinematografici siano molto più scritti e, quindi, espliciti di qualunque dialogo spontaneo, ove accade che le informazioni ridondanti siano omesse perché condivise da mittente e destinatario della comunicazione, delegando a quest'ultimo l'onere di ricostruire il significato a monte di una struttura sintattica frammentata, ellittica e spesso solo apparentemente incoerente.

Altri problemi specifici riguardano il trattamento di alcune convenzioni di rappresentazione del racconto filmico, come la battuta-monologo che, assemblando più interventi consecutivi di uno stesso personaggio, può essere utilizzata nel film come voce fuori campo di uno dei protagonisti a commento di particolari eventi, utili ai fini della comprensione dell'intreccio. Questa tecnica è ampiamente utilizzata in *Lenin*, in cui gli eventi storici sono raccontati dalla voce fuori campo del protagonista sullo sfondo di immagini documentaristiche dell'epoca. In generale, in casi simili, il processo di segmentazione prevede tante battute quante sono le pause e/o i cambiamenti di inquadratura rilevanti dal punto



di vista del contenuto e della progressione del racconto filmico. Tale metodologia si applica anche qualora oggetto dello studio sia la modalità del *voice-over*, che presuppone la sovrapposizione di un commento, più o meno continuo, su una serie di immagini, per tutta la durata del filmato (cfr. 1.2.1).

La segmentazione del discorso filmico tradotto si rivela ancora più difficoltosa su un piano metodologico, allorché si tenta una suddivisione dei sottotitoli, in cui i confini del turno dialogico sono dettati da restrizioni temporali di lettura (secondo alcune stime i sottotitoli non devono restare più di sei secondi sullo schermo), di sincronia con le azioni e i movimenti dei personaggi, di compressione dell'informazione e di completezza del turno stesso, che può esaurirsi in una sequenza anche lunga di scene, enunciati e, conseguentemente, di sottotitoli contigui, oppure apparire in concomitanza di battute di personaggi diversi nello stesso *time-frame* (Perego 2008). Nella banca dati, per uniformità con la segmentazione delle liste dialoghi in battute, si è deciso di identificare il time code di ciascun sottotitolo in corrispondenza della battuta di ogni singolo personaggio. Ai sottotitoli che appaiono nella stessa schermata e includono battute di due personaggi diversi, sono stati applicati, quindi, due time code diversi, con uno scarto tecnico di pochi centesimi di secondo, al fine di evitare il problema dell'inserimento di due time code uguali, non consentito dal sistema. Nel caso invece di monologhi sottotitolati, non è possibile accorpare più battute presenti in sottotitoli diversi, in quanto lo studio della modalità stessa di sottotitolazione parte proprio dalle scelte specifiche di ancoraggio del sottotitolo al segmento video a cui si riferisce. All'occorrenza, tali battute sono state pertanto trattate singolarmente.<sup>11</sup>

Infine, è opportuno ricordare che il dato linguistico minimo di puntamento, sia esso identificato con la singola battuta o il sottotitolo, è da subordinare, sempre e comunque, a un tipo di contestualizzazione più ampia, così come avviene nei corpora testuali classici, che ci porta a identificare l'unità minima data per l'analisi e l'annotazione multimediale, la *scena*.

---

<sup>11</sup> Cfr. Tomaszkiwicz (2000) per una riflessione sulla particolare sintassi dei dialoghi filmici e le ripercussioni di quest'ultima sulla sottotitolazione.

### 3.3.3.2 La scena

L'applicazione di metodi quantitativi in campo audiovisivo presuppone, come annunciato a più riprese da molti studiosi, la rivisitazione del concetto di unità minima di analisi negli studi sulla traduzione per lo schermo (Gambier 2004: 11). Per condurre analisi di tipo *corpus-based* nella traduzione audiovisiva è però necessario processare e confrontare le occorrenze di categorie descrittive applicabili non solo a elementi lessicali e sintattici dei dialoghi/sottotitoli, ma al significato completo riconducibile alla totalità dei livelli di enunciazione, visivi e acustici non verbali, presenti simultaneamente in una data sequenza filmica. La singola battuta (alla stregua della frase/enunciato) appare, pertanto, come un'unità di dimensioni troppo ridotte per tener conto dei vari codici e degli elementi linguistici e non, dispersi nel testo.<sup>12</sup>

Ai fini della presente ricerca, è necessario quindi che il segmento di base per l'analisi sia processabile come un'unità semiotica indivisibile, un segmento o una porzione di film che possa essere identificato per mezzo di una serie di etichette descrittive e fungere da base per confronti e generalizzazioni. Tale definizione collima con il concetto cinematografico di "scena", termine con il quale s'intende la narrazione di una o più azioni che avvengono nello stesso luogo, in continuità e unità temporale.<sup>13</sup> Già Rossi ne aveva dato una definizione, senza però adottarla a unità di base per la sua analisi, individuando come criterio classificatore, dal punto di vista linguistico, un cambiamento "rilevante" di situazione comunicativa (1999a: 27). Lo studioso sottolinea come, sotto il profilo strettamente legato

---

<sup>12</sup> Tale argomentazione trova le sue radici nella linguistica testuale (*Textlinguistik*) stando alla quale, la frase non è più l'unità grammaticale massima e limite superiore della sintassi, ma è studiata nelle sue relazioni con le frasi precedenti e successive e nella situazione concreta dell'enunciazione (Stati 1982: 30). Il testo appare, infatti, come il risultato di un processo comunicativo per comprendere il quale non si può prescindere né dagli aspetti più strettamente linguistici, né dagli aspetti che riguardano il contesto di produzione, in primo luogo gli atteggiamenti di chi lo produce e di chi lo riceve, e la cornice comunicativa (De Beaugrande/Dressler 1981).

<sup>13</sup> Il termine "scena" nell'accezione di "parte del racconto filmico" è termine desunto, con questo particolare significato, dal teatro, dopo il 1905 (Raffaelli 2003: 120). Tale termine si contrappone a quello di "sequenza", che costituisce invece un'unità narrativa completa e, in generale, è composta da più scene discontinue, ma collegate da vicinanza spaziale e temporale e continuità di personaggi implicati (per es. un inseguimento costituisce un'unica sequenza anche se avviene in più luoghi). Scena e sequenza corrispondono quando tutta un'unità narrativa completa si sviluppa nello stesso luogo (Metz 1992: 168-171).

all'immagine filmica, il concetto di scena è considerato impreciso e suscettibile di interpretazioni soggettive, mentre molto più tecnico e oggettivamente misurabile è il concetto di inquadratura. Quest'ultima non corrisponde, tuttavia, a una vera e propria unità di contenuto, e, per questo, non è utilizzabile ai fini dell'analisi filmica (Casetti/Di Chio 2001: 30). Inoltre, anche da un punto di vista linguistico, l'inquadratura risulta inutile, poiché in uno stesso enunciato possono susseguirsi molte inquadrature mentre è invece fondamentale servirsi di un'unità di misura che salvaguardi l'integrità di un'intera situazione comunicativa, identificata appunto nella scena. La scena consente infatti la conduzione di indagini approfondite e sistematiche, raffrontando le diverse versioni linguistiche di uno stesso film, e permettendo di quantificare al meglio l'apporto dei vari fenomeni, proprio in virtù della sua omogeneità semantica e di dimensioni relativamente limitate. L'adozione della scena come base dell'annotazione multimediale presenta altresì il vantaggio di contribuire a riavvicinare gli studi sulla traduzione audiovisiva agli studi filmici, da tempo auspicato in letteratura (Chaume 2004a: 5).

La fase successiva della segmentazione della lista dialoghi/sottotitoli riguarda, dunque, l'aggregazione delle battute in scene. Dopo aver sincronizzato (cfr. 3.3.4) ciascuna battuta con il corrispondente segmento multimediale, le scene vengono create in base a criteri tematici e tecnici:

- (1) compiutezza dell'evento comunicativo: tale criterio deriva dalla definizione di scena come successione di azioni aventi unità spaziale e temporale, in cui il salto temporale incide, generalmente, in misura maggiore rispetto al cambiamento di luogo;
- (2) montaggio e relative restrizioni: tale condizione riguarda il caso di inquadrature che hanno funzione specifica di cesura spaziale o temporale e sono impiegate in quanto elementi di interpunzione specifici (Casetti/Di Chio 2001: 28) In quest'ottica, anche la colonna sonora può svolgere un ruolo importante nel processo di segmentazione, giacché ha funzione di contrappunto dell'immagine e modula il campo visivo (Chaume 2004b: 203 e ss.; cfr. 1.1.1.2);

- (3) lunghezza degli eventi comunicativi: nel caso di scene particolarmente lunghe, oppure di monologhi, la segmentazione si effettua sulla base dei sotto-temi trattati all'interno della scena in questione;
- (4) “relazionabilità” dei fenomeni con le corrispondenti categorie utilizzate per la loro annotazione: si tratta di un criterio tecnico volto ad evitare la creazione di scene eccessivamente lunghe, che possono rendere difficoltosa l'identificazione dei fenomeni annotati. Per questo motivo, è stato stabilito che, come condizione generale, ciascuna scena non debba mai superare i due minuti. Fanno eccezione le scene mute che per poter essere visualizzate devono essere necessariamente agganciate a una scena sonora immediatamente precedente o successiva e che potrebbero determinare un superamento di tali limiti.

In conclusione, posto che obiettivo della presente ricerca è la possibilità di effettuare analisi linguistiche in chiave contrastiva, nonostante sia possibile che una scena non particolarmente significativa in una determinata versione linguistica lo sia però in un'altra, tutte le scene devono essere sempre rese disponibili per il confronto interlinguistico. È così che ciascun film è sempre interamente suddiviso in scene contigue, includendo nella battuta precedente o in quella successiva anche la battuta non rilevante, oppure, nell'eventualità di interesse parti non rilevanti ai fini dell'analisi linguistica, si procederà comunque alla creazione delle scene, a cui non sarà assegnata però alcuna categoria (cfr. più avanti).

### **3.3.4 Sincronizzazione, allineamento e inserimento attributi**

La prima schermata della maschera dell'interfaccia MovieDB 2003 versione 2.11c sviluppata per l'inserimento dei dati e il collegamento al server, presenta un menu principale composto da due sottomenu “Gestione film” e “Editor dell'albero”, attraverso i quali è possibile aggiornare e modificare in qualunque momento il contenuto della banca dati (figura 5).

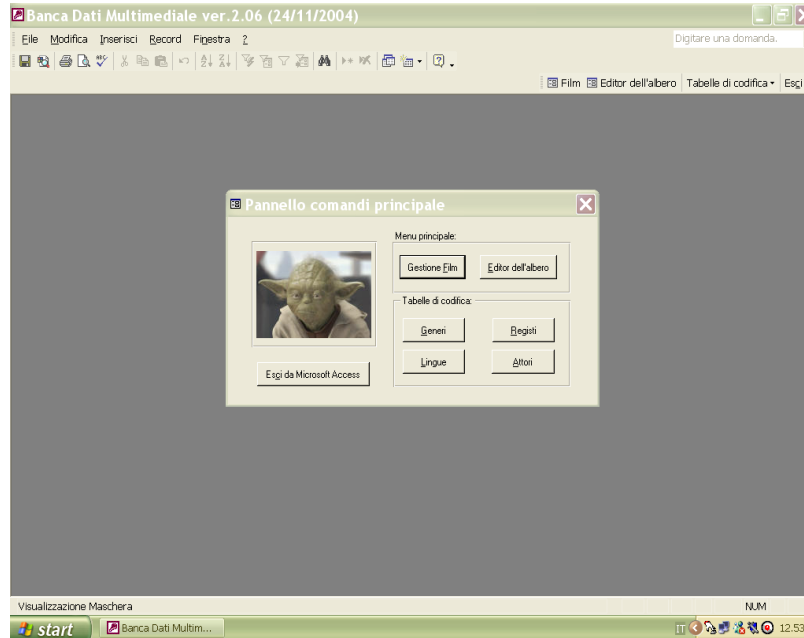


Figura 5. Pannello comandi principale

Entrando nella sezione “Gestione film” si accede alla prima finestra che consente l’inserimento di informazioni generali riguardo al film: titolo, lingua, anno di produzione/doppiaggio, durata, versione (originale/doppiata/sottotitolata), note, nome del file, registi, attori, generi (figura 6).

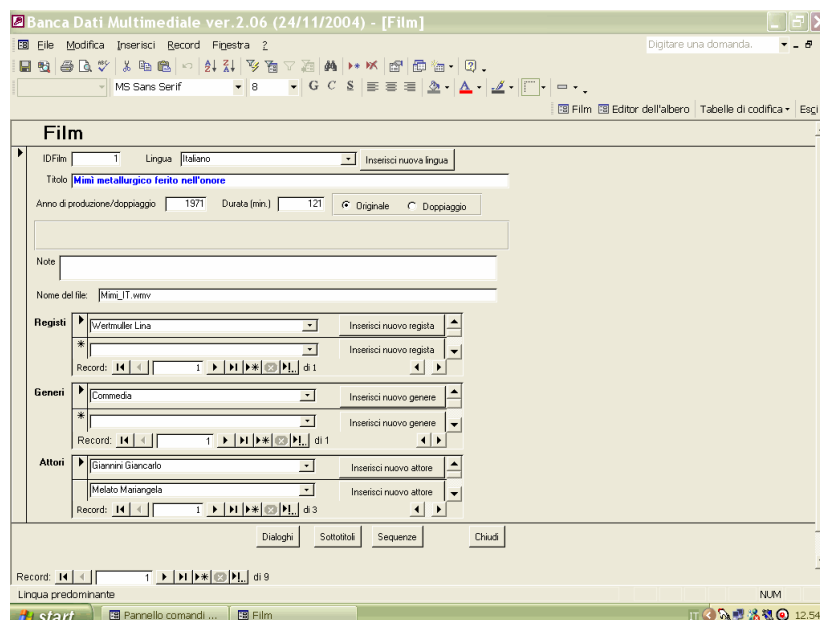


Figura 6. Finestra “Scheda film”

Dalla prima maschera per l’inserimento delle informazioni generali, cliccando sul bottone di comando “Dialoghi”, si accede alla maschera dedicata all’inserimento delle battute (figura 7).

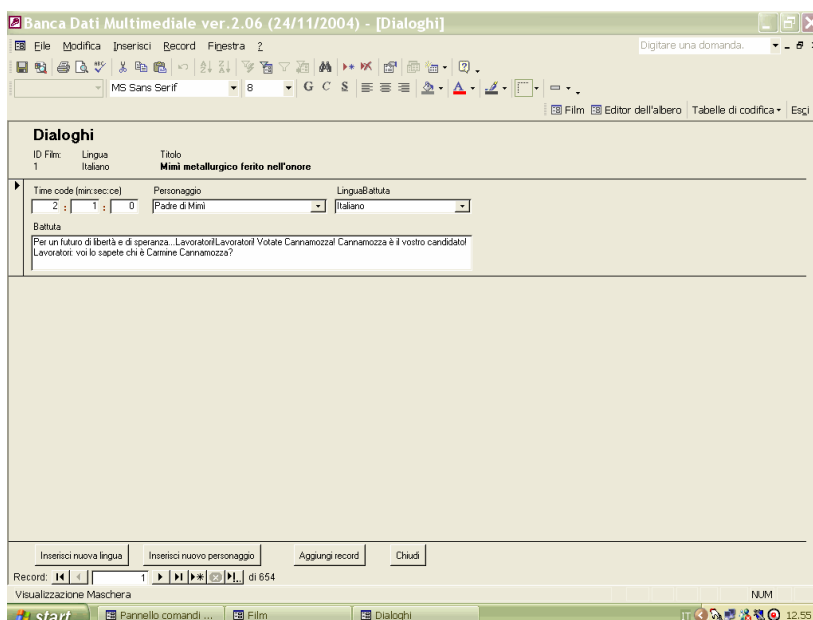


Figura 7. Finestra per l’immissione delle liste dialoghi e dei rispettivi *time-code*

La scelta del time code viene effettuata, come visto precedentemente, a partire dal film visualizzato tramite il file di progetto di Windows Movie Maker, riportando i corrispondenti minuti, secondi e centesimi di secondo (figura 4). Metodologicamente, il time code d’inizio battuta   sempre l’inizio di una scena significativa dal punto di vista dell’immagine e/o della colonna sonora, segnalata nella maggior parte delle volte dall’inquadratura stessa del parlante. Analogamente, l’inizio della battuta successiva sar  delimitata da un cambiamento nell’inquadratura del parlante o da una pausa. Nel caso invece di voci fuori campo o di monologhi, come gi  illustrato, vi saranno tante battute quante sono le pause e/o i cambiamenti di inquadratura rilevanti dal punto di vista del contenuto e della progressione della narrazione filmica.

Una volta terminata la sincronizzazione dei time code e delle relative battute, si passa alla fase successiva di selezione delle sequenze e allineamento delle varie

versioni linguistiche.<sup>14</sup> Dalla scheda principale del film, cliccando sul comando “sequenza”, si accede alla parte della maschera dedicata all’inserimento delle scene (figura 8).

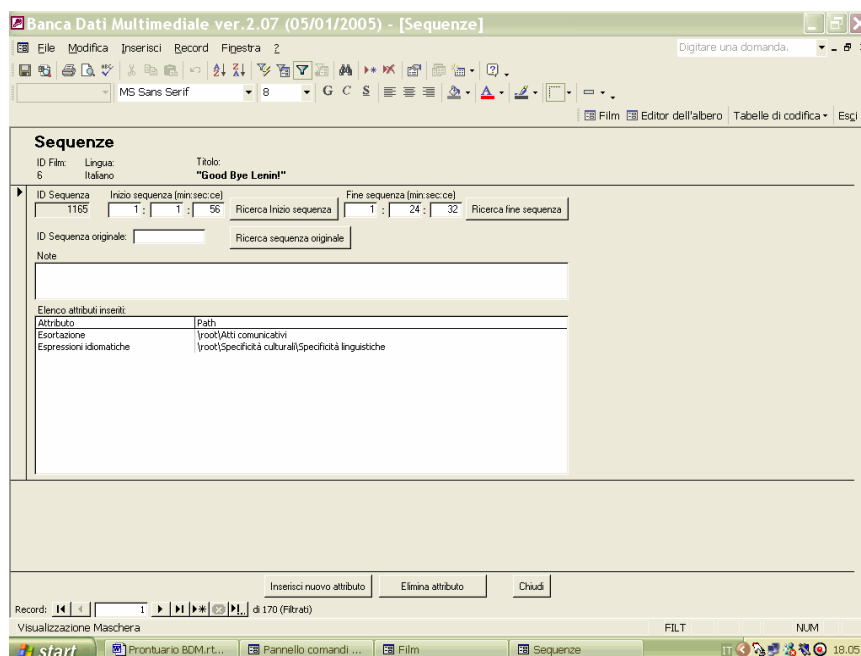


Figura 8. Finestra per la segmentazione e l’allineamento delle sequenze

È possibile richiamare le battute dialoghi preventivamente inserite, cliccando sul comando “Ricerca inizio/fine sequenza”. Inserendo il minuto attorno al quale orientativamente dovrebbe trovarsi la battuta, il programma visualizzerà le cinque battute precedenti e le cinque successive, offrendo la possibilità di scegliere il time code della battuta in corrispondenza della quale si vorrà far iniziare o finire la sequenza, lasciando tuttavia la libertà di inserire anche un time code diverso, non precedentemente immesso nel database. Alla sequenza così inserita sarà possibile assegnare gli attributi corrispondenti (cfr. 3.3.4 sotto).

La penultima fase riguarda l’allineamento della versione originale con la versione doppiata/sottotitolata. L’inserimento del collegamento avviene

<sup>14</sup> In futuro potrebbe essere possibile automatizzare questa fase, molto costosa in termini di tempo e risorse, mediante programmi di trascrizione e allineamento del testo scritto e del corrispondente file audio (cfr. capitolo 2). Nella sottotitolazione professionale, strumenti analoghi sono attualmente utilizzati per identificare i tempi di ingresso e uscita dei sottotitoli. Il loro impiego presuppone, tuttavia, un aggiornamento del software attuale che dovrebbe essere messo in grado di “leggere” i risultati dell’allineamento e importarli nelle tabelle di archiviazione dei dati.

manualmente tra le singole sequenze delle varie versioni linguistiche, nella direzione tradotto>originale, dove per originale s'intende una qualsiasi versione considerata come tale, che serve da *pivot* per il collegamento con le altre. Il collegamento fra le sequenze è di tipo univoco. È cioè possibile collegare alla sequenza di ciascuna versione doppiata/sottotitolata una e una sola sequenza dell'originale (figura 9).

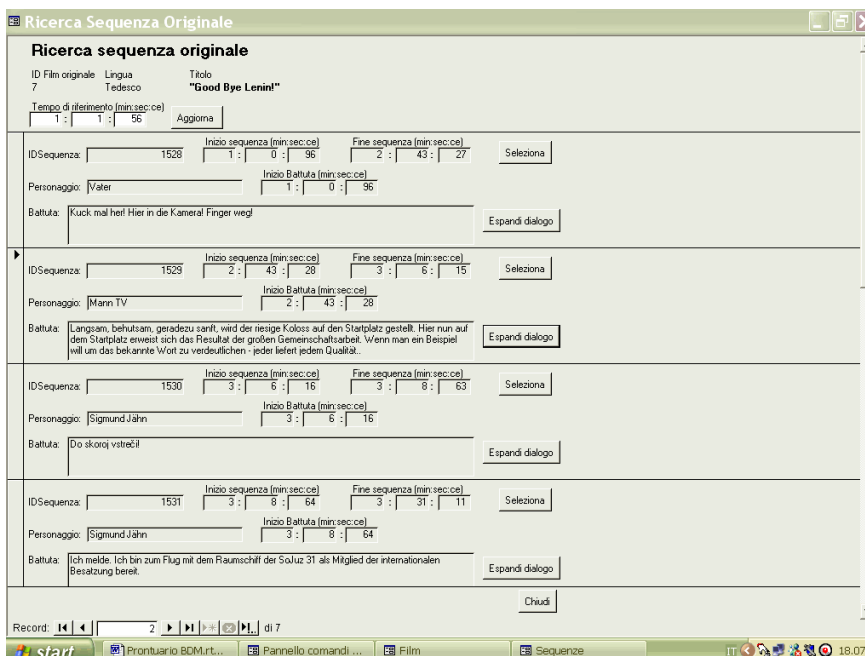


Figura 9. Finestra per la ricerca della sequenza originale

Infine, cliccando sul comando “Inserisci nuovo attributo”, il sistema visualizzerà l'albero degli attributi, da cui dovrà essere selezionata l'etichetta appropriata che verrà visualizzata nella parte in basso della finestra dedicata. È possibile assegnare più attributi a una stessa sequenza (figura 10).



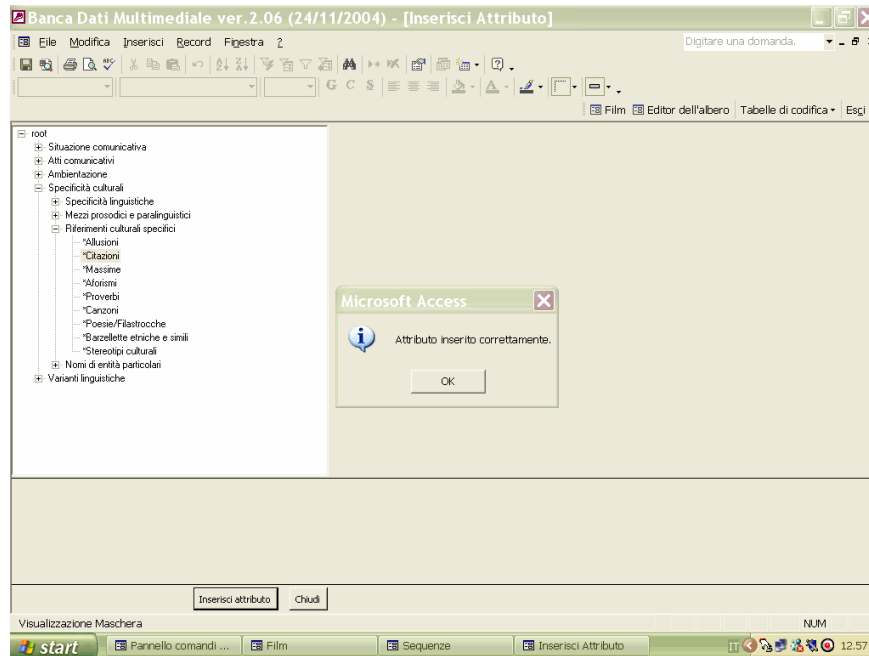


Figura 10. Finestra per l'inserimento degli attributi

L'annotazione viene effettuata tramite etichette descrittive raggruppate in macro-categorie d'ordine superiore (nodi), che rappresentano il primo livello dell'arborescenza, alle quali è possibile aggiungere un numero virtualmente infinito di sotto-livelli (denominate foglie o attributi). Da un punto di vista strettamente tecnico, tale albero può essere modificato a piacere, permettendo all'utente di personalizzare le proprie ricerche, annotando i fenomeni che ritiene più rilevanti (figura 11). I criteri di attribuzione delle categorie meritano, tuttavia, un'attenzione particolare affinché, come esemplificheremo nel corso del quarto capitolo, sulla frequenza e la distribuzione di tali categorie assegnate al corpus multimediale si possano fondare solide analisi quantitative.

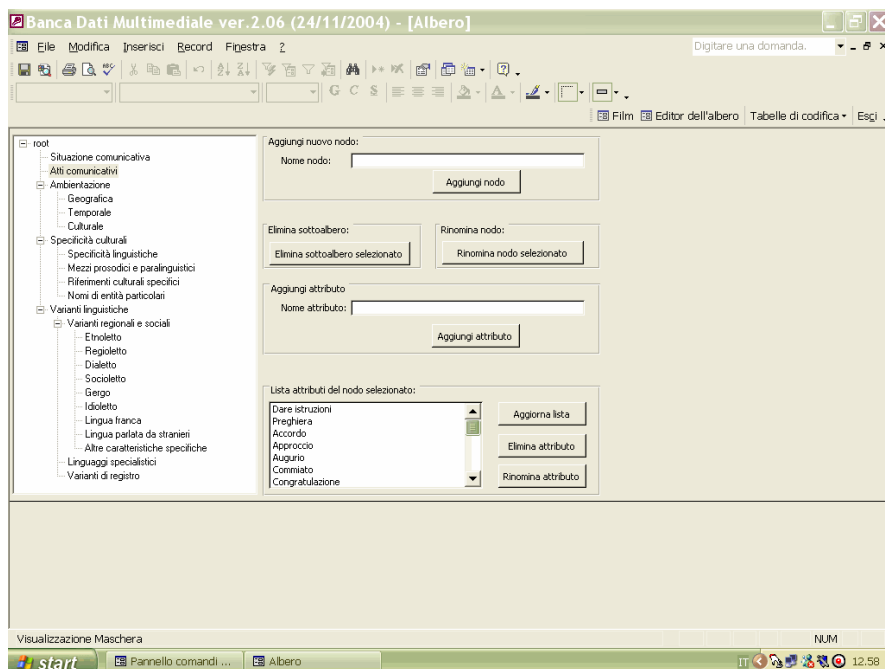


Figura 11. Finestra per editare e modificare gli attributi

### 3.4 Metodologia di annotazione

A differenza dei corpora orali tradizionali, l'annotazione viene effettuata non sul corpus testuale bensì, in maniera innovativa, sul dato multimediale. Ciò consente di segnalare molteplici fenomeni di natura, non solo linguistica, ma anche prosodica, prossemica, cinesica, gestuale, situazionale, culturale e semiotica, recuperando di fatto una gran parte delle informazioni che vengono di solito parzialmente "etichettate" tramite le convenzioni classiche di trascrizione dei fenomeni conversazionali, prosodici e paralinguistici. Dal punto di vista terminologico, i termini "annotazione" ed "etichettatura" saranno qui utilizzati in maniera sinonimica.

Premessa basilare dell'annotazione condotta è che, non sempre, tutti i codici nel testo audiovisivo sono, in senso assoluto, rilevanti ai fini dell'analisi traduttiva. Il sistema di annotazione messo a punto mira, infatti, a evidenziare, in maniera specifica, solo quelle combinazioni di tratti semiotici che interagiscono con aspetti verbali interessanti, secondo un modello analitico che vede l'aggregazione di questi tratti in nodi di rilevanza o pregnanza a livello monolingustico e contrastivo. Quindi, se da un lato, tutti i codici sono presi

teoricamente in considerazione, solo alcuni di essi influenzano, come vedremo, in maniera significativa, il correlato verbale.<sup>15</sup> I modelli di analisi del capitolo quinto ci aiuteranno a mettere in luce, in maniera empirica, le aggregazioni più significative di etichette prendendo in esame le varie dimensioni.

Le macro-categorie per l'annotazione sono suddivisibili in cinque classi principali, ciascuna delle quali include una serie di attributi specifici, a loro volta ordinati internamente:

- 1) categorie pragmatiche (situazioni comunicative e atti comunicativi);
- 2) categorie linguistiche-culturali (specificità linguistiche, mezzi paralinguistici, cinesici e prossemici, riferimenti culturali specifici, nomi di entità particolari);
- 3) categorie sociolinguistiche (varietà diatopiche, diafasiche e diastratiche);
- 4) categorie enciclopediche e semiotiche (ambientazione geografica, temporale e culturale, specificità del mezzo audiovisivo).

La griglia di analisi degli elementi di variazione linguistica, dei riferimenti culturali e in parte degli aspetti paralinguistici e prossemici/cinesici rientra già da tempo nel bagaglio comune agli studi sul doppiaggio del panorama scientifico italiano (Baccolini *et al.* 1994; Heiss *et al.* 1996; Bollettieri Bosinelli *et al.* 2000) e internazionale (Chaume/Agost 2001; Gambier/Gottlieb 2001), benché sporadici siano stati i casi di trattazione empirica e sistematica su corpora testuali e multimediali di dimensioni apprezzabili (cfr. appendice, per l'albero degli attributi completo).

Lungi dall'essere giunti a una classificazione esaustiva di tutti gli aspetti caratterizzanti il testo audiovisivo, data la molteplicità degli approcci possibili, non da ultimo l'approccio filmico, in senso stretto, che prende in considerazione la "grammatica filmica", evidenziando tecniche di ripresa e montaggio, la metodologia adottata mira, sempre e comunque, a identificare, in primis, un correlato verbale significativo, di per sé stesso, o perché associato ad altri

---

<sup>15</sup> Ciò anche perché alcuni codici, come quello musicale, per esempio, sono soggetti in misura maggiore, rispetto ad altri, a interpretazioni di tipo personale, andando a toccare la sfera emotiva più che cognitiva e intellettuale dello spettatore.

fenomeni semiotici rilevanti. Il tipo di analisi condotto è, pertanto, di tipo descrittivo-qualitativo, in quanto partendo dal testo scritto (lista dialoghi o sottotitoli) ne evidenzia i tratti più salienti, riportando continuamente il dato verbale al contesto situazionale, acustico e visivo in cui si colloca.

A questa prima considerazione di ordine generale fa seguito un'ulteriore ripartizione metodologica rilevante ai fini dell'assegnazione delle etichette: l'appartenenza di queste ultime a due tipi distinti di tassonomie. Da un lato, è infatti possibile identificare una lista di etichette discrete e formali, universalmente accettate e condivise, quali per esempio i nomi di luoghi, malattie, cibi e bevande, persone e personaggi famosi, ecc.; dall'altro, è necessario classificare una serie di etichette scarsamente formalizzate, che, anche in presenza di una definizione di lavoro specifica, stabilita al fine di condurre uniformemente l'annotazione, continuano a presentare aree di sovrapposizione con etichette contigue. È il caso degli atti e delle situazioni comunicative, nella classificazione dei quali l'interpretazione soggettiva dell'annotatore può influenzare significativamente le singole decisioni.<sup>16</sup> Un secondo problema riguarda, inoltre, il livello di dettaglio dell'analisi e, in particolare, il livello di accuratezza nella descrizione dei fenomeni. Una volta stabilito chiaramente quali fenomeni debbano essere etichettati, è necessario prevedere in che misura sia opportuno condurre l'annotazione per raggiungere un livello di approfondimento analitico soddisfacente, garantendo nel contempo livelli adeguati di sostenibilità dell'attività in funzione dei tempi/costi.

Due sono i criteri basilari, sulla cui alternanza e/o combinazione, poggia il livello di approfondimento della metodologia di annotazione. Il primo criterio è quello della "pregnanza semiotica" di un determinato fenomeno, definibile in termini di importanza e densità dell'informazione veicolata, ove per densità s'intende l'associazione di un certo numero di tratti significativi valutati come tali in funzione del loro peso nell'economia del testo. Tale criterio è estremamente importante in prospettiva monolinguistica e monoculturale, investendo

---

<sup>16</sup> Un modo per ovviare alla problematica della soggettività potrebbe essere quello di istituire un sistema di validazione delle etichette da parte di annotatori diversi, come accade già per le banche dati terminologiche ed è stato sperimentato nel corpus C-ORAL-ROM (cfr 2.5.2). Tale sistema permetterebbe di controllare in maniera più efficace il contributo di ciascun annotatore garantendo coerenza e omogeneità nell'attribuzione delle categorie (cfr. 3.2).

l'individuazione di tutti i fenomeni e, in maniera specifica, la questione dell'annotazione degli elementi semiotici (elementi grafici, effetti acustici speciali, colonna sonora, oggetti culturali) dipendenti da codici non esclusivamente verbali od oralizzati, che, date le caratteristiche di "permanenza" e non modificabilità del canale visivo, sono necessariamente presenti in entrambi i testi, originale e tradotto. Il secondo criterio riguarda, invece, la necessità di identificare i punti critici e di collisione linguistica e culturale fra le due lingue e culture in esame, nonché quei fenomeni che mettono in luce specifiche strategie di traduzione (cancellazione, sostituzione, esplicitazione, ecc.).<sup>17</sup> Tale criterio discende dalla natura stessa dello strumento che nasce come risorsa per l'analisi interlinguistica contrastiva e istituisce un confronto tra diasistema della lingua di partenza e quello della lingua di arrivo. È così che l'aspetto più saliente della metodologia applicata è la possibilità di raffrontare gli insiemi di etichette descrittive associati a ogni singola scena della versione originale e di quella doppiata, che descrivono i fenomeni secondo le stesse categorie teoretiche.<sup>18</sup>

Appare infine opportuno chiarire che le etichette non vengono attribuite ai singoli casi di occorrenza del fenomeno, ma a una serie di battute aggregate in scene e che, quindi, vi potranno essere in una stessa scena più fenomeni rilevanti indicati dalla medesima etichetta, a differenza di quanto avviene nei sistemi di *tagging* grammaticali classici, in cui l'annotazione è invece puntuale.<sup>19</sup> Ciò presuppone al momento dell'analisi quantitativa una vagliatura attenta delle singole scene. Nei prossimi paragrafi si riporta la descrizione dettagliata del modo in cui tali principi sono stati applicati a ciascuna delle categorie considerate, stanti le rispettive definizioni operative. Ricordiamo, tuttavia, che il sistema permette in qualunque momento di modificare la lista delle etichette e recuperare i dati non

---

<sup>17</sup> Si rimanda ad Antonini (2005) per il concetto di *lingua-cultural drop*, ossia di collisione tra il sistema linguistico-culturale di più lingue in prospettiva comparata traduttiva.

<sup>18</sup> Nel caso della variazione linguistica vedremo come, anche sistemi linguistici affini, come il francese e l'italiano, pervengano a una suddivisione diversa della realtà diafasica e diastratica. Si rinvia a Valentini 2007 per un primo studio pilota sull'argomento.

<sup>19</sup> Questo è uno dei motivi per cui annotando i fenomeni linguistici non sono stati tenuti in considerazione gli aspetti grammaticali e sintattici d'interesse per la descrizione ad esempio dell'oralità ("che" polivalente, dislocazioni, frasi scisse, topicalizzazione, ecc.) seppur, in maniera più limitata, alcuni fenomeni grammaticali e sintattici possano comunque essere rinvenibili con il sistema della ricerca libera, grazie anche agli operatori logici (cfr. più avanti).

annotati, tramite la combinazione di vari sistemi di ricerca in micro e macrostrutture (Valentini 2008; Heiss/Soffritti 2008).

### 3.4.1 Situazione comunicativa

La situazione comunicativa è un concetto chiave della sociolinguistica che coglie aspetti della realtà sociale particolarmente pertinenti per l'analisi della dimensione sociale del linguaggio. Berruto, identificandola come uno dei costrutti più interessanti a livello micro-sociologico per l'analisi degli eventi di interazione comunicativa, la definisce genericamente come "l'insieme delle circostanze (concrete ed astratte) in cui avviene un evento di comunicazione linguistica", consistente nel luogo specifico in cui l'attività linguistica si esplica, e, secondo lo studioso, tipicamente data da "una costellazione di componenti realizzanti in simultaneità, suscettibili ciascuno di influenzare per qualche aspetto e in qualche maniera il comportamento linguistico messo in opera dai parlanti" (1995: 86). La situazione comunicativa "reale" raggruppa, quindi, l'insieme delle circostanze nelle quali un atto linguistico viene prodotto, tenendo conto sia degli elementi linguistici, sia dei fattori sociali, sia dell'organizzazione dei ruoli che si vengono a creare tra il parlante e l'ascoltatore, sia dell'insieme di conoscenze reciproche che il parlante e l'ascoltatore hanno di loro stessi, della realtà esterna e delle eventuali precedenti interazioni comunicative che l'uno presuppone dell'altro, e viceversa (Gumperz 1982). Inoltre, la suddetta nozione di "situazione comunicativa" si sovrappone all'unità immediatamente subordinata di evento linguistico (*speech event*), inteso come una sequenza di atti linguistici concatenati nel contesto di una situazione sociale caratterizzata da continuità sia nel tempo che nello spazio (Berruto 1987: 89).<sup>20</sup> La più nota tassonomia delle componenti della situazione comunicativa è quella di Hymes (1980: 45-52) che, improntata a un approccio etnografico, riassume le più significative componenti dell'evento/attività linguistica nel celebre acronimo S.P.E.A.K.I.N.G.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Al fine di evitare una sovrapposizione dei due concetti, Berruto propone l'ampliamento della nozione di "situazione" ricomprendendola in quella di "quadro sociale" (1987: 92).

<sup>21</sup> L'acronimo riunisce le iniziali di otto componenti principali: *Situation, Participants, Ends, Act sequences, Key, Instrumentalities, Norms, Genres*.

Tentando un'applicazione delle suddette definizioni al concetto di situazione comunicativa filmica, intesa come realtà "rappresentata", è chiaro che, in virtù del processo mimetico tipicamente posto in atto nei film, e del presupposto di verosimiglianza che lo guida, molte delle componenti summenzionate caratterizzano anche le situazioni comunicative di finzione. Il concetto di "situazione comunicativa" applicata al discorso filmico riunisce, pertanto, generalmente, i tratti distintivi di unità di luogo e tempo, ruoli sociali dei partecipanti, e finalità specifiche dell'evento comunicativo in questione.<sup>22</sup> Ciò che invece contraddistingue la situazione fittizia scenica rispetto a quella reale è, come già ribadito, la mancanza, variabile a seconda delle varie situazioni, del genere e dello stile del regista, di un certo grado di ellitticità del discorso dovuto al bagaglio di conoscenze condivise di mittente e ricevente e/o destinatario reale del messaggio (nel film tipicamente il pubblico e, non, il ricevente del messaggio sulla scena). È opportuno ricordare, inoltre, che alcune situazioni comunicative prototipiche sono spesso alterate dai registi per produrre effetti specifici, quali paura, sorpresa, oppure per finalità estetiche particolari, come strategia di narrazione e progressione dell'intreccio. Tale sovversione dei canoni di verosimiglianza non preclude tuttavia al ricercatore la loro identificazione, poiché essi operano a partire da schemi generalmente riconosciuti e caratterizzanti il genere del film in questione, e proprio in virtù di tale sovvertimento, possono determinare sinergie ancora più interessanti da analizzare sotto il profilo contrastivo, culturale e linguistico. Ai fini della nostra classificazione, l'etichetta *situazione comunicativa* sarà, pertanto, utilizzata per classificare scene caratterizzate da uno specifico contesto di enunciazione, connotato da schemi culturali ricorrenti di comportamento, gestito da specifiche regole, norme e consuetudini comunicative (sequenza di atti linguistici tipici) e caratterizzato da un tema specifico e da un certo numero di interlocutori, nonché da scelte lessicali, sintattiche e fonetiche parzialmente prevedibili (formule in situazioni specifiche) e, in definitiva, da un correlato verbale significativo.

Data la stretta correlazione tra genere filmico e tematiche trattate, è ovvio che l'elenco delle situazioni comunicative non rappresenta una tassonomia esaustiva,

---

<sup>22</sup> Per questo Rossi (1999a, cfr. 3.3.3.2 supra) assimila il concetto di "situazione" a quello cinematografico di "scena".

bensì di un elenco aperto, in continuo aggiornamento. Inoltre, l'applicazione di questa etichetta avviene in modo speculare nella versione originale e doppiata, fatta eccezione per i casi estremi di censura di intere scene del testo originale, opportunamente segnalati nel corpus per mezzo di altre etichette riunite sotto la categoria *macro-interventi sui dialoghi*. Data la loro valenza di contenitore di atti comunicativi e realizzazioni linguistiche specifiche, appare chiaro che nel corpus saranno segnalate solo quelle situazioni comunicative rilevanti in base al suddetto principio della “pregnanza semiotica”. Tuttavia, posto che raramente una scena non è caratterizzata da alcun correlato semiotico/verbale significativo, la maggior parte delle situazioni comunicative risulteranno pregnanti e pertanto annotate. Le situazioni comunicative fino ad ora identificate sono le seguenti:

*seduta psicoanalitica, set televisivo/cinematografico, intervista, campagna elettorale, sparatoria, interrogatorio, licenziamento, corteggiamento, conversazione al telefono, locali da ballo, telegiornale/radiogiornale, parata militare, alla frontiera, programmi televisivi, lite, festeggiamenti, arringa/comizio, dichiarazione di amore, visita medica, esame clinico, al bar/ristorante, fare acquisti, terapia, in biglietteria, parlare del tempo, rapina, al casinò, manifestazione, arresto, funzione religiosa, a tavola, addestramento, noleggiamento, interpretariato, vendita porta a porta, confessione, sportello pubblico, esame/interrogazione, ispezione, fissare un appuntamento, colloquio di lavoro, visita turistica, degustazione, aggressione, adescamento, in ascensore, lezione, salone di bellezza/parrucchiere, prove di canto, concerto, in ospedale, partita di tennis, lezione di nuoto, al supermercato, sopralluogo/perquisizione, udienza.*

### **3.4.2 Atti comunicativi**

Nel quadro di un approccio pragmatico all'analisi del testo audiovisivo, appare significativo annotare non solamente gli eventi linguistici o le situazioni comunicative, ma anche le unità minime in cui tali eventi sono frazionabili, e che consentono di analizzare la traduzione del dialogo cinematografico come interazione dialogica, sotto il profilo della “corretta” o “incorretta” trasposizione della sequenza di atti/azioni del parlante. Il termine “atto comunicativo” nel senso da noi inteso è sinonimo di “atto linguistico”, così come classicamente definito



dalla teoria degli atti linguistici di Austin (1962), secondo cui “dire qualcosa” equivale sempre a “fare qualcosa”.<sup>23</sup>

Nonostante, come ricordato da Stati (1982: 34-35), non esista una precisa definizione di atto linguistico, quella che adotteremo è una definizione sociolinguistica, che riconosce l’atto linguistico come la più piccola unità suscettibile di costituire un’interazione comunicativa (Sbisà 1995: 28) che il parlante può produrre con un’unica e precisa intenzione e senza che vi si frapponga l’intervento dell’ascoltatore (Berruto 1974: 83). L’atto comunicativo può essere perciò costituito anche da una sola parola o pezzo di parola, da un sintagma o da una frase, o anche da un “testo”, e può rappresentare una domanda, una constatazione, una promessa, una battuta scherzosa, una minaccia, una risposta, un giuramento, un richiamo, un rifiuto, un avvertimento, ecc. La nozione di atto comunicativo da noi adottata non si fonda, pertanto, su una scansione di ordine sintattico dell’attività di produzione linguistica, ma sull’identificazione più ampia di effetti di senso (Sbisà 1989: 273). La forza di un enunciato non si esprime, tuttavia, solamente attraverso la presenza di un performativo esplicito: il modo, la prosodia, i vari tipi di avverbiali, i gesti stessi sono tutti interpretabili contestualmente come contributi alla definizione del modo in cui un enunciato deve essere inteso. Gli enunciati possiedono, infatti, un significato letterale intrinseco specificabile dalla grammatica, e un significato aggiuntivo, che deve essere inferito contestualmente.<sup>24</sup>

Sul dialogo filmico, è stata, pertanto, operata una classificazione degli atti comunicativi, al fine di mettere in grado l’utilizzatore finale di vagliare le possibili realizzazioni linguistiche riconducibili a uno stesso atto, in prospettiva paradigmatica, rinvenendo la categoria in questione (per es. commiato) e, sintagmatica, consentendo di analizzare la struttura sequenziale che caratterizza l’organizzazione di un dialogo all’interno di una determinata situazione

---

<sup>23</sup> Parlare non si esaurisce nell’atto di dire qualcosa (atto locutorio), ma ne comprende un secondo, la cui esecuzione comporta la specificazione della forza con la quale chi parla intende che il proprio interlocutore recepisca ciò che è detto (atto illocutorio), la cui forza è esplicitabile mediante un verbo detto performativo. Si distingue da quest’ultimo tipo di atto quello perlocutorio, che indica gli effetti sui sentimenti, sui pensieri, sulle azioni di chi ascolta, conseguiti per mezzo del dire qualcosa (Bertuccelli Papi 1993: 24-25). Per un approfondimento dell’evoluzione storica della teoria degli atti linguistici si rinvia anche a Sbisà (1995).

<sup>24</sup> Si rimanda a questo proposito alla teoria della cooperazione conversazionale di Grice (1975).

comunicativa (per es. conversazione telefonica). Tali strutture sequenziali sono tanto più facili da identificare quanto più gli eventi linguistici esaminati appartengono a rituali, sono istituzionalizzati, tendono alla cerimonia (Stati 1982: 23). Inoltre, opzioni paradigmatiche e strutture sequenziali tendono a condizionarsi vicendevolmente (Berruto 1974: 92).

Tecnicamente, gli atti comunicativi annotati possono essere ricondotti a più battute all'interno della stessa scena. È altresì possibile, dato che le battute sono spesso composte da più enunciati, e, per questo, segmentabili in più parti, ognuna con la propria funzione pragmatica, che più atti comunicativi si riferiscano alla stessa battuta. Naturalmente non tutti gli atti comunicativi sono d'interesse, come argomentato per la situazione comunicativa, e, anch'essi, orientativamente, dovrebbero applicarsi in maniera speculare sul testo originale e tradotto, fatta eccezione per eventuali casi di non corrispondenza. Data la mancanza di un inventario soddisfacente e l'impossibilità di definire una tassonomia universale degli atti linguistici in maniera trasversale alle varie lingue e culture (Hudson 1996: 109), proponiamo nel prosieguo una lista degli atti comunicativi finora individuati descrittivamente, che potrebbe fungere da base per tassonomie future:

*dare istruzioni, preghiera, accordo, approccio, augurio, commiato, congratulazione, consiglio, disaccordo, esclamazione, esortazione, espressione di parere, giuramento, imprecazione, insinuazione, insulto, apprezzamento, minaccia, monito, offerta di aiuto, ordine, persuasione, presentazione, provocazione, assicurazione, ricatto, richiesta, richiesta di aiuto, richiesta di informazione/spiegazione, richiesta di parere, rifiuto, rimprovero, ringraziamento, saluto, scherno, scontro, scusa, smentita, spiegazione<sup>25</sup>, trattativa/mediazione, invito, brindisi, dissuasione, esultanza, dare indicazioni, domandare l'ora, pettegolezzo, proposta, condoglianze, reclamo, disapprovazione/biasimo.*

---

<sup>25</sup> Mediante l'attributo "spiegazione" sono stati identificati quegli atti comunicativi per i quali è possibile definire come assertiva la funzione pragmatica di frasi prodotte dal mittente con lo scopo di comunicare al ricevente un'informazione (Stati 1982).

### 3.4.3 Ambientazione geografica, temporale, culturale

Il secondo gruppo include categorie di natura semiotico-enciclopedica, quale l'*ambientazione temporale, geografica e culturale*, che riuniscono, da un punto di vista più prettamente cinematografico-narrativo, determinati tratti comuni a una serie di situazioni comunicative. Si tratta, pertanto, di una serie di etichette sovraordinate, applicate a scene in cui l'elemento visivo e iconico, e uditivo non-verbale, evocano un tempo/epoca, un luogo e avvenimenti relativi alla civiltà e all'identità di un determinato paese. Come per gli atti comunicativi e le situazioni comunicative, anche l'elenco di tali etichette è potenzialmente infinito e dipende dai generi e temi affrontati dai film considerati.

Per quanto riguarda l'ambientazione geografica, è necessario distinguerla dall'ambientazione spaziale, dalle circostanze fisiche dell'atto comunicativo, che sono ricomprese nella categoria precedente di *situazione comunicativa* (cfr. 3.4.1 supra). La categoria *ambientazione geografica* indica il luogo geografico in cui l'azione si colloca tramite una serie di nomi di paesi e città particolari:

*Sicilia, Vienna, Catania, Torino, Roma, Eolie, Berlino, Germania, Porretta Terme, Venezia, Parigi, Barcellona, Francia, Monaco, Pechino, Marsiglia*

Analogamente, l'etichetta *ambientazione temporale* riunisce i decenni nei quali si collocano le storie narrate. Su un piano analitico, tale etichetta potrebbe essere utilizzata nello studio e comparazione diacronica della lingua, anche in vista di una differenziazione all'interno dello stesso film, soprattutto laddove il genere filmico prescelto o l'organizzazione dell'intreccio prevedano salti temporali significativi:

*anni 30, anni 40, anni 50, anni 60, anni 70, anni 80, anni 90, anni 2000*

Infine, la categoria *ambientazione culturale* è abbastanza varia. Essa include, potenzialmente, tutta una serie di etichette volte a identificare temi significativi trattati dal film, relativi ad avvenimenti storici, movimenti, fatti, società, correnti

di idee, civiltà, ecc. che contribuiscono a collocare i personaggi in un contesto culturalmente connotato:

*immigrazione, lotta operaia, mafia, famiglia patriarcale, comunismo, guerra in ex-Jugoslavia, disagio giovanile, emarginazione sociale, emancipazione femminile, clandestinità, consumismo/capitalismo, impegno civile, mala sanità, clientelismo, alta borghesia/ceto popolare, guerra fredda, fascismo/nazismo, giro di Francia, terrorismo, seconda guerra mondiale, colonialismo.*

### **3.4.4 Specificità culturali**

Il terzo gruppo delle *specificità culturali* riunisce categorie ibride, di natura linguistica e culturale, classi eterogenee di oggetti grammaticali e pragmatici, nonché etichette che descrivono aspetti non verbali, paralinguistici, cinesici e prossemici. Le sotto-categorie così definite sono: *specificità linguistiche, mezzi paralinguistici, cinesi e prossemici, riferimenti culturali specifici, nomi di entità particolari*, a loro volta comprendenti etichette più specifiche. A differenza delle categorie sinora commentate, l'elenco delle etichette appartenenti a questa macro-categoria può essere considerato concluso.

#### **3.4.4.1 Specificità linguistiche**

La categoria *specificità linguistiche* comprende le etichette: *figure di parola, espressioni idiomatiche, formule in situazioni specifiche, annunci ufficiali, humour verbale, allocutivi, alterati, segnali discorsivi, intercalari, interiezioni/onomatopée, abbreviazioni/acronimi*. Alcuni di questi descrittori si sovrappongono parzialmente l'uno all'altro, come avviene, per esempio, nel caso dell'etichetta *segnali discorsivi e interiezioni/onomatopée*, e *figure di parola e humour verbale*. Una delle ragioni per la classificazione adottata sta nel fatto che una descrizione contrastiva in chiave traduttiva può essere condotta con diverse finalità e sotto diversi punti di vista. Al fine di non limitare i molteplici approcci applicabili, si è ritenuto valido, per alcuni fenomeni linguistici, mantenere una

doppia classificazione, pragmatica e grammaticale, tenuto conto anche del fatto che attualmente il corpus testuale non è annotato con i metodi di etichettatura delle parti del discorso.

L'etichetta *figure di parola* riunisce i casi di linguaggio figurato, che tipicamente dilatano il contenuto del valore referenziale, implicando la distinzione di diversi livelli più o meno profondi di significato, e le cui associazioni trovano fondamento nel contesto socio-culturale in cui la parola viene usata.<sup>26</sup> La lingua parlata non è infatti per niente astratta. Al contrario, per rendere le idee cerca costantemente dei punti di contatto con il mondo sensibile, ricorrendo a paragoni e immagini. In particolare, il linguaggio giovanile e l'argot sono due varietà di lingua che, a dispetto della loro instabilità, fanno largo uso di tropi (cfr. 3.4.5). Analogamente, anche la lingua filmica, proprio per la natura intrinseca delle figure retoriche come immagini verbali, cioè di rappresentazioni linguistiche che donano luce e colore all'espressione, ne è costellata (Polselli 2003: 117). L'etichetta include, pertanto, figure quali metafora, similitudine, metonimia, sineddoche, allitterazione, paronomasia, sinestesia, ripetizione, ossimoro, iperbato, anadiplosi, climax, poliptoto, eufemismo, ecc.<sup>27</sup> Le figure di parola possono essere create ad hoc dall'autore e, per questo, essere originali, oppure fisse, lessicalizzate. In quest'ultimo caso, si parlerà di "espressioni idiomatiche" che, nella nostra classificazione, comprendono frasi fatte, modi di dire, idiomatismi, collocazioni, clichés.<sup>28</sup> È interessante, inoltre, notare che, come analizzeremo nei capitoli successivi, queste etichette sono molto spesso associate ad altre etichette correlate al repertorio linguistico (registri, linguaggi specialistici, gerghi, idioletti), alla presenza di riferimenti culturali, nonché a mezzi paralinguistici e cinesici, e a particolari situazioni comunicative. Il loro studio è,

<sup>26</sup> Vedasi Mortara Garavelli (1994) per un'ampia trattazione teorica del tema in questione.

<sup>27</sup> La figura dell'eufemismo, definibile come "interdizione di una parola o di un'espressione ritenute sconvenienti", può consistere nella soppressione totale o parziale del termine interdetto oppure, più spesso, nella sua sostituzione (Serianni 1991: 744), e includere casi di linguaggio tabù (*taboo language*) e di censura. Vedasi Azzaro (2006) per un'analisi quantitativa delle espressioni tabù rilevate in un corpus di film inglesi doppiati in italiano.

<sup>28</sup> Quest'ultima categoria è molto più problematica per la traduzione poiché, a differenza del tropo creativo che può essere trascritto, molto spesso il cliché o l'espressione idiomatica deve essere trasposta per mezzo di un'espressione equivalente nell'altra lingua, rispettando senso e registro linguistico, e implicando spesso una modulazione del punto di vista (Podeur 1993: 71-107).

quindi, molto interessante perché consente l'individuazione di *cluster* di attributi notevoli, la cui analisi può mettere in luce importanti strategie traduttive.

L'etichetta *formule in situazioni specifiche* sta ad indicare i casi di linguaggio formulare, comprendenti anche formule giuridiche e formule di cortesia, saldamente ancorate a una data situazione comunicativa. Come per le etichette precedenti, anche in quest'ultimo caso notiamo che la categoria è spesso associata ad altre etichette significative, che segnalano, ad esempio, il dominio specialistico al quale tali espressioni pertengono. L'etichetta *annunci ufficiali* include, invece, comunicazioni di ordine pubblico, di vita civile, molto spesso trasmesse attraverso mezzi meccanici, quali altoparlanti, microfoni, radio e televisione, a loro volta associabili a situazioni comunicative specifiche.

La categoria dello *humour verbale* è su un piano teorico ampiamente dibattuta in letteratura.<sup>29</sup> Chiaro (2004) definisce lo *humour* come “a segment of written or spoken language produced with the intent of creating a positive humour response in the respondent.” L'etichetta include alcuni tropi specifici (paronomasia, eufemismi, domande retoriche, uso dei termini in maniera paradossale) e si trova, spesso, in combinazione con riferimenti culturali specifici. Tuttavia, alcune realizzazioni di *humour verbale* possono essere ricondotte ad aspetti di altra natura, quali fenomeni prosodici e paralinguistici tipici (balbuzie, tic linguistici, tono di voce inadeguato allo scambio comunicativo, ecc.) oppure dettagli visivi grafici, o forme di gestualità che denotano invece tipologie di humour non verbale. La definizione da noi adottata è pertanto onnicomprensiva, includendo non solamente la paronomasia, il gioco di parole, le barzellette, ma anche altri tropi, come le allitterazioni e tutte le forme di humour detto referenziale (*referential humour*), inclusi i commenti umoristici e le allusioni. Resta escluso dalla classificazione, lo humour non verbale ancorato alle immagini, il quale, spesso, non necessita di essere mediato proprio perché, basandosi su gag esclusivamente visive, alla stregua di quanto accadeva nel cinema muto, può ritenersi, a parere di alcuni studiosi, universalmente decodificabile (Zabalbeascoa 1996: 225).

---

<sup>29</sup> Il nome dell'etichetta è calcolato sull'espressione inglese *verbally expressed humour* (VEH), coniata da Ritchie (2000) e ripresa da Chiaro (2006) e comprendente tutta la gamma di humour relativo a messaggi di natura orale o scritta.

L'etichetta grammaticale che riunisce gli *allocutivi* indica quelle parti del discorso che servono a rivolgersi all'interlocutore e che sono tipicamente veicolati da pronomi personali (deissi personale) e dalla forma verbale (in italiano, *tu, lei, voi*; in francese *tu, vous*), ma anche da forme lessicali (vocativi/appellativi) che vengono spesso utilizzate in lingue come l'inglese per supplire alla mancata grammaticalizzazione dell'allocuzione (Ulrych 1996). La loro segnalazione è importante poiché tramite le forme allocutive vengono codificati significati sociali, quali la superiorità/inferiorità e distanza/vicinanza, esplicitando il rapporto esistente o che si vuole instaurare tra gli interlocutori. Inoltre, come dimostrato da Pavesi (1996: 127), la preponderante frequenza nell'italiano doppiato dall'inglese di vocativi e dell'allocuzione lessicale, anomala rispetto all'uso comune in italiano, è uno dei tratti rappresentativi dell'esistenza di una terza norma, quella dell'italiano doppiato.

L'etichetta plurima degli *alterati* (diminutivi, accrescitivi, vezzeggiativi, peggiorativi) riunisce le forme alterate di un sostantivo e più raramente di un aggettivo, avverbio o verbo, risultante dall'aggiunta di suffissi specifici (per l'italiano: *-ino, -etto, -ello, -uccio, -one, -otto, -accio*, ecc.; per il francese: *-ard, -aille -asse, -elle, -et -ot*, ecc.). Il fenomeno grammaticale è definito, per l'appunto, alterazione, e si configura come una particolare forma di suffissazione "con la quale il significato della parola di base non muta nella sua sostanza, ma soltanto per alcuni particolari aspetti (quantità, qualità, giudizio del parlante)" (Dardano/Trifone 1985: 334). Tali suffissi contribuiscono pertanto a connotare affettivamente la parola (vezzeggiativi/peggiorativi) o a conferire un'idea di piccolezza/grandezza (diminutivi/accrescitivi). Inoltre il loro impiego contraddistingue determinati livelli di variabilità interna alla lingua di modo che, nel corpus, l'assegnazione di tale attributo va sovente di pari passo con quella di etichette relative al registro.

L'attributo *segnali discorsivi* riunisce "quegli elementi che, svuotandosi in parte del loro significato originario, assumono dei valori aggiuntivi che servono a sottolineare la strutturazione del discorso, a connettere elementi frasali, interfrasali, extrafrasali e a esplicitare la connotazione dell'enunciato in una dimensione interpersonale, sottolineando la struttura interattiva della

conversazione” (Renzi *et al.* 2001: 225 e ss.).<sup>30</sup> Stante a questa definizione e ad altre analoghe (cfr. Serianni 1991: 361-365; Bazzanella 1994: 145-174), la classe in questione è una classe aperta e trasversale a diverse categorie grammaticali, potendo fungere da segnali discorsivi operatori di coordinazione (*e, ma*), operatori di coordinazione avverbiale (*cioè*), avverbi frasali (*praticamente*), interiezioni (*eh?*), sintagmi verbali (*guarda*) con funzione fatica (che Bazzanella 1994 denomina fatismi), sintagmi preposizionali (*in qualche modo*) ed espressioni frasali (*come dire*). Ciò che li caratterizza è la loro polifunzionalità, ossia la rilevanza del contesto, sia linguistico che extralinguistico, per la loro interpretazione. Da qui l’esigenza di segnalarli in concomitanza con altri tratti (spesso di natura paraverbale) e in situazioni specifiche (parlato telefonico) in cui, mancando appoggi verbali tipici dell’interazione faccia a faccia, quali gesti, movimenti del corpo, sguardi, la presenza di segnali discorsivi aumenta in maniera rilevante (Renzi *et al.* 2001: 228). Come tali, questi elementi si possono rinvenire in una varietà di collocazioni all’interno del dialogo, sotto forma di cumuli (sequenza di segnali in cui ognuno svolge la stessa funzione, per es. i fatismi) o catene (sequenza di segnali in cui ognuno svolge una funzione specifica), ma sempre in stretta dipendenza con i tratti prosodici, in base ai quali sono loro attribuibili diverse sfumature di significato. Le funzioni principali dei segnali discorsivi, nel dialogo faccia a faccia, sono di natura interazionale (con opposizione dei segnali dalla parte del parlante o dell’interlocutore) e metatestuale (per una tassonomia esaustiva, cfr. Bazzanella 1994: 163). Il parlato filmico, in mancanza di altre forme di rappresentazione della frammentarietà del dialogo spontaneo, sembra utilizzare a piene mani i segnali discorsivi, le forme interiettive, gli intercalari e altri segnali paraverbali, quali i fonosimboli, per veicolare quell’impressione di spontaneità da cui deriva la rilevanza di tali elementi in quanto oggetto di studio specifico della traduzione audiovisiva, soprattutto dall’inglese (Chaume 2004; Romero Fresco 2007), ma anche da e verso il tedesco (Nadiani 1996, Heiss/Soffritti 2008).

---

<sup>30</sup> La difficoltà di categorizzazione, data la loro intrinseca “vaghezza” semantica, risulta evidente dalla difformità terminologica, tuttora abbastanza diffusa, anche quando si utilizzi la stessa etichetta, degli elementi compresi nella classe (Bazzanella 2001: 42-43).



Abbiamo, invece, a parte classificato, sotto l'etichetta *intercalari*, parole ed espressioni analoghe e similari che, per abitudine, vengono ripetute nel discorso, quali *cioè, insomma, praticamente*. Tali forme possono essere avverbi, interiezioni o altre parti grammaticali, con particolare funzione discorsiva (per es. riempitiva), enfatica, e a volte ironica, rientrando di fatto nella definizione di segnali discorsivi, data in precedenza, e in quella delle interiezioni, che segue. Gli intercalari connotano in maniera specifica il discorso del parlante e, avendo carattere di ripetitività, vanno a formare in maniera costitutiva parte dell'idioletto di un determinato personaggio (vedasi 3.4.5.1).

La categoria delle *interiezioni/onomatopee*, che per certi versi può considerarsi subordinata alla precedente categoria dei "segnali discorsivi", comprende le interiezioni, le locuzioni interietive propriamente recensite dalle grammatiche (per l'italiano: Renzi *et al.* 2001: 416-417; Serianni 1991: 367-377), e le onomatopee (o fonosimboli), intese come sequenze foniche che tendono a riprodurre o a evocare un suono (Serianni 1991: 377-378). La differenza fondamentale tra interiezioni e segnali discorsivi sta nel fatto che una parte dei segnali discorsivi non funziona autonomamente come enunciato, come avviene nel caso delle interiezioni, parte delle quali, in seguito a un processo di grammaticalizzazione attestato, hanno finito per acquisire funzioni di tipo esclusivamente testuale. L'interiezione viene, infatti, spesso definita nelle grammatiche come una parola-frase che trasmette in modo convenzionalizzato, depositato nel lessico, un atto linguistico completo (Renzi *et al.* 2001: 403). Essa è caratterizzata dalla presenza obbligatoria di elementi deittici, da un valore illocutivo esplicito (che consente di distinguerla su un piano pragmatico) e da un contenuto proposizionale (es. *toh*= questo fatto mi sorprende). Le interiezioni possono esprimere uno stato delle conoscenze del parlante (es. incredulità: *macché, see..., affatto, bum!*), alcuni scopi del parlante (es. disprezzo: *poh, puah...*), oppure richieste di conferma, domanda o azione (*beh, come, cosa*), e inglobano altresì formule di cortesia (per es. complimenti, *evviva, alla salute*), di saluto (*buongiorno, ciao, arrivederci*), invocazioni (*Dio, Gesù*) e imprecazioni

(*accidenti, boia, cavolo*).<sup>31</sup> Trattandosi ancora una volta di elementi lessicali, la loro annotazione sul dato multimediale sarà effettuata solo allorché appaiono in concomitanza con altri tratti semiotici significativi. Come per i segnali discorsivi, anche per questa etichetta molti sono stati gli studi condotti al riguardo nell'ambito della traduzione audiovisiva (Cuenca 2006; Matamala 2007; Magazzino 2008). Da questi contributi, in prospettiva contrastiva, emerge che, fatta eccezione per le questioni relative alle varie classificazioni interne (interiezioni primarie/secondarie), le problematiche teoriche relative alle interiezioni sono simili in tutte le lingue, per lo meno a livello europeo (Matamala 2004). Inoltre, è prevedibile che una parte delle interiezioni e dei segnali discorsivi annotati sul testo esaminato, notoriamente di post-produzione, siano direttamente riconducibili al processo di traduzione/adattamento della sceneggiatura e, in tal caso, è altresì prevedibile che siano state tradotte in base a corrispondenze più o meno convenzionalizzate; d'altro canto, sussisterà invece una porzione di tali elementi aggiunti spontaneamente in fase di recitazione/doppiaggio, inseriti a supporto e a compensazione di aspetti cinesici, mimici e gestuali e, per questo, ancorati a un uso "autentico" della lingua in contesto.

Infine, l'ultima etichetta di questo gruppo *abbreviazioni/acronimi* indica quei fenomeni di troncamento e contrazione grafica di una parola, caratteristici di alcune varietà di lingua specifiche, come l'argot in francese e, trasversalmente, il linguaggio giovanile, oppure di terminologie di settori specialistici. Per *acronimi* s'intendono, invece, quei vocaboli che risultano dalla pronuncia di lettere o sillabe iniziali adoperate in funzione di sigla, e utilizzati a volte, rispetto a quest'ultima denominazione, come sinonimo (Serianni 1991: 737).

---

<sup>31</sup> La tradizione grammaticale distingue tra interiezioni primarie che hanno sempre e soltanto valore interiettivo (*ohibò, bah, scidò*), e le interiezioni secondarie, parti del discorso autonome che possono essere usate anche con questa funzione (avverbi: *fuori!*; sostantivi: *guai!* verbi: *andiamo!*). Le interiezioni primarie e secondarie sono alla base delle locuzioni interietive costituite da più parole o anche da un'intera frase (Serianni 1991: 367 e ss.).

### 3.4.4.2 Mezzi paralinguistici, cinesici e prossemici

La ricerca sulla comunicazione non verbale si fonda su studi antropologici, sociologici e psicologici e una delle trattazioni più esaustive è quella di Poyatos (1993) il cui contributo investe anche il campo della traduzione letteraria e audiovisiva (1997).<sup>32</sup> In particolare, tutte le ricerche dello studioso confluiscono nella teorizzazione della triplice struttura di base della comunicazione umana (*Basic Triple Structure*):

“Paralanguage and kinesics were not being studied together, at least not sufficiently; and neither were, from an interactive point of view, all the other systems whose analysis could not be disassociated from what I already saw as a triple and inseparable body, language, paralanguage-kinesics (1993: 122)

Le tre componenti individuate sono accuratamente descritte. Il termine “linguaggio” ingloba un primo strato segmentale costituito dai fonemi che si combinano in morfemi e, a loro volta, contribuiscono alla strutturazione sintattica dell’enunciato, da cui è possibile distinguere il secondo livello, detto appunto “soprasegmentale”, costituito da ciò che viene comunemente qualificato per mezzo dei tratti specifici dell’intonazione (*id.* 129). Con il termine “paralinguaggio”, lo studioso si riferisce, invece, al modo in cui un messaggio verbale viene emesso, e concerne tutti gli stimoli vocali non verbali che fanno corona al comune linguaggio verbale, quali le qualità primarie della voce (tono, risonanza, qualità dell’articolazione) che ne connotano i tratti individuali e le vocalizzazioni, suddividibili a loro volta in qualificatori (*qualifiers*), ossia timbro, intensità, estensione; caratterizzatori (*differentiators*), atto del sospirare, sbadigliare, aspirare o espirare rumorosamente, mugolare, tirare su col naso, ecc.; e segregati vocali (*alternants*), ossia le intercalazioni sonore del tipo *uh-uh*, *mmmh* e loro varianti (*id.* 130). Il termine “cinesica” denota invece le

---

<sup>32</sup> Vedasi anche la trilogia più recente dello stesso autore (Poyatos 2002a, 2002b, 2002c) che riprende quasi integralmente i temi del volume del 1993, inquadrandoli alla luce degli studi su narrativa letteraria, teatro e, incidentalmente, anche del cinema.

gesticolazioni, i movimenti del tronco, degli arti, delle mani, le espressioni della mimica facciale e la postura che, in combinazione o non con strutture linguistiche o paralinguistiche, sono dotate di particolare accezione comunicativa (*id.* 132). Da quest'ultimo tratto della comunicazione non verbale, si distingue infine la "prossemica", ossia lo studio dell'uso che l'uomo fa del suo spazio sociale e personale e della percezione che ne ha (orientamento spaziale, ecc.). Secondo Poyatos, i primi tre aspetti possono realizzarsi in combinazioni specifiche esaltando di volta in volta l'uno o l'altro degli elementi o il nuovo significato che emerge dalla loro associazione (*id.* 150-153). Sulle modalità di espressione e di combinazione dei tre tratti influiscono poi le condizioni intra e inter-sistemiche, nonché quelle ambientali e culturali, che favoriscono la convenzionalizzazione di alcune associazioni, contribuendo alla specializzazione emblematica dei costrutti nelle varie lingue e culture.

Appare quindi significativo, in un corpus multimediale che permette di accedere alla totalità delle componenti comunicative e dialogiche, su un piano visivo (cinesico, prossemico) e acustico (prosodico e paralinguistico), prevedere etichette di annotazione di questi tratti, opportunamente riuniti sotto la macrocategoria *mezzi paralinguistici, cinesici e prossemici*. La caratteristica peculiare della post-sincronizzazione, sia essa intra o interlinguistica, è infatti quella di sovrapporre la parola ad azioni, gesti ed espressioni facciali preesistenti, imitando gli attori originali. Proprio dal raggiungimento di un'adeguata "isocronia", l'esatta corrispondenza con la durata dell'enunciato del personaggio sullo schermo, o della "sincronia totale con il personaggio", che include una corrispondenza più generale su un piano paralinguistico, cinesico e prossemico (*character synchrony*: Fodor 1976: 72), dipendono spesso le valutazioni positive o negative sul doppiaggio filmico, sebbene le soglie di tolleranza al riguardo appaiono variabili da paese a paese e da cultura a cultura (Rowe 1960). È evidente che l'aggiunta di tali tratti non pertiene alla fase traduttiva che è scritta, ma a quella dell'adattamento, e in maniera ancora più incisiva alla fase interpretativa finale. La sceneggiatura adattata viene infatti recitata dai singoli attori e, in tale ulteriore

trasformazione, il dialogo filmico tende a proporsi come una forma, sebbene fittizia, di scambio comunicativo interazionale.<sup>33</sup>

Ai fini dell'illustrazione della metodologia di annotazione applicata, partiamo da una rassegna dei ruoli che i comportamenti non verbali soprammenzionati possono svolgere nella comunicazione umana, classificabili in sei funzioni specifiche (Bonaiuto/Maricchiolo 2003: 20):

- (1) la *ripetizione*: è il caso del gesto che ripete il significato della parola;
- (2) la *contraddizione*: un caso è dato, per esempio, da una lode verbale fatta con un tono sarcastico. Nella comunicazione spontanea, si è notato che quando si ricevono messaggi verbali e non verbali in contraddizione tra di loro, si tende generalmente a fare maggiore affidamento su quelli non verbali, ritenendo che i segnali non verbali siano più spontanei e più difficili da dissimulare o da fingere;
- (3) la *sostituzione*: il comportamento non verbale può sostituire il messaggio verbale;
- (4) la *complementazione*: il comportamento non verbale può modificare o integrare i messaggi verbali, come quando la lode è accompagnata da un sorriso;
- (5) l'*accentuazione*: il comportamento non verbale enfatizza alcuni aspetti puntuali della parola, per esempio i movimenti della testa e delle mani sono frequentemente utilizzati a questo scopo, sebbene vi siano notevoli differenze, sia culturali che individuali;
- (6) la *relazione e regolazione*: si utilizza la comunicazione non verbale per regolare il flusso comunicativo tra le persone che partecipano all'interazione. Un cenno del capo, un movimento degli occhi, un cambiamento di posizione, danno all'interlocutore un feedback per agire opportunamente durante lo scambio.

---

<sup>33</sup> Considerare tali elementi all'interno della dinamica del dialogo filmico appare ancora più significativo se si tiene conto che da alcune ricerche sul rapporto tra comunicazione verbale e non verbale emerge che le modalità di trasmissione dei messaggi prevalgono sui contenuti e i messaggi verbali stessi, i quali rappresenterebbero solo il 10% rispetto al 30% dell'apporto del tono della voce e al 60% dato invece dal linguaggio del corpo (Bonaiuto/Maricchiolo 2003: 12).

Nella finzione filmica, è chiaro che le suddette funzioni della comunicazione non verbale vengano utilizzate in prospettiva mimetica e rappresentativa, in particolare quelle che accompagnano naturalmente l'elocuzione, quali quelle indicate sub 1), 4) e 6). Tuttavia, le funzioni sopraccitate possono essere accentuate, in frequenza o modalità, fino a giungere alla loro stereotipazione (si pensi alle interpretazioni di attori come Roberto Benigni in *Vita*), sovvertite a fini estetici per ottenere effetti innaturali paradossali (si ricorda una scena di *Caruso*, in cui il maresciallo esorta il protagonista ubriaco a rimanere calmo con una sequenza ripetuta e ritmata di parole, gesti e un tono di voce che imita il linguaggio bambinesco), oppure impiegate per finalità specifiche. Per esempio, l'utilizzo della funzione sub 2) nella trasposizione filmica implica sempre, a differenza dell'interazione spontanea, una volontà del regista di conferire al contenuto della comunicazione non verbale un ruolo di primazia su quello verbale, secondo la regola per cui nulla in un film è accidentale, per l'innata sinteticità della narrazione che comprime tempi e spazi del racconto. È opportuno, inoltre, ricordare che molte caratteristiche filmiche, quali le tecniche di narrazione e montaggio, che confluiscono nella "grammatica filmica", hanno subito anche esse un processo di codifica, stando al quale a determinate sollecitazioni è prevedibile e, per certi versi auspicabile, già un certo tipo di risposta. Ciò contribuisce a caratterizzare la comunicazione filmica, e nel suo novero, la comunicazione verbale e non verbale, come il rinvio costante a regole e norme conosciute e condivise da parte di registi e pubblico di una data comunità.<sup>34</sup>

A fini estetici e narrativi, vengono altresì utilizzate le funzioni sub 3) e sub 5). Nello specifico, il punto 3) ci riporta al tema delle unità "olofrastiche", ossia di unità che, per forza allocutiva, deitticità e contenuto proposizionale, equivalgono a un'intera frase o più propriamente a un enunciato. Oltre alle interiezioni, anche la maggior parte dei linguaggi non verbali possono infatti considerarsi olofrastici

---

<sup>34</sup> Metz sostiene l'ipotesi del cinema come codice: "ci sembra che si possano distinguere almeno due grandi tipi di organizzazioni significanti, i codici culturali e i codici specializzati. I primi sono talmente assimilati che i fruitori li considerano "naturali" e costitutivi della stessa umanità; la manipolazione di questi codici non ha bisogno di nessun apprendimento speciale e cioè di nessun apprendimento all'infuori di quello costituito dal fatto stesso di vivere in una società [...] I codici che chiamiamo specializzati riguardano invece attività sociali più specifiche e limitate, si offrono esplicitamente come codici e hanno bisogno di uno speciale apprendimento (anche il cinema è tra questi). Questa bipartizione è altresì abbastanza operante nello studio dei codici gestuali (1972: 157).

(Renzi *et al.* 2001). In quest'ultimo caso, la difficoltà maggiore, in chiave traduttiva, sta nel decifrare quei comportamenti cosiddetti emblematici, che posseggono una definizione e una traduzione verbale specifica, e il cui significato simbolico è perfettamente noto all'interno di una determinata cultura, ma potrebbe non esserlo in un'altra. Esulano da questa problematica i comportamenti illustrativi o affettivi, correlati ad esempio alle espressioni facciali delle emozioni ritenuti comuni a tutte le culture umane (cfr. 3.4.4.1, a proposito della non necessità di traduzione di alcuni tipi di humour visivo).

Applicando la riflessione sulle possibili funzioni della comunicazione non verbale al testo audiovisivo, è dunque possibile stilare un elenco di regole generali per l'annotazione paralinguistica, cinesica e prossemica (condotta rispettivamente tramite le etichette *prosodia specifica*, *gestualità specifica* e *mimica e prossemica*). In prospettiva monolingvistica:

- (1) i casi sub 1) e sub 6) non vengono generalmente annotati in virtù della "ridondanza" che si crea tra sistema di comunicazione verbale e non verbale. La possibilità per l'utente di ricorrere in qualunque momento al testo audiovisivo completo rappresenta tuttavia un aiuto costante per risolvere casi di riferimenti deittici ambigui, grazie alla presenza dei cosiddetti *language markers* (Poyatos 1993: 147) che sottolineano visivamente la successione acustica e la strutturazione sintattica, oppure per interpretare la particolare valenza performativa dell'enunciato in virtù del supporto prosodico;
- (2) i casi sub 4) e 5), proprio perché completano o accentuano il messaggio verbale, agendo sui fenomeni summenzionati, sono invece sempre annotati;
- (3) infine, la contraddizione (2) e la sostituzione (3) sono altresì sempre etichettate, giacché la comunicazione non verbale svolge in questo caso una funzione specifica di ancoraggio del contenuto verbale al canale visivo e di progressione della narrazione, proprio per l'assenza di un correlato verbale.

In prospettiva di collisione interculturale, la comunicazione non verbale (gestualità, mimica e prossemica) è soggetta ad annotazione a prescindere dalle funzioni specifiche svolte, laddove le modalità di rappresentazione non sono condivise dalle due lingue/culture messe a confronto (gesti simbolici).<sup>35</sup>

In conclusione, ci pare opportuno chiarire l'applicazione dell'etichetta *prosodia specifica* che, maggiormente rispetto alle altre etichette, potrebbe incorrere in critiche di soggettivismo. In effetti, la riconoscibilità dei vari tratti segmentali viene spesso risolta scientificamente mediante mezzi di analisi meccanica (spettrogrammi) estensivamente utilizzati nella trascrizione e annotazione di corpora orali come base per la segmentazione degli enunciati (Cresti/Moneglia 2005). Questi sistemi permettono di tratteggiare le caratteristiche di timbro, intensità, estensione (qualificatori) e le qualità primarie della voce e sono stati utilizzati in linguistica e nella traduzione audiovisiva per studiare aspetti connessi alla trasposizione di stati di animo e attitudini del parlante (Moneglia 2008; Franzelli 2008). Tuttavia, nonostante la scientificità della rilevazione della curva prosodica, ottenuta con tali mezzi, la valutazione dell'apporto specifico dei vari tratti al significato dell'enunciato o alla connotazione degli stati di animo viene comunque condotta su basi interpretative e soggettive.

Il sistema di etichettatura da noi adottato, invece, mette in evidenza, intuitivamente e facendo affidamento alla competenza prosodica e socio-linguistica del ricercatore, quelle scene in cui si rileva una deviazione significativa da una prosodia valutabile come prototipica in relazione a una data situazione comunicativa e in cui alcuni elementi grammaticali specifici, quali interiezioni/onomatopée e segnali discorsivi in genere, sostituiscono o contraddicono il correlato verbale per mezzo del tratto prosodico, aggiungendo un significato specifico all'enunciato. L'annotazione riguarda, quindi, non i qualificatori, ma ciò che abbiamo in precedenza definito caratterizzatori e segregati vocali (ossia i tratti soprasegmentali). Si tratta, ad esempio, delle interiezioni che, se associate a una particolare intonazione, spesso sostituiscono risposte brevi, commenti, osservazioni, come *sì, no, ok*, ecc. o che, se collocate

---

<sup>35</sup> Si rinvia a Chaume (1997; 2004b: 320-324) e Zabalbeascoa (1997) che per primi si sono occupati delle strategie di traduzione di gesti iconici e oggetti culturali.



all'inizio o alla fine di un enunciato, ne modificano o rafforzano l'effetto perlocutivo. Lo stesso dicasi per altre parti grammaticali, quali aggettivi, verbi e nomi (cfr. supra). Un altro esempio di fenomeno prosodico degno di annotazione è dato dai calchi o prestiti di fonosimboli/interiezioni, o tratti intonativi della lingua originale. In molti film francesi del corpus, i parlanti utilizzano l'onomatopea *pff* accompagnata da un gesto della mano e da prosodia specifica per esprimere la disapprovazione risentita per il comportamento di qualcuno o, più in generale, un atteggiamento di disaccordo (per es. in *Image*). In italiano, tale fonosimbolo non è utilizzato negli stessi contesti e appare piuttosto innaturale sulla bocca di un parlante nativo. Laddove non è possibile eliminarlo per restrizioni dovute a inquadrature di primo piano, è la prosodia che riesce a supplire all'effetto di innaturalità, restituendo parte dell'effetto perlocutivo originale. Heiss (2000a) cita un altro caso significativo in *Mimi*, in cui l'intonazione regiolettale degli attori italiani è imitata dai doppiatori tedeschi, proprio come parte delle strategie generali di preservazione dell'ambientazione italiana.

#### **3.4.4.3 Riferimenti culturali specifici**

Sotto un profilo metodologico, le etichette di questo paragrafo e del seguente (3.4.4.4) fanno parte di quel gruppo di categorie discrete, formalmente accettate e universalmente riconosciute in virtù della loro natura enciclopedica e, come tali, facilmente identificabili nel testo di partenza o di arrivo, in prospettiva monoculturale. Tuttavia, la loro annotazione risulta più difficile in prospettiva contrastiva. Come sottolineato da Aixelá, riguardo alla traduzione letteraria, qualsiasi riferimento culturale svolge infatti un ruolo testuale specifico e le difficoltà traduttive possono derivare sia dall'assenza di associazioni infra e intertestuali, sia dal loro diverso statuto nella lingua/cultura di partenza e di arrivo (1996: 58). Inoltre, stando all'autore, ciascun riferimento culturale acquisisce un peso specifico in base al contesto d'enunciazione, nonché alle restrizioni imposte dallo stesso contesto che, nel caso dei film, dipendono dal doppio canale impiegato. Un altro aspetto da considerare è, inoltre, come sottolineato da Ivir

(1987), quello della pertinenza dell'elemento in questione, che evidenzia l'importanza per il traduttore di valutare sempre la funzione attribuita dallo sceneggiatore/regista al riferimento, onde ponderare se si tratta di un elemento che tende a mettere la cultura al centro della comunicazione (*culture-in-focus*) oppure se questa viene rilegata in secondo piano (*culture-as-background*) rispetto all'atto di comunicazione principale. Il criterio della pregnanza semiotica in chiave contrastiva risulta pertanto essere il criterio principale di selezione di questo gruppo e del successivo (*nomi di entità particolari*), stando al quale ci si è prefissi di annotare:

- (1) i riferimenti culturali specifici del contesto socio-culturale d'origine del film inesistenti nel testo di arrivo o senza corrispettivo, nel caso di proverbi, barzellette, ecc., oppure comprensibili ma utilizzati con una connotazione particolare ai fini della narrazione filmica;
- (2) i riferimenti (oggetti, eventi storici) condivisi dalle due culture ma ai quali il pubblico della lingua di arrivo attribuisce connotazioni differenti;
- (3) i termini e le espressioni che evocano concetti, oggetti, entità, personaggi sconosciuti al momento della distribuzione del film nella lingua/cultura d'arrivo;
- (4) i riferimenti condivisi dalle due culture, ma omessi nella versione tradotta, per motivi di distribuzione/commercializzazione o censura;
- (5) gli oggetti o i nomi di classi di oggetti (citati nel film mediante elementi verbali non orali) evidenziati da inquadrature, riprese e montaggio, con o senza menzione specifica nei dialoghi.

L'etichetta *riferimenti culturali specifici* riunisce, nello specifico, una serie di attributi indicanti diverse tipologie di riferimenti intertestuali e riferimenti all'enciclopedia della lingua/comunità del parlante quali: *allusioni, citazioni, massime/aforismi, proverbi, canzoni, poesie/filastrocche, barzellette etniche e simili, stereotipi culturali, indovinelli*. L'attributo *stereotipi culturali*, che forse necessita di una delucidazione aggiuntiva, viene utilizzato nel corpus per indicare credenze, luoghi comuni, immagini mentali, preconcetti, pregiudizi, cliché, tutti

elementi che possono ad esempio contribuire in una pellicola alla creazione della maschera, del prototipo regionale o nazionale, alla caratterizzazione di personaggi particolari, quali il ladro, il mafioso, lo studente, ecc.<sup>36</sup> Da notare l'aspetto prevalentemente testuale della maggior parte di queste etichette (*barzellette, indovinelli, poesie, filastrocche e scioglilingua*) che influenzerà le principali combinazioni con altri attributi, prevalentemente di natura linguistica, in particolare quelli del gruppo *specificità linguistiche*, quali *figure retoriche, espressioni idiomatiche e humour verbale*.

#### 3.4.4.4 Nomi di entità particolari

L'ultima macro-categoria del gruppo, *nomi di entità particolari*, include attributi che rinviano alla menzione di oggetti culturali specifici. La lista delle etichette sinora attribuite include: *persone e personaggi celebri* (nomi propri di persone, animali e personaggi di finzione), *toponimi* (nomi di luoghi, di locali pubblici, ecc...), *antroponimi* (patronimici, pseudonimi, soprannomi), *gerarchie* (livelli di supremazia/subordinazione che ordinano le organizzazioni civili, militari o religiose), *titoli onorifici e professionali* (appellativi che spettano a una persona per grado, studi compiuti, attività esercitata o meriti particolari), *prodotti merceologici e culturali* (nomi commerciali di prodotti, marchi commerciali e nomi di entità specifiche dal punto di vista culturale, come i nomi dei monumenti), *istituzioni, associazioni, enti, partiti, istruzione* (nomi dei vari livelli di istruzione, nomi di scuole, diplomi, attestati, valutazioni scolastiche), *vacanze e festività nazionali, sport* (nomi di attività sportive, eventi sportivi), *libri, film, riviste e programmi televisivi, religione* (atti di culto, credenze, pratiche), *monete e unità di misura, cibi e bevande, malattie, giochi e divertimenti, abbigliamento*.

---

<sup>36</sup> Particolarmente pertinente ci pare al riguardo la definizione che Berruto dà di stereotipi: "caratteristiche rigide e tendenzialmente irreversibili [...] per lo più implicite che vengono attribuite a un oggetto (in genere un gruppo sociale, etnico, linguistico, ecc. altro rispetto al nostro) in base a un'infondata (o errata) generalizzazione" (1995: 111).

### 3.4.5 Varianti linguistiche

Il macro-gruppo delle *varianti linguistiche* tratta in maniera specifica la descrizione delle varie dimensioni della variabilità linguistica sincronica, costituita da quattro dimensioni principali: la variazione diamesica (canale attraverso cui la lingua viene usata, scritto od orale); la variazione diatopica (area geografica di provenienza dei parlanti); la variazione sociale o diastratica (posizione che il parlante occupa nella stratificazione sociale); la variazione situazionale o funzionale-contestuale o diafasica (funzione della situazione comunicativa nella quale si usa la lingua) (Berruto 1993: 8). Dato che la classificazione della variazione caratterizza in maniera specifica ciascuna lingua, che impiega etichette e denominazioni diverse per segnalare fenomeni non sovrapponibili (dialetti) o talvolta solo parzialmente sovrapponibili, come gli usi contestuali (registri), i nodi dell'albero in questione riuniscono sia etichette applicabili a tutte le lingue, sia etichette assegnabili solo a una determinata lingua, nonostante l'architettura dell'italiano funga da riferimento per l'articolazione primaria dell'arborescenza. Tale parte dell'albero è altresì virtualmente soggetta a continue modifiche e integrazioni, man mano che si aggiungono nuove lingue.

Per quanto riguarda la variazione compresente nello spazio dell'italiano contemporaneo, la classificazione più dettagliata è quella di Berruto (1987: 21) che la schematizza prendendo a riferimento le quattro dimensioni sopraccitate. Proprio giacché ciascun asse è concepibile come un continuum che unisce due varietà contrapposte come poli estremi, fra cui si collocano varietà intermedie, talvolta i confini delle varietà identificate sono labili. Inoltre, nelle reali varietà d'uso della lingua spesso le varie dimensioni si intersecano. Così, nella situazione italiana, è praticamente impossibile separare la variazione diatopica da quella diastratica e marcatezza diastratica implica solitamente marcatezza diatopica. Tuttavia, se concepiamo l'italiano filmico, e in particolare quello doppiato, come una varietà di lingua speciale o sottocodice, con forme testuali e regole proprie, i modelli di rappresentazione dell'italiano regionale e del dialetto nella tradizione cinematografica appaiono abbastanza stereotipati, attingendo prevalentemente a forme sociolinguistiche ibride (Rossi 1999a) e, quindi, più facilmente demarcabili

e annotabili.<sup>37</sup> Tenuto conto di quanto detto, vediamo nel dettaglio le etichette associate nel corpus a ciascuna dimensione di variazione.

### 3.4.5.1 Varianti regionali e sociali

Malgrado *Forlìx1* non sia stato costruito in maniera specifica per lo studio delle varietà regiolettali, dialettali e sociali, il supporto multimediale consente di analizzare le caratteristiche fonologiche, morfologiche, sintattiche e lessicali delle varianti prese in esame, anche in mancanza di una trascrizione fonetica mirata. Per quanto riguarda la categoria *regioletto*, questa include etichette specifiche che identificano le possibili aree di variazione geografica (*nord, centro, sud, est, ovest*). Ciò consente di attribuire le etichette in maniera trasversale alle varie lingue presenti nel database senza utilizzare denominazioni specifiche, come invece succede per i dialetti. È naturale che nella fase di “spoglio” e confronto interlinguistico, l’etichetta *sud* connoterà varietà nazionali distinte, a seconda che venga attribuita a scene in cui si parla italiano, francese o tedesco. L’altra categoria di variazione diatopica è il *dialetto*, che include etichette specifiche per ciascuna lingua, nella misura in cui per alcune di esse è ancora possibile parlare di “dialetto”.<sup>38</sup> Anche questa categoria è soggetta a integrazioni continue man mano che nuovi film sono inseriti. I dialetti sinora identificati sono: *piemontese, lombardo, siciliano, romano, emiliano, napoletano, veneziano, toscano, provenzale, Berlinisch, Bayerisch, Hessisch, Koelsch*. Entrambe, *regioletto* e *dialetto*, sono abbinate tipicamente nel corpus ad altre etichette specifiche quali le *varianti di registro* (cfr. più avanti). La tendenza strutturale dell’italiano ad associare in maniera esclusiva usi bassi, in senso diafasico e diastratico, con usi regionali e dialettali, porta spesso a una normalizzazione del codice e a un

<sup>37</sup> Berruto (1993) parla al riguardo di “enunciazione mistilingue” indicando con questa espressione l’uso alternato di (varietà di) italiano e (varietà di) dialetto nel corso dello stesso evento comunicativo da parte dello stesso parlante o, addirittura, all’interno della stessa battuta o frase.

<sup>38</sup> Nello spazio d’uso del francese metropolitano, la variazione diatopica è minima e in forte regressione da almeno due secoli cosicché nella tradizione linguistica francese più che di dialetto si parla di *patois*, che costituisce una varietà intermedia fra varietà regiolettale e varietà dialettale, rispetto all’accezione comunemente utilizzata per descrivere la situazione sociolinguistica dell’italiano (Blanche-Benveniste/Jean-Jean 1987: 61-65; Gadet 1989).

appiattimento della varietà nella trasposizione da e verso altre lingue anche vicine, come il francese, contraddistinto da una forte variazione in senso diafasico e diastratico, quasi del tutto scevra, però, da marcatezza diatopica. I diversi percorsi storici di unificazione nazionale, di politica linguistica, e di concentrazione di immigrati, dimostrano, infatti, come sia problematico stabilire una classificazione interlinguisticamente valida, non solo sull'asse diatopico, ma anche su quello diastratico, poiché le informazioni extralinguistiche veicolate dall'impiego di un dialetto o di un socioletto sono intrinsecamente ancorate a ogni cultura (Valentini 2007).

Per quanto riguarda le varietà diastratiche o sociali, la banca dati prevede l'annotazione della macro-categoria del *gergo*. In senso proprio, per *gergo* s'intende la lingua parlata da gruppi sociali marginali: vagabondi, mendicanti, ambulanti, malviventi. È però assai diffuso un uso estensivo e improprio del termine *gergo*: *il gergo dei medici, il gergo dei giornalisti, il gergo sportivo*. In questa accezione, con il termine *gergo* si allude a un tipo di linguaggio settoriale o tecnico, cioè a una terminologia specifica legata a un'attività che nel database verrà segnalata da un apposito attributo. A metà tra uso proprio e improprio del termine *gergo* stanno le espressioni *gergo militare* e *gergo giovanile*. Posto che, anche questo uso estensivo è in parte improprio, perché non si tratta di gerghi storici in senso stretto, vi è però un'indubbia comunanza tra le lingue speciali, militare, studentesca, giovanile e i gerghi storici che forniscono loro parte dei termini usati. Le lingue speciali militare e giovanile possono quindi essere definite "gerghi transitori" cioè gerghi in uso in determinate fasce di età (i giovani) e in determinate condizioni (servizio militare).<sup>39</sup> A tal riguardo, Berruto (1987: 155 e ss.) distingue tra lingue speciali in senso stretto, lingue speciali in senso lato e gerghi, che dispongono di un lessico particolare, con propri meccanismi semantici e di formazione delle parole, ma senza il carattere di nomenclatura, e sono legati non a sfere di argomenti ed aree extralinguistiche, ma piuttosto a gruppi o cerchie di utenti, con funzione criptica e di antilingua (Halliday 1983). Nella banca dati sono stati pertanto classificati sotto la categoria *gergo* gli attributi: *giovanile*<sup>40</sup>, *militare*, *malavitoso* (che include quello mafioso), *poliziesco*, *bambinesco* (*baby*

---

<sup>39</sup> Vedasi Sanga (1993) per una disamina specifica delle caratteristiche linguistiche del *gergo*.

<sup>40</sup> Vedasi Radtke (1993a) per una panoramica delle varietà giovanili in Italia.

*talk*), mentre tutte le altre varietà di lingue speciali, seguendo la tassonomia illustrata, sono state incluse nella categoria *linguaggi specialistici* (cfr. più avanti).

Altra etichetta che interessa un fenomeno di particolare importanza, soprattutto nel parlato filmico, è quella dell'*idioletto*, inteso come repertorio linguistico individuale, nel caso specifico, di un personaggio/attore. L'etichetta identifica la somma delle variazioni personali rispetto a uno standard linguistico (Cardona 1988), ivi inclusi tratti squisitamente individuali, quali fatti paralinguistici (qualità e impostazione della voce) e rumori e manifestazioni foniche varie che possono accompagnare la produzione verbale, nonché tic linguistici, intercalari, ecc.

Ulteriori caratteristiche significative della variabilità linguistica sono indicate da attributi quale quello di *lingua franca*, che contraddistingue un tipo funzionale di lingua usata come mezzo di comunicazione veicolare tra parlanti o gruppi di parlanti di diversa lingua materna (Berruto 1995: 206) e quello di *lingua parlata da stranieri*, che connota, nell'accezione da noi utilizzata, qualunque varietà di lingua seconda parlata da stranieri, nonché tentativi di madrelingua di imitare detta lingua (*foreigner talk*). È stata, infine, creata la categoria *altre caratteristiche specifiche* che riunisce etichette altrove non classificate come i *forestierismi*, indicanti i prestiti di tipo lessicale, sintattico, morfologico o fonetico, che una lingua deriva da un'altra lingua; i *neologismi* e la *variante nazionale*, che recensisce i casi in cui si abbia a che fare con lingue parlate in più paesi.

### 3.4.5.2 Linguaggi specialistici

I linguaggi specialistici sono al centro di un annoso dibattito che va dalla definizione dell'ambito di studio alla necessità di evidenziarne i tratti distintivi per poter tracciare una linea di demarcazione tra questi e lingua comune, fino a giungere alle speculazioni concernenti il concetto stesso di "linguaggio specialistico", denominato a più riprese come "lingua per fini speciali", sul modello inglese di *language for special purposes* (LSP), "lingua speciale", "microlingua", "sottocodice", "linguaggio settoriale", infine "linguaggio specialistico", nella denominazione di Gotti (1991) da noi adottata.

Ai fini dell'annotazione dei dati filmici, la categoria *linguaggi specialistici* riunisce le due varietà di lingua speciale che Berruto distingue (1987: 155 e ss.): da un lato, le lingue speciali in senso stretto, cioè sottocodici veri e propri forniti e contrassegnati da un proprio lessico particolare, distinto da tratti di monoreferenzialità ed eventualmente da morfosintassi e testualità caratteristica; dall'altro, le lingue speciali in senso lato, che non hanno propriamente un lessico specialistico, ma sono comunque strettamente legate ad aree particolari extralinguistiche di impiego e sono caratterizzate da scelte sintattiche e testuali. In particolare, gli attributi sinora inseriti riguardano il linguaggio: *edile/architettonico*, *politico/sindacale*, *medico*, *giuridico*, *burocratico/amministrativo*, *pubblicitario/commerciale*, *economico/finanziario*, *tecnico/scientifico*, *matematico/informatico*, *musicale*, *televisivo/cinematografico*, *sportivo*, *turistico*, *giornalistico*.

### 3.4.5.3 Varianti di registro

Malgrado l'inerente difficoltà di identificare chiaramente sul continuum confini netti fra le diverse varietà diafasiche e, soprattutto, distinguerle dalle altre varietà con cui inevitabilmente si intersecano, si è tentato una classificazione che rispecchiasse le tassonomie classiche (cfr. supra) prendendo in esame le varietà su un piano fonologico, morfologico, sintattico e lessicale. Qualora non sia stato possibile attribuire le stesse etichette trasversalmente alle varie lingue, sono state inserite etichette ad hoc (per es. *argot/verlan*).

È opportuno chiarire che le realizzazioni standard delle varie lingue non vengono segnalate da appositi attributi nella banca dati, bensì considerate come le varietà di riferimento, rispetto alle quali tutte le altre varietà diafasiche/diastratiche si distinguono e sono annotate. Per l'italiano, tale varietà corrisponde a ciò che Berruto (1987: 23) designa "italiano neo-standard" individuato, nei concreti usi dei parlanti, in un italiano regionale colto medio. Investito da forti tendenze di ri-standardizzazione, tale varietà accoglie oggi, accanto all'italiano standard letterario, tratti dell'italiano parlato colloquiale, precedentemente marcati per colloquialità o per stigma sociale, che



sono stati catturati dalla norma ed hanno perso o stanno perdendo marcatezza. La lingua filmica dovrebbe quindi imitare l'italiano parlato colloquiale, ossia l'italiano della conversazione ordinaria, del normale parlare quotidiano, degli usi comunicativi correnti (*id.* 25).<sup>41</sup> Esso non va confuso con i registri informali più bassi e trascurati che, nel database, sono invece segnalati mediante l'etichetta *colloquiale-substandard*, intendendo con tale denominazione una varietà caratterizzata da maggiore informalità, rilassatezza e improvvisazione, altrimenti definita, nella tradizione lessicografica, nei termini di italiano familiare o popolare (*id.* 26). La stessa ripartizione si applica al francese, in cui si distingue una norma dell'uso medio, e in cui all'etichetta *colloquiale-substandard* fa da contraltare l'attributo *familier/populaire*, inserito per chiarezza metodologica per definire i tratti specifici di questa varietà di lingua. Elefante (2004: 194-5) sottolinea infatti come in francese la stessa distinzione tra *registri populaire* e *familier* sia ancora poco chiara. Da qui la difficoltà nell'attribuzione di etichette denotanti varietà di lingua intermedie quali quelle in questione.

Al polo opposto dell'asse diafasico troviamo l'etichetta *formale* che caratterizza l'italiano, ma anche il francese aulico, i cui tratti sono improntati alla massima accuratezza morfosintattica, semantico-lessicale e testuale e, ancora più in alto, sull'asse diafasico l'etichetta *variante diacronica*, che indica strutture e termini aulici-arcaizzanti in via di decadenza. Sulla parte inferiore dell'asse diafasico/diastratico, troviamo, infine, l'etichetta *volgare*, che segnala in tutte le lingue inserite, casi di linguaggio blasfemo, turpiloquio, spesso associati ad atti linguistici specifici, come esclamazioni, imprecazioni e insulti, impiegati da specifici gruppi di utenti e, per questo, identificabili in combinazione con gerghi, quali quello poliziesco e giovanile.

Per il francese, ci è parso, infine, opportuno segnalare i fenomeni di *argot/verlan* tramite l'assegnazione dell'etichetta corrispondente, in quanto fenomeno specifico della lingua in questione, senza termine di paragone diretto con altre varietà diafasiche e diastratiche informali non regionali in italiano. Prendiamo l'esempio

---

<sup>41</sup> Vedasi Berruto (1987: 55-103) per i tratti morfosintattici, lessicali, fonologici e testuali del neo-standard. Per una trattazione sistematica di alcuni di questi tratti nella lingua filmica si rinvia a Rossi 1999a e Pavesi 2005. Vedasi Gadet (2007) per le caratteristiche principali della variazione sociale in francese.

dell'argot, inteso nel senso ristretto di “langue du milieu, des jeunes marginaux de la cité” (Calvin 1999).<sup>42</sup> Teoricamente, questo insieme linguistico non trova alcun esatto equivalente in nessuna varietà italiana, poiché i gerghi si sviluppano principalmente in una dimensione storica e presentano delle sfumature diatopiche che l'argot francese (proveniente dalla periferia parigina, ma attualmente impiegato da gruppi sociolinguistici di tutto il paese) non ha. Inoltre, i gerghi italiani, pur condividendone la funzione criptica, non hanno lo stesso valore di rivendicazione identitaria che ha assunto l'argot moderno:

“l'argot n'est plus la langue secrète qu'il fut à son origine, il est devenu une sorte d'emblème, une façon de se situer par rapport à la norme linguistique et du même coup par rapport à la société” (Calvin 1999: 6); “si les adolescents français, en particulier les enfants de migrants [...] l'utilisent de façon courante, c'est pour marquer leur spécificité, à la fois en termes de génération, face aux adultes, et en termes ethniques.” (*id.* 112).

D'altronde, le espressioni argotiche, spesso tradotte a ragione attraverso il linguaggio giovanile italiano, hanno una precisa connotazione diastratica che quest'ultimo non ha: “il linguaggio giovanile non mira ad una ulteriore stratificazione sociale, ma piuttosto a differenziare l'uso contestuale-situazionale” (Radtke 1993a: 197). È quindi una varietà di carattere principalmente diafasico, “colloquiale, più vicina alle esigenze comunicative del parlato informale”, diacronico, in contrapposizione alle generazioni più vecchie e, diatopico, in alcuni tratti lessicali (*ibidem*). Riassumiamo i tratti di variazione linguistica annotati mediante il sistema di etichette messo a punto, adattando lo schema di Berruto (1987: 21) alle due lingue esaminate (figura 12 e 13):

---

<sup>42</sup> La nozione di argot è alquanto controversa. Definito da *Le Nouveau Petit Robert* come “langage cryptique des malfaiteurs, du milieu” (1993: 133), in senso lato (e meno dispregiativo) coincide con la definizione di *jargon*, ossia “langage particulier à un groupe et caractérisé par sa complication, l'affectation de certains mots, de certaines tournures” (*id.* 1370).

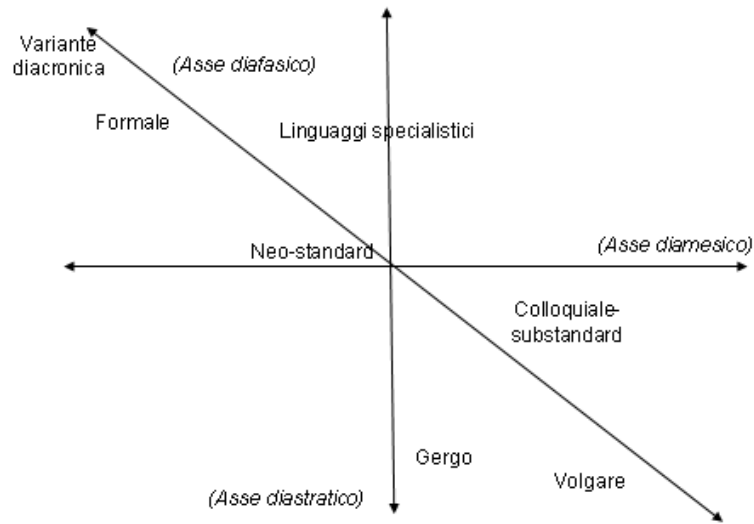


Figura 12. Etichette relative alla variazione linguistica filmica applicate all'italiano

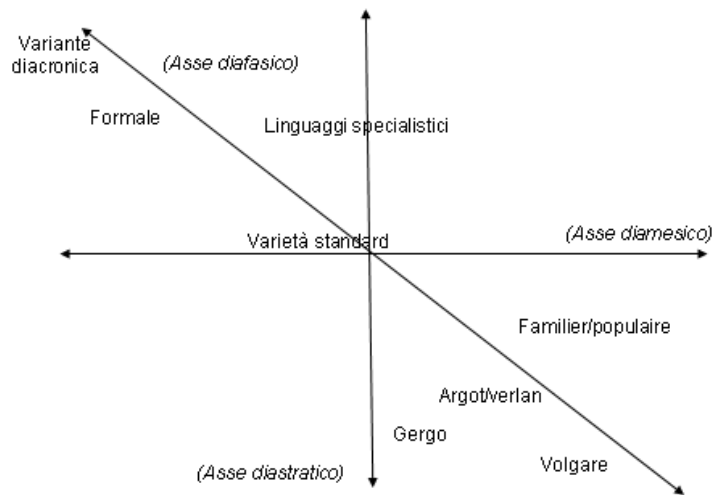


Figura 13. Etichette relative alla variazione linguistica filmica applicate al francese

### 3.4.6 Specificità del mezzo audio-visivo

Gli elementi presi in considerazione in questa categoria si rifanno in maniera specifica alle caratteristiche del supporto che utilizza notoriamente un doppio canale di comunicazione, quello acustico, di cui abbiamo etichettato in maniera esaustiva l'aspetto verbale orale, e quello visivo, in virtù del quale si analizzeranno nel prosieguo gli aspetti verbali scritti. Questa macro-categoria prende altresì in considerazione gli aspetti non verbali veicolati dal canale acustico e dal canale uditivo (cfr. il primo capitolo per una tassonomia completa di questi codici), nonché tutta una serie di macro-interventi sui dialoghi che il testo filmico, per sue caratteristiche specifiche, permette di operare. Proprio perché i suddetti elementi sono importanti ai fini di una corretta interpretazione della sovrapposizione dei vari tratti semiotici che conferiscono significato al testo, così come per la comprensione di norme traduttive generali operanti a livello di macro-sistema culturale, nell'ambito del quale la traduzione audiovisiva si colloca, la loro annotazione, a differenza delle altre etichette, viene effettuata solo sulla versione doppiata/sottotitolata.<sup>43</sup> Sotto la categoria *specificità del mezzo audio-visivo* sono catalogate pertanto etichette quali: *canale visivo*, *canale acustico* e *macro-interventi sui dialoghi*, ciascuno dei quali include una serie di attribuiti specifici.

#### 3.4.6.1 Canale visivo

La categoria *canale visivo* comprende tre sotto-etichette specifiche: *cartelli*, *elementi grafici e oggetti culturali*. Sotto l'etichetta *cartelli* sono stati classificati tutti i messaggi scritti che appaiono in sovrapposizione nella versione originale.<sup>44</sup> Gli *elementi grafici* comprendono, invece, genericamente, le scritte che appaiono

---

<sup>43</sup> Un altro problema specifico è quello della "leggibilità" di tali elementi in fase di annotazione. Parte dei film inseriti nel corpus, per la loro natura specificamente cinematografica, è destinata a una fruizione sul grande schermo. Ciò significa che alcuni elementi potrebbero risultare maggiormente "leggibili" di quanto non sia stato possibile valutare analizzando i film con la modalità "schermo intero" del computer. È vero, tuttavia, che tali prodotti potranno in seguito essere fruibili sui canali televisivi e sul mercato dell'*home video*, in modalità dunque diverse rispetto a quella originalmente prevista.

<sup>44</sup> Nella nostra accezione il cartello si sovrappone al concetto di "didascalia" (cfr. 1.1.2.1).

nella realtà, quali lettere, insegne, fogli di calendario, epigrafi, giornali, libri, nomi di strade, ma anche cartelli di segnaletica stradale indicanti i nomi delle vie e delle piazze, nomi di edifici, ecc. che Raffaelli definisce “scritte da scena”, ossia quell’insieme di scritte “riprese dall’obiettivo nel suo ambiente naturale e accolte nel film come parte integrante del contesto iconico” (2003: 13). Infine, con l’etichetta *oggetti culturali* sono stati classificati tutti gli elementi della realtà riconducibili all’iconografia culturale e sociale del paese di ambientazione del film, quali monumenti, edifici, cibi, bevande, oggetti d’arte, vestiti, tagli dei capelli, prodotti commerciali e culturali in genere, nonché marchi commerciali e loghi. Partendo dal concetto di “punto di sincronizzazione”, inteso come elemento “in una catena audiovisiva che rappresenta un momento saliente di incontro sincrono tra un momento sonoro e un momento visivo” (Chion 2001: 62, cfr. 1.1.1.2), sono stati analizzati quei casi in cui i punti di contatto tra immagini e colonna audio/dialoghi appaiono maggiormente significativi.

Da un lato, il criterio adottato, quello della pregnanza semiotica, tiene quindi conto della specifica funzione diegetica degli elementi considerati (immagini e scritte) frutto delle scelte stilistiche e narrative del regista. Dall’altro, dal punto di vista espressivo, tali elementi sono stati etichettati perché portatori di una serie particolare di significati più propriamente culturali (cfr. 1.1.1.1). Tali elementi richiamano nello spettatore schemi culturali generali propri alla lingua di origine e/o schemi operanti a livello idiosincratico come ricordi, memorie, associazioni personali specifiche (Chaume 2004b: 227-245).<sup>45</sup> Il macro-criterio della pregnanza semiotica regola, nello specifico, l’individuazione di casi in cui il codice grafico/iconico:

- (1) riveste una specifica funzione diegetica (Paolinelli/Di Fortunato 2005: 74):  
è il caso, ad esempio, di cartelli che collocano l’azione in una dimensione geografica, temporale e culturale ben precisa, oppure allorché vengono utilizzati per legittimare un salto temporale nella progressione del

---

<sup>45</sup> Metz (1972: 112) si spinge oltre, affermando che la letteratura e il cinema, in quanto arti rappresentative sono per loro natura condannati alla connotazione in quanto la denotazione viene sempre prima della loro impresa artistica (nel caso del cinema in virtù dell’analogia percettiva). Tuttavia l’autore stesso afferma che se l’analogia ci sembra naturale così come gli effetti di senso é perché sono profondamente radicati nelle culture e perché hanno origine a un livello che, in seno a queste culture, é molto al di qua rispetto ai vari codici espliciti, specializzati e propriamente informativi (*ib.* 114).

racconto. In questo caso, sono investiti di una specifica funzione che non può essere omessa, se non a scapito di una perdita rilevante di informazioni;

- (2) sempre in funzione narrativa, sostituisce il linguaggio verbale parlato, contribuendo alla strutturazione dialogica: si tratta del caso molto frequente in cui alcuni elementi grafici/iconici (lettera, rivista, epigrafe, ecc...) sono inquadrati in primo piano, il cui contenuto non viene ripreso nei dialoghi originali, e lo spettatore è “costretto” a leggere a schermo. In questo caso il loro uso richiama convenzioni cinematografiche più o meno formalizzate;
- (3) ancora in maniera indissolubile il linguaggio verbale parlato all’immagine (Paolinelli/Di Fortunato 2005: 73): si considerano i casi in cui il contenuto degli elementi grafici viene ripreso nei dialoghi (lettura del testo con voce fuori campo o voce soggettiva di uno dei personaggi) e per cui si evidenzia una “ridondanza” di significato, e tutti i casi di deissi spaziale e temporale (Delabastita 1989: 10) in cui il codice grafico blocca o restringe le possibilità di traduzione;
- (4) altera la significazione dei dialoghi: per esempio, in tutti i casi di humour filmico visivo (Withman-Linsen 1992: 147; Chiaro, in stampa; Bucaria 2008);
- (5) è, assieme alla colonna sonora, una componente strutturale dell’ambientazione filmica e tematica. Posto che la presenza delle scritte da scena non è quasi mai casuale nei film, laddove tali elementi non sono trasposti a livello verbale, è infatti ipotizzabile una perdita di denotazione specifica a vantaggio della preservazione di alcuni livelli di connotazione, frutto della percezione da parte di un pubblico appartenente a un universo socio-culturale diverso.

### 3.4.6.2 Canale acustico

La categoria *canale acustico* riunisce gli attributi *colonna sonora*, *rumori di fondo* e *altri effetti sonori specifici* e prende in considerazione il codice musicale e gli effetti sonori di cui una prima analisi si deve a Chaume (2004b: 201 e ss.). Anche in questo caso, vengono etichettate solo quelle scene in cui gli elementi in questione incidono in qualche modo sui dialoghi, dato il ruolo di questi ultimi come catalizzatori emotivi a livello individuale e, solo marginalmente, collettivo.

Nel corpus, la “colonna sonora” svolge un ruolo preponderante, con funzione identitaria di memoria collettiva, nel film *Chanson*, ispirato alla commedia musicale omonima (cfr. 3.3.2). Le parti cantate (in particolare l’opera lirica e classica) non hanno invece funzione propriamente intradiegetica, bensì artistica ed estetica, e di caratterizzazione dei personaggi in *Image*, la cui traduzione in italiano (*Così fan tutti*) è essa stessa concepita come la citazione di un’opera di Mozart (*Così fan tutte*).<sup>46</sup> D’altronde, entrambe le funzioni sono esplicate dalla canzone introduttiva (*Le temps ne fait rien à l’affaire*, Georges Brassens, 1961) in *Dîner* in cui tale canzone ha sia valore identitario-politico, sia narrativo-didascalico, paragonabile a quello di un cartello che introduce in maniera umoristica il tema del film. È opportuno, inoltre, ricordare che, a partire dagli anni 70/80, la colonna sonora non viene più doppiata e la funzione narrativa delle parti cantate è salvaguardata generalmente tramite l’inserimento di sottotitoli.<sup>47</sup> Da qui la possibile co-occorrenza di questa etichetta con una serie di tratti appartenenti alla categoria *macro-interventi sui dialoghi* che verranno illustrati nel paragrafo successivo.

Alla stregua della colonna sonora, è altresì prevedibile che anche alcuni rumori di fondo e altri effetti sonori specifici, ivi inclusi gli effetti speciali, acquisiscano importanza, in relazione alla tipologia di genere e alla tematica trattata: film di guerra, azione, avventura utilizzeranno tali elementi, soprattutto in funzione emotiva, per conferire ritmo alle parti dialogate. Tali elementi assumono altresì un

<sup>46</sup> Vedasi Di Giovanni (2008) nell’edizione speciale di *The Translator* dedicata a traduzione e musica.

<sup>47</sup> Fanno eccezione i cartoni animati, in cui filastrocche, refrain e altri inserti musicali svolgono solitamente un ruolo diegetico molto più importante (Chaume 2004b: 202).

ruolo fondamentale allorché concorrono alla segmentazione del film, sia in fase di elaborazione dei sottotitoli, sia, come nel nostro caso, quando è necessario delimitare le porzioni di film su cui effettuare l'annotazione (cfr. 3.3.3.2 supra).

### 3.4.6.3 Macro-interventi sui dialoghi

Quest'ultimo gruppo di etichette tende a mettere in evidenza quei macro-fenomeni di adattamento/manipolazione del testo di arrivo, cui si presta il prodotto doppiato per andare incontro al gusto e alle norme abituali della cultura del paese della lingua di arrivo (Gambier 2002: 212). I tratti segnalati da queste etichette contribuiscono teoricamente a definire i confini, spesso labili, tra traduzione e adattamento (cfr. primo capitolo). Tra i casi segnalati, troviamo etichette che denotano la *preservazione di battute/scene originali*, che rinviano al problema più generale della mancata traduzione della banda sonora su cui sono incisi anche i dialoghi di fondo (si pensi a scene girate in luoghi pubblici). All'estremo opposto, troviamo l'*eliminazione di scene/battute*, che interessa fenomeni di censura o, nel caso di serie TV o di soap-opera, di adattamento ai palinsesti televisivi. Infine, l'etichetta *aggiunta di scene e battute* viene assegnata alle scene in cui, nel testo doppiato, si tendono a colmare i silenzi con l'inserimento di dialoghi non presenti nell'originale, e in tutti i casi in cui la mimica lo suggerisca. Altre volte, le battute vengono invece aggiunte per esigenze specifiche di compensazione, qualora si renda necessario esplicitare il significato di alcuni elementi grafici della versione originale, mediante l'inserimento di voci fuori campo (cfr. 5.4). Nel caso di film multilingui, può invece accadere che il testo dei dialoghi venga interamente stravolto, cambiando le lingue presenti nel testo di partenza e sostituendole con altre lingue nel testo di arrivo, per motivi di caratterizzazione dei personaggi e/o di routine traduttiva: l'etichetta applicata sarà allora quella di *sostituzione lingua della scena/battuta*. Infine, può avvenire che, per preservare porzioni del film originale, come per esempio le parti cantate, oppure chiarire il contenuto di scritte da scena o cartelli, si inseriscano sottotitoli/cartelli. Tali scene sono contrassegnate dall'etichetta specifica *inserimento sottotitoli/cartelli* (cfr. 5.4).



### 3.5 Modalità di interrogazione

La banca dati è corredata di quattro possibili sistemi di ricerca, attivabili tramite la pagina di benvenuto del sito (<http://forlixt.sitlec.unibo.it>), a cui si accede dopo aver autenticato i propri dati. Il sito è infatti attualmente protetto da password, in ottemperanza alle disposizioni del titolo I della legge 633/41 e successive modificazioni, sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio, nonché a tutela del copyright del sito stesso che appartiene agli autori e alla struttura titolare del progetto (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Dipartimento SITLeC, Forlì).<sup>48</sup>

#### 3.5.1 Il filtro

Prima di avviare qualsiasi tipo di ricerca, è possibile impostare un filtro sul corpus selezionando dal menu l'opzione "imposta filtro sui film". Tale funzione consente di restringere il dominio, limitando l'applicazione della query a un solo titolo, ai film di un unico regista, selezionabile mediante la combo-box corrispondente, ovvero ai film prodotti/commercializzati in un determinato anno ("anno di produzione/doppiaggio"). Il sistema consente inoltre di lanciare una ricerca per genere (commedia musicale, commedia romantica, commedia drammatica, thriller, poliziesco, serie TV, soap-opera), per lingua (italiano, francese, tedesco) oppure per versione (originale o doppiata/sottotitolata). Tutti i criteri sopraccitati sono combinabili cosicché è possibile, per esempio, impostare una query associando le opzioni commedia, versione originale, lingua francese (figura 14). Il sistema visualizza i risultati, stilando un elenco dei film trovati. L'estrema flessibilità di combinazione dei criteri consente di selezionare corpora ad hoc su cui effettuare le ricerche, personalizzabili in base alle finalità di ricerca.

---

<sup>48</sup> In particolare, l'articolo 70, comma 1-bis, capo V ("eccezioni e limitazioni"), della legge sopraccitata, consente "la libera pubblicazione attraverso la rete Internet, a titolo gratuito, di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate, per uso didattico o scientifico, solo nel caso in cui tale utilizzo non sia a scopo di lucro".



Figura 14. Finestra “Imposta filtro sul film”

### 3.5.2 La ricerca libera

Una volta ristretto il dominio di applicazione, due sono le modalità principali di interrogazione supportate: la *ricerca libera*, o di tipo *full-text*, oppure la *ricerca per attributo*, o *guidata*, eseguibili entrambe dal menu della pagina principale. La modalità *full-text* consente all’utente di ricercare parole o stringhe di parole nei corpora trascritti. Le interrogazioni possono altresì essere condotte restringendo il dominio mediante l’applicazione di una delle opzioni *dialoghi e sottotitoli*, *dialoghi o sottotitoli*, e ricercate come *parte di testo* o *parole intere* (figura 15).

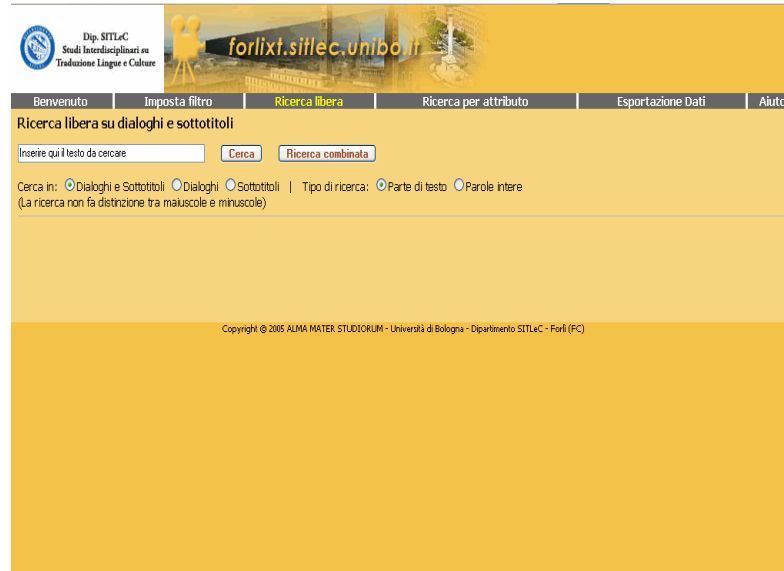


Figura 15. Finestra “Ricerca libera”

Il software restituisce i risultati sotto forma di una lista di occorrenze della parola o della stringa di parole ricercata nel formato classico di concordanza KWIC (*Key Word in Context*) ed evidenziando la *query* all’interno del contesto linguistico (la singola battuta) in cui la parola o la stringa appare. Ciascuna battuta visualizzata è accompagnata da una serie di informazioni generali riguardanti il film : il nome del personaggio che pronuncia la battuta, il titolo, la lingua del film, se si tratta di versione doppiata/sottotitolata od originale, gli attributi associati alla scena di cui la battuta fa parte (figura 16).



Figura 16. Risultati della ricerca libera

Selezionando il collegamento ipertestuale, l'utente ha la possibilità di contestualizzare in una nuova pagina il dato linguistico, accedendo alla trascrizione dei dialoghi o dei sottotitoli dell'intera scena da cui la battuta è stata estratta e, in maniera innovativa, alla scena multimediale completa. Da qui è possibile visualizzare, inoltre, la corrispondente scena allineata nelle varie versioni linguistiche presenti, originali, doppiate o sottotitolate, selezionando la lingua desiderata dal menu in alto a destra. Il sistema consente, dunque, sia di confrontare più traduzioni di una stessa scena, raffrontando dato testuale e multimediale, analizzando diverse modalità di trasposizione, sia di ampliare ulteriormente il contesto multimediale, scorrendo il filmato in direzione della scena precedente o successiva, tramite le apposite frecce presenti sopra la finestra del video (figura 17).

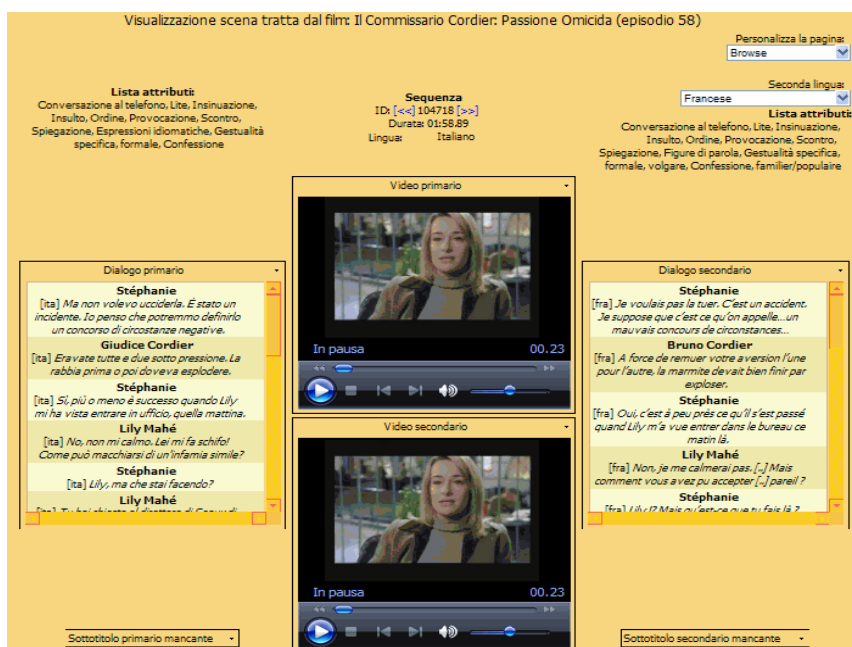


Figura 17. Finestra multimediale

La ricerca *full-text* è di tipo *case-insensitive*, ossia permette di digitare indifferentemente la *query* con caratteri maiuscoli o minuscoli. Trattandosi di un tipo di database che opera con parametri XML, sono attivi di default una serie di operatori logici e caratteri jolly che possono essere utilizzati per combinare le ricerche su più parole. Impostando il filtro “parola intera” è stato documentato il funzionamento dei seguenti operatori, a loro volta combinabili :

- (1) *virgolette* (“”): inserendo le parole tra virgolette, il sistema restituisce, in maniera letterale, la stringa di caratteri, rispettando l’ordine di digitazione. Tale operatore è utilizzabile per la ricerca di strutture sintattiche tipiche dell’oralità oppure di cumuli/catene di segnali discorsivi. Per esempio, ricercando la stringa *beh allora*, il database restituisce una lista di 25 concordanze in cui la sequenza ha significati pragmatici diversi, ulteriormente contestualizzabili nella finestra multimediale corrispondente a ciascuna concordanza reperita.
- (2) *operatore +*: associa due o più parole nell’ordine dato, ma occorre porre i termini tra virgolette. È assimilabile, come funzione, all’operatore precedente.
- (3) *asterisco* (\*): sostituisce più caratteri e può essere posizionato all’inizio, nel mezzo, o alla fine della parola racchiusa sempre tra virgolette. Consente, per esempio, la ricerca di parole composte, oppure di verbi non coniugati o sostantivi non accordati. Inserendo la stringa di caratteri *capo\**, il sistema restituisce 142 risultati tra cui: *capo*, *capo della città*, *capofficina*, *capocantiere*, *capolavoro*, *capo cameriere*, *capo acquisti*, *capocannoniere*, *capo dello stato*, *capo della narcotici*, ecc.
- (4) *punto di domanda* (?): sostituisce un solo carattere. Può essere utilizzato allorché si hanno dei dubbi sull’ortografia di una parola. Per esempio se ricerchiamo l’espressione colloquiale *va bene* nella sua forma contratta (*vabbé=vabb?*), il sistema visualizza tutte le forme ortografiche presenti: *vabbé*, *vabbeh*, *vabbè*.
- (5) *operatore AND*: associa due o più parole in qualunque ordine. Può essere utilizzato per visualizzare formule in situazioni specifiche che associano interiezioni e fatismi. Per esempio, ricercando nel corpus la stringa *pronto AND senti AND ciao*, il software trova cinque concordanze tutte correlate alla situazione comunicativa “conversazione al telefono”.
- (6) *operatore OR*: restituisce una lista di concordanze in cui vi sia almeno una delle parole ricercate. Può essere utile per verificare la presenza di determinati elementi, quali interiezioni, segnali discorsivi, formule, in

combinazione con alcuni attributi assegnati alla scena (per es. atti comunicativi) nel qual caso è necessario svolgere la ricerca con la modalità della ricerca combinata (cfr. più avanti).

- (7) *operatore NEAR*: ricerca i termini digitati all'interno della stessa battuta in ordine casuale. Ha funzione analoga agli operatori + e AND.

Tali operatori sono ulteriormente combinabili fra di loro: per esempio, è possibile ricercare: *pronto NEAR allora OR ciao NEAR allora* e il server restituirà stringhe di testo in cui è presente *pronto* ed *allora* oppure *ciao* ed *allora* verificando simultaneamente le occorrenze di associazione di ciascuna stringa.

Il modello di analisi applicabile tramite la ricerca libera è, come messo in luce dagli esempi, di tipo microstrutturale e concerne l'analisi di unità lessicali e fraseologiche (Heiss/Soffritti 2008), in opposizione a un modello di analisi proponibile invece tramite una ricerca di tipo macrostrutturale, conducibile per mezzo della modalità di interrogazione *ricerca per attributo* o *ricerca guidata* (Valentini 2008).

### **3.5.3 La ricerca per attributo**

La *ricerca per attributo* o *ricerca guidata* è una delle due funzioni principali attivabili dal menu della *home page* del sito. Essa consente di esplorare il corpus ricercando le etichette inserite durante la fase di annotazione per mezzo del medesimo albero di attributi. Selezionando una qualsiasi delle etichette, impostando o meno il filtro iniziale, il sistema visualizza l'elenco delle scene cui l'attributo è stato assegnato, con la possibilità di visionare nella stessa pagina le altre etichette applicate alla scena selezionata (figura 18). Per esempio, ricercando l'atto comunicativo del *commiato*, il sistema restituisce 473 scene alle quali è stato associato l'attributo in questione:

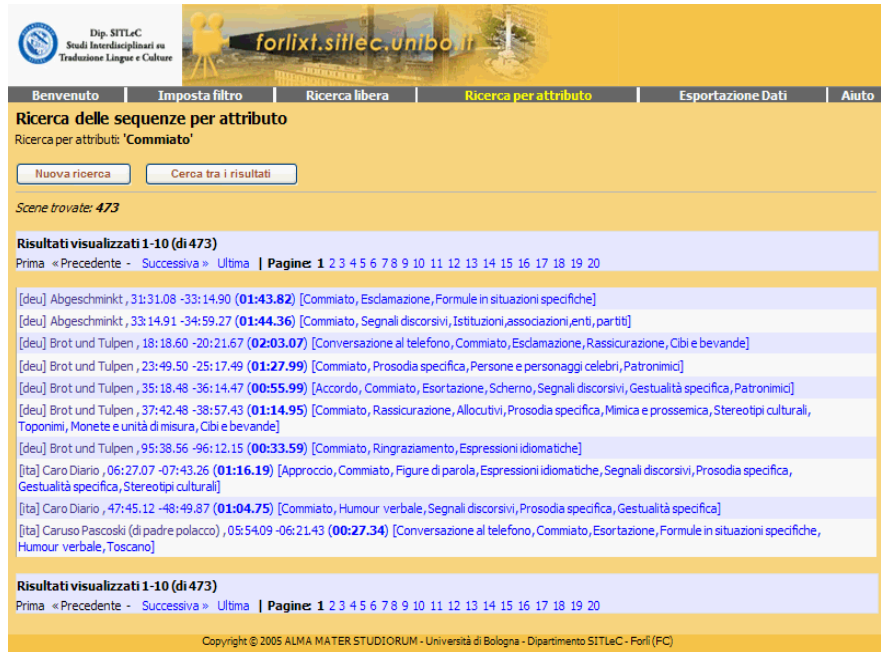


Figura 18. Esempio di visualizzazione dei risultati della ricerca guidata

Come nel caso della ricerca libera, è possibile passare dalla pagina dei risultati alla pagina di visualizzazione multimediale in cui l’attributo ricercato viene evidenziato nell’elenco delle etichette assegnate alla scena. Una volta selezionata la lingua di arrivo da confrontare, tale attributo verrà, se presente, evidenziato anche tra gli attributi assegnati alla scena parallela in quest’ultima lingua. Ciò consente di confrontare scena per scena i raggruppamenti di etichette della versione originale e doppiata e, all’occorrenza, osservare quando e come le etichette sono preservate, omesse, oppure aggiunte nella versione tradotta. Tale funzione consente di effettuare ricerche di tipo quantitativo, a livello macrostrutturale, sul dato multimediale annotato e può essere proficuamente associata a un’altra funzione della banca dati, che prevede la possibilità di esportare tutte le etichette inserite, in formato tabellare di *excel*, *xhtml*, *xml* e *csv*, supporto quest’ultimo in cui sono già attivi dei filtri sui dati.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> La funzione “esportazione dati” è presente nel menu principale in alto a destra accanto alla funzione “aiuto”.

### 3.5.4 La ricerca avanzata

I due tipi di interrogazione descritti in questo paragrafo e nel successivo combinano le funzioni di ricerca di base già illustrate in due ulteriori modalità. La ricerca avanzata consiste nell'applicazione reiterata del filtro della ricerca per attributo sui risultati di una o più ricerche per attributo precedenti, fino ad otto possibili livelli di raffinamento dell'interrogazione. Essa consente di estrapolare raggruppamenti di etichette significative, combinando diversi aspetti dell'analisi qualitativa condotta in fase di annotazione.

È possibile lanciare la ricerca avanzata dalla pagina della ricerca per attributi, selezionando una prima etichetta e, successivamente, dopo aver applicato la funzione “cerca tra i risultati”, un'altra etichetta. Partendo per esempio dai risultati della ricerca precedente e impostando il filtro per selezionare prima i film francesi originali e, in seconda battuta, le corrispondenti versioni doppiate italiane, è possibile per esempio valutare quantitativamente i casi in cui l'atto comunicativo del commiato è associato ad altri atti comunicativi, e in che misura tali combinazioni sono rinvenibili in percentuali simili negli originali e nei doppiati (figura 19).

The screenshot shows a search interface with a navigation bar at the top containing: Benvenuto, Imposta filtro, Ricerca libera, Ricerca per attributo (highlighted), Esportazione Dati, and Aiuto. Below the navigation bar, the search criteria are displayed: 'Ricerca delle sequenze per attributo' with filters for 'Lingua=Francese', 'Originale/Doppiato=Originale', and 'Ricerca per attributi: 'Commiato', 'Formule in situazioni specifiche''. There are buttons for 'Nuova ricerca' and 'Cerca tra i risultati'. The results section shows 'Scene trovate: 16' and 'Risultati visualizzati 1-10 (di 16)'. A list of results follows, each with a language code, a timestamp, a time range, a unique ID, and a list of associated tags. For example, the first result is: '[fra] Chacun cherche son chat, 30:10.24 -31:14.55 (01:04.31) [Conversazione al telefono, Accordo, Commiato, Consiglio, Richiesta di informazione/spiegazione, Saluto, Spiegazione, Formule in situazioni specifiche, Parlare del tempo, familier/populaire]'. Other results include 'L'auberge espagnole', 'Le fabuleux destin d'Amélie Poulain', 'Les Cordier, juge et flic', 'Nelly et Monsieur Arnaud', and 'Nelly et Monsieur Arnaud'.

Figura 19. Esempio di visualizzazione dei risultati della ricerca avanzata



---

Dalla ricerca lanciata con i criteri succitati risulta un'associazione significativa dell'atto del commiato nel CO francese (175 scene totali) con altri atti comunicativi, quali rassicurazione (24) ed esortazione (24). A un confronto incrociato fra CO e CD notiamo che, in quest'ultimo, il numero di atti di "commiato" significativi diminuisce notevolmente (130 scene complessive), probabilmente a causa di macro-fenomeni di adattamento del testo di arrivo che vedono l'eliminazione di intere scene, soprattutto nelle serie televisive. Rimangono invece pressoché inalterate le percentuali relative alla combinazione con gli altri atti comunicativi (rassicurazione: 24; esortazione: 22).

### 3.5.5 La ricerca combinata

Quest'ultima innovativa modalità di interrogazione consente di combinare la ricerca libera con la ricerca per attributo. Dopo aver lanciato la ricerca libera sul corpus testuale, è necessario selezionare l'opzione *ricerca combinata* e impostare l'etichetta da esaminare, che sarà ricercata tra le scene associate alle concordanze testuali precedentemente rinvenute. Ad esempio, reperendo tutte le scene in cui è presente l'avverbio *allora*, annotate con l'etichetta *commiato*, è possibile valutare quantitativamente e qualitativamente la valenza pragmatica dell'uso di *allora* associato all'atto in questione. Nell'esempio della figura (20) è stato applicato il filtro, impostando, alternativamente, i criteri *film originali italiani* e *film doppiati italiani*, e lanciata una ricerca *full-text* sul termine *allora*. Ai risultati di questa prima ricerca è stata successivamente applicata, in entrambi i corpora esaminati, la ricerca combinata su *commiato*.

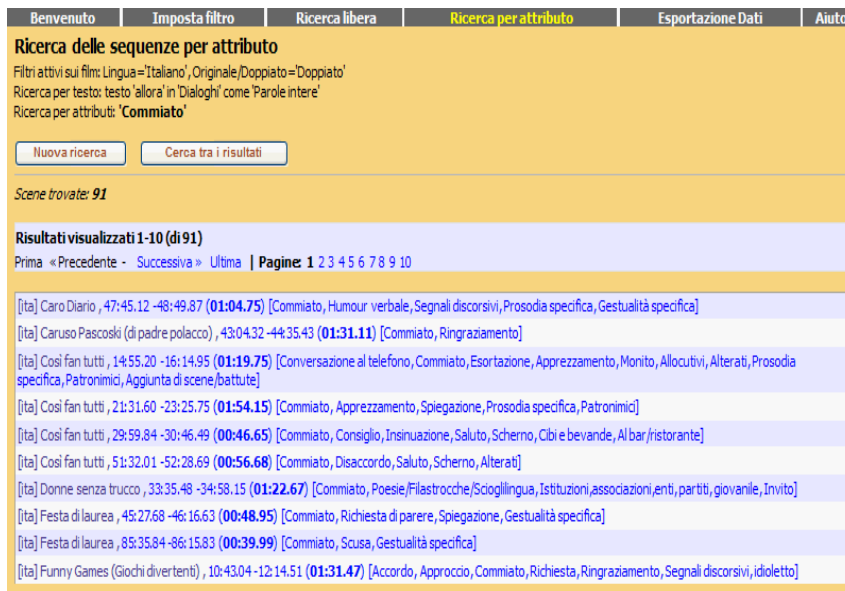


Figura 20. Esempio di visualizzazione dei risultati della ricerca combinata

Nel CO italiano emerge che, su 320 occorrenze totali di “allora”, 91 sono associate all’atto comunicativo del commiato. Inversamente, nel corpus paragonabile italiano di film doppiati, a fronte di 519 occorrenze totali, troviamo solo 91 casi abbinati significativamente al commiato, con una percentuale quindi di molto inferiore rispetto al CO.<sup>50</sup>

### 3.6 Possibili applicazioni

In aggiunta alle connaturate finalità scientifiche dello strumento nel campo della ricerca sulla traduzione, esemplificate a partire dal capitolo successivo, *Forlirt 1* si presta a molteplici applicazioni didattiche, sia per quanto riguarda l’insegnamento delle lingue straniere, sia della traduzione. A conclusione del capitolo, illustriamo dunque brevemente i vantaggi legati all’impiego di corpora multimediali nei suddetti ambiti.

<sup>50</sup> Vedasi Linardi e Valentini (in stampa) per ulteriori esempi in merito alle modalità di interrogazione della banca dati.

### 3.6.1 Didattica delle lingue straniere

L'impiego di corpora simili a *Forlxit 1* nell'ambito dell'insegnamento delle lingue straniere si delinea come ultima frontiera tecnologica di un settore che già da molti anni, ritenendo il film come materiale pedagogico di primaria importanza per favorire il contatto dei discenti con le lingue straniere, è passato dall'utilizzo della tecnologia del VHS, al più sofisticato e interattivo DVD, che ha favorito, grazie anche all'integrazione dei sottotitoli, il graduale riconoscimento del valore della traduzione nell'apprendimento delle lingue straniere (Diadori 2007: 91-100). I corpora multimediali multilingui per la traduzione rappresentano al riguardo un ulteriore passo in avanti poiché, contestualmente al supporto audiovisivo, offrendo la consultazione di testi paralleli in due o più lingue, incentivano il ricorso alla traduzione (fruibile sotto diverse modalità) come risorsa didattica per il raffinamento di abilità non solo puramente traduttive, ma linguistiche.

Relativamente alla diffusione di moduli per la didattica di tipo *corpus-based*, ormai da tempo una serie di argomenti è stata addotta dagli studiosi di linguistica di corpora, a favore dell'impiego di corpora tradizionali scritti od orali in moduli didattici per studenti di livello avanzato. I corpora possono, infatti, utilmente venire impiegati per sviluppare non solamente competenze associate alla scrittura ma, in maniera significativa, anche competenze di natura orale e comunicativa, fornendo ai discenti significati contestualizzati (Aston 2001: 7), consentendo loro di mappare schemi e strategie utilizzate dalle due comunità linguistiche per costruire il discorso in diverse situazioni linguistiche e socio-culturali (Zanettin 2001: 177). È possibile dunque sensibilizzare gli studenti riguardo alla variazione determinata dall'uso della lingua in contesto per mezzo degli "usi" che essi stessi man man rilevano. Inoltre, i corpora traduttivi bidirezionali associano conoscenze enciclopediche offrendo la possibilità di sviluppare, in maniera combinata, competenza linguistica e traduttiva:

“Fino a poco tempo fa si tendeva a separare il più possibile la competenza linguistica da quella traduttiva, e si postulava in aggiunta come terza sfera separata quella della conoscenza enciclopedica, ciascuna con i suoi strumenti, i suoi processi

mentali e le sue strategie. Ora invece vale la pena di riesaminare le strategie e le operazioni connesse con le due competenze principali (quella linguistica e quella traduttiva) in vista della disponibilità e dell'eventuale adattamento di uno strumento comune di documentazione, rappresentato tipologicamente dal corpus" (Soffritti 2000a: 296).

Da un punto di vista pedagogico, uno dei maggiori vantaggi nell'utilizzo dei corpora è l'autenticità e, come visto ampiamente nel caso di *Forlixt 1*, l'integrità dei dati. A tal riguardo, nonostante l'ovvia obiezione che i film raramente presentino testi autentici nel senso di reali conversazioni spontanee, è nondimeno vero che i materiali impiegati in classe, durante l'apprendimento delle varietà orali di una lingua, sono di solito costituiti da situazioni simulate ad hoc, mirate spesso a mettere in luce aspetti grammaticali specifici. Quantunque i film non possano essere considerati alla stregua di esempi di reali interazioni, loro specifica finalità è nella maggior parte dei casi quella di rappresentare una realtà che, proprio perché semplificata nei suoi tratti conversazionali più tipici, può diventare un utile banco di prova per studenti che si trovano ad affrontare, per la prima volta, la complessità del discorso orale. Inoltre, con la crescente esposizione delle nuove generazioni a prodotti e serie televisive, è probabile che anche il costume linguistico ne risulti influenzato, per cui l'utilizzo di questi materiali costituisce un punto di osservazione privilegiato per monitorare la diffusione di nuovi gerghi.

Secondariamente, nell'ultimo decennio, si è andati sempre più assistendo a una crescente valorizzazione dell'uso della traduzione nei percorsi curriculari di apprendimento delle lingue. Studi cognitivi recenti hanno dimostrato che vi è una somiglianza tra processi traduttivi e meccanismi spontanei di apprendimento linguistico. È stato infatti dimostrato che nuove parole sono acquisite in maniera permanente dai discenti mediante la creazione di una serie di collegamenti con il materiale linguistico già presente nella memoria a lungo termine. In tale dinamica, la traduzione permette di assegnare, con maggiore accuratezza, significati a parole/stringhe di parole, facilitando l'associazione di nuove parole nella lingua straniera con parole già conosciute della lingua materna (Königs 2004). Inoltre, la coscienza linguistica, la memorizzazione di parole e schemi ricorrenti e il

confronto di codici culturali e strutture retoriche di alto livello, ne risulterebbero avvantaggiate poiché l'attenzione si incentrerebbe su intere strutture testuali invece che su espressioni e frasi isolate. D'altro lato, come sottolineato dalla linguistica contrastiva (Halliday 1968: 141), se per stabilire quali sistemi sono comparabili è necessario dimostrare la loro equivalenza contestuale, appare chiaro che ciò si può fare semplicemente mediante riferimento alla traduzione, grazie alla quale è possibile avere un contatto con la lingua straniera, trovando lo stesso tipo di aiuto "situazionale" avuto durante l'apprendimento della propria lingua materna (*id.* 143). Per di più, i corpora per la traduzione filmica sembrano offrire tutta una serie di vantaggi ulteriori. Innanzitutto, in quanto prodotti culturali, i film favoriscono lo sviluppo di uno sguardo contrastivo sulle culture delle due comunità linguistiche in esame, favorendo un primo approccio spontaneo all'interculturalità. A livello specificamente linguistico, gli studenti sono messi in grado di sviluppare abilità di comprensione e produzione orali mediante il riconoscimento di varietà regiolettali e dialettali, anche se semplificate (Heiss 2000b), e varietà sociolinguistiche specifiche (gerghi, linguaggi specialistici). Per mezzo della traduzione filmica, è altresì possibile sviluppare una competenza interazionale e comunicativa non verbale, mediante l'osservazione di mimica, cinesica e prossemica, aspetti raramente trattati nei corsi accademici. Infine, è utile ricordare che la traduzione audiovisiva, proprio perché improntata a un approccio di tipo eminentemente funzionale e pragmatico, può altresì assecondare nello studente la capacità di effettuare scelte in modo appropriato e rapido (Rundle 2000).

In terzo luogo, le caratteristiche tecniche peculiari di *Forlixt 1* favoriscono un uso appropriato dello strumento in contesti di insegnamento accademico, anche multilingue, quali tradizionali lezioni in classe, sessioni di apprendimento assistite da docente/tutor, nonché moduli di auto-apprendimento gestibili anche a distanza. La prima caratteristica di *Forlixt 1* è infatti la sua inerente multimodalità. È stato ormai provato che nell'insegnamento avanzato delle lingue, la multimodalità favorisce la memorizzazione di informazioni e i film, in particolare, favorirebbero ulteriormente tale processo cognitivo. Per di più, la multimodalità produce effetti positivi sull'umore, inibendo i processi che generano ansia e consentendo di

entrare in contatto in maniera privilegiata con la fonte di conoscenza, con implicazioni positive per la memoria semantica a lungo termine (Maragliano 2004: 5)

Una seconda caratteristica importante dello strumento è l'ipermedialità. Questo termine viene utilizzato come estensione logica del termine "ipertesto" in cui collegamenti fra vari testi audiovisivi si intrecciano per creare un mezzo non lineare di comunicazione. La banca dati costituisce uno strumento ipermediale in quanto l'utente può utilizzare i collegamenti audiovisivi per passare da un'occorrenza testuale specifica alla scena multimediale corrispondente e, da questa scena, alla successiva o precedente del film selezionato, oppure decidere di visualizzare la stessa scena doppiata in una delle versioni linguistiche disponibili e analizzare, aprendo l'opportuna finestra, la lista dei sottotitoli ad essa abbinata. Accanto all'ipermedialità, occorre in aggiunta ricordare le caratteristiche di interattività e personalizzabilità dello strumento, derivanti dalla specifica metodologia di annotazione adottata e dalle possibilità di combinazione delle diverse modalità di interrogazione, che rendono la banca dati in oggetto una risorsa estremamente modulare e modulabile. Ciò in misura maggiore rispetto ai tradizionali supporti DVD, con i quali *Forlixt 1* condivide caratteristiche quali il multilinguismo, la possibilità di supporto di varie modalità traduttive (sottotitoli, doppiaggio, descrizione audiovisiva, ecc.), ma non aspetti come la capienza, la possibilità di inserire film diversi, e la gestibilità/modificabilità dei moduli (menu) di accesso ai contenuti. *Forlixt 1* consente, infatti, di scegliere la tipologia di informazioni da visualizzare nella pagina multimediale, spostando, a seconda delle finalità, le *web parts*, scegliendo di chiudere alcune finestre e personalizzando l'organizzazione delle risorse nel modo più consono alle attività da svolgere. D'altro lato, gli studenti sono costantemente incoraggiati a sviluppare strategie per navigare nell'ipertesto del corpus. Mediante la funzione della ricerca per attributo è possibile, infatti, accedere a una molteplicità di percorsi modulari pre-costituiti, focalizzando l'attenzione su tratti linguistici, pragmatici e culturali di particolare interesse, esaminando occorrenze similari di uno stesso fenomeno che ciascun studente/utilizzatore è chiamato autonomamente a interpretare e ricostruire, tenuto conto della situazione, delle conoscenze enciclopediche

acquisite e delle informazioni extralinguistiche che accompagnano il messaggio verbale.

### 3.6.2 Didattica della traduzione

Anche nell'ambito della didattica della traduzione, da tempo ormai numerosi studiosi hanno messo in luce il valore della traduzione filmica nei curricula per traduttori e interpreti, sottolineando come i dialoghi filmici rappresentino una preziosa occasione di contatto con la lingua "parlata", soprattutto quando appartengono a determinati generi nei quali si persegue coscientemente la massima approssimazione alla realtà della comunicazione quotidiana (Heiss 2000b: 184). Partendo dai nuclei problematici principali emersi dalla ricerca sul doppiaggio, è possibile infatti utilizzare il materiale filmico e le liste dialoghi in un percorso didattico che va dalla sensibilizzazione linguistica all'arricchimento della competenza traduttiva fino, talvolta, a fornire una prima specializzazione di ricerca in un ambito ben circoscritto, quale quello della traduzione audiovisiva.<sup>51</sup> Tale attività didattica va oltre il confronto fra versioni di dialoghi per prendere in considerazione il film come messaggio complesso da analizzare in prospettiva olistica (*id.* 187). L'utilizzo di materiale reale e integro in tali insegnamenti diviene pertanto un requisito imprescindibile per un corretto approccio al testo, favorendo quello che da alcuni è stato definito un metodo *in vivo* in opposizione al cosiddetto metodo *in vitro*, rappresentato dall'utilizzo delle mere trascrizioni o liste dialoghi/sottotitoli (Baldrì 2004: 24). L'impiego di corpora multimediali come *Forlìxt 1* consente, quindi, di riallineare metodi e risorse della didattica della traduzione, in special modo audiovisiva, con quelli ormai convenzionalmente in uso nell'insegnamento della traduzione testuale, la quale, sia a livello iniziale che

---

<sup>51</sup> È opportuno ricordare che, in Italia, la formazione del traduttore audiovisivo, nella misura in cui è possibile parlare di una figura professionale unica, per la molteplicità delle tecniche implicate (sottotitolazione, doppiaggio, audiodescrizione, soprattitolazione) e per l'esistenza di figure professionali parallele, come quella del dialoghista/adattatore, non è affidata normalmente a insegnamenti previsti nell'ambito di lauree triennali o specialistiche, ma a corsi professionalizzanti post-lauream di I o II livello. Fanno eccezione alcuni moduli specifici integrati in corsi di traduzione e/o lingua.

avanzato, si avvale da tempo per lo sviluppo delle diverse abilità di esercitazioni e simulazioni pratiche su materiale autentico.<sup>52</sup>

Partendo dall'impiego di una banca dati come *Forlirt 1* per approfondire competenze traduttive di tipo generale e specialistico, è possibile delineare cinque abilità fondamentali che lo strumento contribuisce utilmente a sviluppare:

- (1) competenza linguistica;
- (2) competenza pragmatica, comunicativa e interazionale;
- (3) competenza paralinguistica;
- (4) competenza culturale (enciclopedica);
- (5) competenza tecnica.

L'importanza di condurre analisi preliminari di tipo linguistico sul materiale filmico è stata, a più riprese, ribadita in Italia da organizzatori di corsi di formazione professionale e da professionisti (Paolinelli 2004). In particolare, assumono vitale importanza per la corretta trasposizione del materiale filmico le competenze linguistiche volte all'analisi di tratti sintattici del discorso orale in prospettiva contrastiva. Accanto a una necessaria competenza relativa alla varianti dialesiche, è infatti necessario che gli studenti acquisiscano conoscenze specifiche in merito alla variabilità diatopica, diastratica, diafasica e, più in generale, sociolinguistica, proprie di ciascuna lingua. Ciò significa sviluppare abilità di riconoscimento di formule convenzionali e rituali, nonché di varietà sociolettali e regionali di una lingua che, assieme alla pronuncia e alla prosodia, sono spesso utilizzate nei film per la realizzazione di effetti espressivi e comici (Heiss: 2000b).<sup>53</sup>

Benché per alcuni versi sovrapposta alla competenza linguistica, appare altresì di prominente importanza lo sviluppo nei futuri traduttori (e interpreti) di una competenza di tipo pragmatico, comunicativo e interazionale. Tale abilità trae visibilmente vantaggio dallo studio di elementi linguistici specifici, quali segnali discorsivi, nonché dall'osservazione di regole di comunicazione e aspetti

---

<sup>52</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla questione vedasi Bernardini (1999, 2000).

<sup>53</sup> Vedasi anche Baccolini e Gavioli (1994) per un esperimento didattico relativo all'analisi di film doppiati nel curriculum di studenti di interpretazione/traduzione.



caratterizzanti la dimensione paralinguistica, cinesica e prossemica dell'interazione faccia a faccia. In quanto indicatori di diversità culturali, la loro interpretazione è, infatti, utile nella formazione generale del traduttore, visto come *Kulturmittler* (Heiss 2000b: 189). Con riferimento al doppiaggio, in particolare alla fase dell'adattamento, è chiaro che l'attenzione posta su tali elementi di mimica, cinesica e prossemica diventa un aspetto imprescindibile per la necessità di sincronizzare gesti, movimenti e dialoghi. Infine, l'analisi della componente culturale può effettuarsi nei film a diversi livelli: i riferimenti possono essere direttamente espressi richiamandoli con il loro nome (toponimi, cibi e bevande, persone e personaggi famosi, prodotti merceologici e culturali), contenuti nei dialoghi sotto forma di citazioni, aforismi, metafore, ecc., oppure veicolati mediante gesti e comportamenti dei personaggi o immagini che compongono l'ambientazione geografica, spaziale e temporale e gli oggetti culturali in esse rappresentati.<sup>54</sup>

Nel quadro appena delineato, il valore aggiunto rappresentato dalla banca dati multimediale è evidentemente, in primo luogo, di ordine tecnico, presentando tutti i vantaggi associati all'utilizzo di corpora bidirezionali per la traduzione, a cui si aggiungono alcuni benefici specifici derivanti dal tipo di materiale impiegato, il film (cfr. supra). Nell'ambito della didattica della traduzione, anche audiovisiva, la banca dati consente infatti ai discenti di accedere a una grande varietà di esempi mettendoli in grado di iniziare a concepire strategie per tradurre un testo complesso in vista di tecniche e modalità specifiche, quali il doppiaggio/adattamento e la sottotitolazione. Ciò è possibile attingendo alle scene e/o alle liste dialoghi originali, bloccando le possibilità di visualizzare la traduzione e consentendo solo in un secondo momento di confrontare la traduzione effettuata con le soluzioni traduttive adottate nella versione ufficiale. È altresì possibile per il docente selezionare il genere, consentendogli di passare gradualmente da film più teatrali a film che prediligono l'imitazione della conversazione spontanea, oppure da situazioni comunicative più semplici a situazioni via via più complesse. Tentando una specializzazione di determinate abilità linguistiche e pragmatiche, la struttura modulare della banca dati può

---

<sup>54</sup> Cfr. Valentini 2006.

servire a richiamare l'attenzione del discente su una serie di formule ed espressioni linguistiche più o meno convenzionali che includono, per esempio, specifiche sequenze di atti linguistici, accompagnati da tratti paralinguistici, cinesici e prossemici tipici. Infine, *Forlirt 1* può utilmente essere impiegato in fase avanzata di formazione dei professionisti, come una normale memoria traduttiva, per la ricerca di esempi di traduzione in contesto, malgrado alto sia il rischio di una cristallizzazione di routine traduttive, mentre basso sia, invece, il livello di riutilizzabilità delle stringhe tradotte o pre-tradotte, come emerso da alcuni esperimenti sulla traduzione automatica dei sottotitoli condotti presso la Dublin City University (Kenny/Flanagan 2007). Ciononostante, la disponibilità di corpora bilingui paralleli per i professionisti potrebbe costituire un'occasione per studiare alcune varianti diacroniche, oppure particolari gerghi o varietà di lingua doppiata in uso in generi specifici, contribuendo a descrivere in maniera empirica e dettagliata le caratteristiche di tale sottocodice e a porre le basi per un suo riconoscimento come varietà di lingua a sé stante.

# Capitolo 4

## Analisi

---

### Sommario

**4.1** Caratteristiche del corpus – **4.2** Statistiche e contenuti – **4.2.1** Il corpus tedesco/italiano – **4.2.2** Il corpus francese/italiano – **4.3** L'analisi quantitativa – **4.3.1** Ambientazione geografica, temporale e culturale - **4.3.2** Situazione comunicativa – **4.3.3** Atti comunicativi - **4.3.4** Specificità culturali – **4.3.5** Varianti linguistiche - **4.3.6** Specificità del mezzo audiovisivo - **4.3.7** Osservazioni conclusive

---

## 4.1 Caratteristiche del corpus

*Forlixt 1* può essere considerato come un corpus unico, a sé stante, creato seguendo un'esplicita metodologia, in formato elettronico, in maniera completa e rappresentativa di una peculiare varietà di lingua, quella filmica, oggetto specifico dell'osservazione scientifica per il quale è stato concepito. D'altra parte, tenuto conto del suo connaturato multilinguismo, *Forlixt 1* è configurabile, forse più propriamente, come un archivio strutturato di molteplici sotto-corpora, autonomamente componibili e interrogabili. Applicando alcune definizioni mutuata dalla linguistica computazionale (cfr. 2.2) è possibile riassumere le principali caratteristiche dello strumento, che risultano essere fra le più importanti allorché si ha a che fare con corpora per la traduzione impiegati tradizionalmente in studi comparativi bi- e/o multidirezionali:

- (1) *parallelo*: la banca dati include raccolte di testi costituiti di originali nella lingua A, allineati alle loro traduzioni in una o più lingue B, C, D, ecc., in numero virtualmente infinito. Questa tipologia di corpus permette l'esplorazione delle norme testuali e stilistiche che regolano la traduzione in determinati contesti socio-culturali, mettendo in relazione il sistema della lingua di partenza con quello della lingua di arrivo, nonché specifici aspetti contrastivi sul piano linguistico, culturale e pragmatico;
- (2) *allineato*: la banca dati include scene di film e trascrizioni sincronizzate sulla base di una segmentazione scena per scena cosicché tutti i corpora paralleli, nelle varie combinazioni linguistiche, contenuti in *Forlixt 1*, risultano allineati;

- (3) *paragonabile*: il database contempla sia corpora paragonabili bilingui sia corpora paragonabili monolingui, benché di dimensioni diverse, consentendo di confrontare il parlato filmico originale in una data lingua con la varietà doppiata sempre in quella determinata lingua, raffronto che potrebbe rivelarsi utile per verificare alcune ipotesi circa le caratteristiche e le possibili interferenze nel processo traduttivo (semplificazione lessicale, diminuzione dell'informatività, conseguente maggiore accessibilità del testo, ecc.). I corpora paragonabili bilingui possono dar luogo a ricerche sistematiche circa le convenzioni stilistiche e di rappresentazione di uno specifico genere testuale, permettendo, ad esempio, un'analisi del doppiato in relazione alla lingua del genere filmico corrispondente;
- (4) *reciproco*: il sistema permette di comporre, al momento unicamente per la combinazione tedesco/italiano, tale tipologia di corpus ;
- (5) *multilingue*: attualmente sono state inserite versioni originali e doppiate, italiane, tedesche e francesi, ma il sistema consente di gestire un numero illimitato di lingue;<sup>1</sup>
- (6) *multidirezionale*: il database è interrogabile a partire da qualsiasi versione linguistica inserita, sia essa originale o doppiata/sottotitolata. Attualmente, la bidirezionalità completa, così come intesa nel caso dei corpora paragonabili reciproci sub 3) e 4), è possibile solo per la combinazione tedesco/italiano;
- (7) *stratificato*: il database può dirsi stratificato poiché in esso sono presenti più generi (commedia, poliziesco, soap-opera, film musicale, ecc.). A livello macro-tipologico, la banca dati è suddivisibile in due grandi sezioni, una cinematografica e una televisiva ;
- (8) *di lingua parlata*: tale caratteristica ci riporta alla questione della problematica definizione dell'oralità filmica, affrontata nel primo capitolo.

---

<sup>1</sup> È stata recentemente avviata una collaborazione con la scuola di dottorato di studi euro-asiatici dell'Università di Torino che porterà all'inserimento di film originali cinesi, con le relative versioni doppiate e/o sottotitolate italiane, contestualmente, in alcuni casi, a versioni "ponte" in lingua inglese. Il lavoro verrà svolto nell'ambito del dottorato di ricerca in ingegneria linguistica della D.ssa Cristina Colet.

---

Se i dialoghi filmici non possono essere considerati come una varietà di lingua tipicamente orale, date le particolari condizioni di produzione che li caratterizzano, *Forlìxt 1* ha tuttavia il pregio di potersi posizionare, in maniera innovativa, al crocevia di corpora orali e del parlato (cfr. 2.4. e 2.5), superando di fatto, sia sotto il profilo dei contenuti che, concettualmente, per la specifica strutturazione dello strumento, tale tradizionale dicotomia (cfr. Heiss/Soffritti 2005).

Lo schema (figura 1) illustra graficamente le possibilità di creazione dei vari tipi di corpora sopra descritti. Date le versioni originali di tre film presenti nel database, per l'italiano *Pane e Tulipani*, per il tedesco *Lola rennt*, per il francese *Marius et Jeannette*, e le rispettive versioni doppiate nell'altra/e lingua/e, è possibile illustrare, a titolo esemplificativo, le varie possibilità di composizione di corpora paralleli, paragonabili, bilingui o multilingui, bidirezionali e multidirezionali. Orizzontalmente, si ha un corpus parallelo multilingue multidirezionale che comprende tutte le versioni inserite, interrogabile a partire da una qualsiasi delle lingue disponibili. Restringendo il dominio della ricerca a una sola versione doppiata, *Forlìxt 1* si configura invece come un corpus parallelo bilingue uni o bi-direzionale. Verticalmente, si evidenziano due diverse tipologie di corpora paragonabili: da un lato, un corpus paragonabile multilingue (1) comprendente i film originali o, specularmente, quelli doppiati; dall'altro, troviamo, invece, tre corpora paragonabili monolingui (2, tedesco; 3, francese; 4, italiano). Infine, considerando i due film originali in italiano e tedesco (*Pane e Tulipani* e *Lola rennt*), e le corrispondenti versioni tradotte nelle due lingue (*Brot un Tulpen* e *Lola corre*), si ha a disposizione un corpus bilingue reciproco.

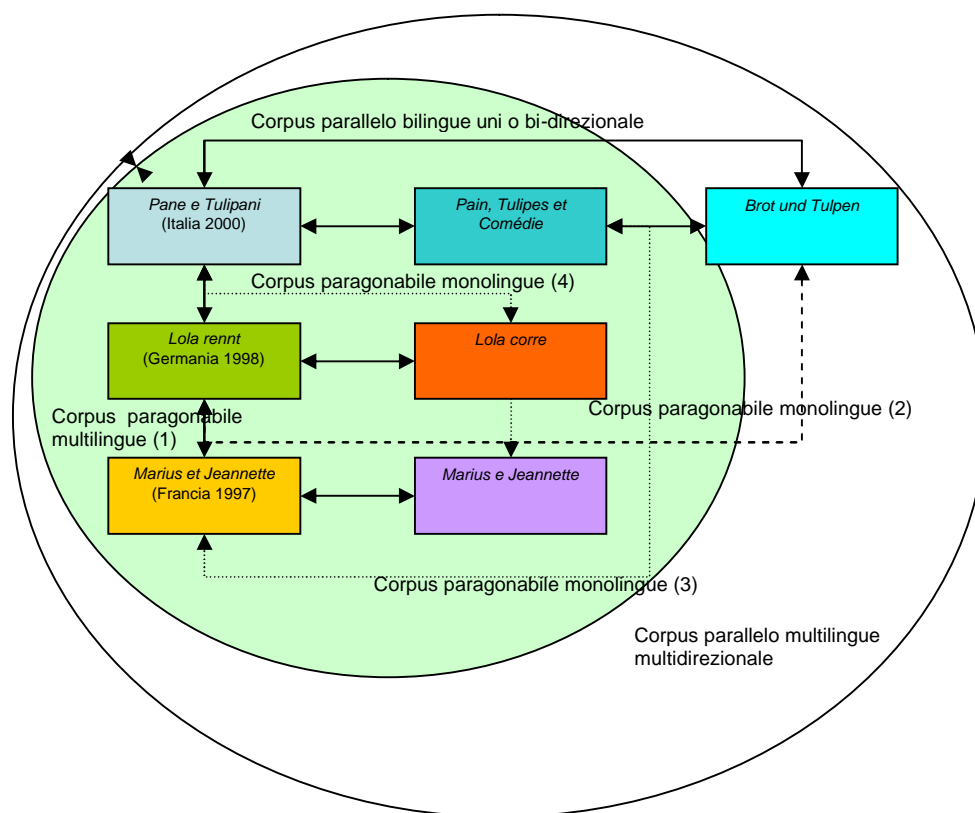


Figura 1. Varie tipologie di corpora presenti in *Forlixt 1*

In conclusione, lo strumento, benché originariamente concepito per lo studio del doppiaggio, è potenzialmente adattabile a una molteplicità di scopi, potendo supportare tutte le modalità di traduzione audiovisiva correntemente praticate. Integrando adeguatamente i contenuti, è infatti possibile mettere a confronto versioni tradotte di uno stesso prodotto audiovisivo originale con modalità diverse, per es. versione doppiata e versione sottotitolata, diverse versioni sottotitolate, diverse modalità di sottotitolazione (prodotti frutto di processi e mezzi di sottotitolazione classica e sottotitolazione in diretta), traduzioni di prodotti audiovisivi per varie tipologie di pubblico diversamente abile (la descrizione audiovisiva per non vedenti e la sottotitolazione per sordi) e di prodotti che presuppongono, in generale, un incremento di accessibilità per esigenze specifiche (Diaz-Cintas *et al.* 2007; cfr. anche 1.2).

---

## 4.2 Statistiche e contenuti

I dati attualmente archiviati in *Forlirt 1* si riferiscono a due combinazioni linguistiche specifiche, tedesco/italiano, in entrambe le direzioni, e francese/italiano, in un'unica direzione, fatta eccezione per un solo film presente dall'italiano verso il francese. Sotto il profilo della selezione dei contenuti, i criteri per la scelta del materiale nella combinazione tedesco/italiano, che è servita da coppia pilota per l'inserimento delle prime versioni nel database, differiscono parzialmente da quelli considerati per la compilazione del corpus francese/italiano. Il primo criterio riguarda, tuttavia, in entrambi i casi, l'effettiva disponibilità dei prodotti nelle due versioni linguistiche, la possibilità di avervi accesso tramite canali leciti, quali il mercato privato dell'home-video, contestualmente alla possibilità di recuperare liste dialoghi, sceneggiature, preferibilmente di post-produzione, o trascrizioni più o meno attestate. Nella prima fase di pilotaggio dello strumento ci si è avvalsi prevalentemente di film analizzati nell'ambito di tesi di laurea presentate presso la SSLMIT, Università di Bologna (Forlì), richiedendo il consenso agli studenti interessati.

### 4.2.1 Il corpus tedesco/italiano<sup>2</sup>

Il corpus tedesco/italiano è attualmente costituito da 9 film originali, con tre episodi della serie televisiva *Türkisch für Anfänger* (versione italiana: *Kebab for Breakfast*) in corso di acquisizione, e 12 film doppiati dall'italiano, per circa 72 ore complessive di materiale audio-video inserito, e oltre 380.000 parole di testo trascritto.<sup>3</sup> Quantitativamente, sia che si tenga conto della durata temporale, che del numero di parole, esiste uno sbilanciamento tra il corpus tedesco>italiano e il corpus italiano>tedesco, di cui occorrerà tener conto nell'analisi, provvedendo a riequilibrare opportunamente i dati mediante l'aggiunta di nuovi film, oppure

---

<sup>2</sup> I dati citati nel presente capitolo sono aggiornati a gennaio 2009.

<sup>3</sup> Si ringrazia la D.ssa Sabrina Linardi che ha garantito la continuità dell'aggiornamento scientifico del corpus tedesco/italiano, occupandosi della revisione delle trascrizioni, della segmentazione e dell'annotazione di tutti i film in lingua tedesca e di parte dei film doppiati dal tedesco in italiano, nonché di alcuni originali italiani.



restringendo il dominio di interrogazione e selezionando un corpus paragonabile ad hoc.

Corpus DE/IT	Durata (minuti)	Parole
Originali tedeschi	905	67.962
Doppiati italiani	905	62.459
<i>Totale</i>	<i>1.810 (30,16)</i>	<i>130.421</i>
Originali italiani	1.256	115.990
Doppiati tedeschi	1.256	136.243
<i>Totale</i>	<i>(41,86)</i>	<i>252.233</i>
<i>Totale complessivo</i>	<i>4.322 (72 ore)</i>	<i>382.624</i>

Tabella 1. Dati relativi al corpus tedesco/italiano

L'arco temporale di distribuzione dei film è molto ampio (dal 1972 al 2006), così come vasta è la gamma dei generi considerati, andando dalla commedia drammatica alla commedia romantica, umoristica, al film storico, d'autore, fino al thriller.<sup>4</sup> Anche in questo caso, volendo operare un raffronto fra generi, o comparare la filmografia di registi di cui sono stati inseriti più film nel database, sarà necessario circoscrivere accuratamente il dominio d'interrogazione. Nella tabella 2 sono elencati tutti i film attualmente presenti nella suddetta combinazione in *Forlixt 1*.

Italiano > Tedesco				
It	Regista	Anno	Genere	De
<i>Mimi metallurgico ferito nell'onore</i>	Lina Wertmüller	1972	Commedia	<i>Mimi in seiner Ehre gekränkt</i>
<i>Caruso Pascoski (di padre polacco)</i>	Francesco Nuti	1984	Commedia	<i>Einstweilige Verführung</i>
<i>Festa di laurea</i>	Pupi Avati	1985	Commedia, drammatico	<i>Die Abschlussfeier</i>
<i>La messa è finita</i>	Nanni	1985	Commedia	<i>Die Messe ist aus</i>

<sup>4</sup> È spesso difficile operare una netta distinzione fra generi, costituendosi questi ultimi essenzialmente come “insieme di tratti” specifici, solo parzialmente ripetuti da film a film, e la cui caratteristica fondamentale è l'ibridismo e l'intertestualità (Gillespie/Toynbee 2006: 51-58). Inoltre, esistono delle differenze importanti nella classificazione dei generi da paese a paese: l'Italia, per esempio, a differenza di altri paesi fra i quali la Francia, distingue tra generi e sottogeneri, designando in maniera specifica le aree di sovrapposizione. Inoltre, i prodotti immessi nel mercato privato sono etichettati dai singoli distributori in maniera autonoma, secondo una procedura di auto-certificazione. Strettamente dipendenti dalle legislazioni nazionali e dalle varie commissioni di classificazione e censura dei film (per es. in Italia, la Commissione di classificazione dei film per la tutela dei minori) sono invece le indicazioni riguardanti la proiezione, il nolo o la vendita di film al pubblico (Franzelli 2008).

Moretti				
<i>Storia di ragazzi e di ragazze</i>	Pupi Avati	1989	Commedia, drammatico	<i>Eine Geschichte von Männern und Frauen</i>
<i>La stazione</i>	Sergio Rubini	1990	Commedia drammatico	<i>Der Bahnhof</i>
<i>Caro Diario</i>	Nanni Moretti	1994	Commedia	<i>Liebes Tagebuch</i>
<i>Il postino</i>	Michael Radford	1994	Commedia, drammatico	<i>Der Postmann</i>
<i>La vita è bella</i>	Roberto Benigni	1997	Commedia, drammatico	<i>Das Leben ist schön</i>
<i>Pane e Tulipani</i>	Silvio Soldini	2000	Commedia romantica	<i>Brot und Tulpen</i>
<i>Malena</i>	Giuseppe Tornatore	2000	Drammatico, sentimentale	<i>Der Zauber von Malena</i>
<i>L'ultimo bacio</i>	Gabriele Muccino	2001	Commedia, drammatico	<i>Ein letzter Kuss</i>
Tedesco > Italiano				
De	Regista	Anno	Genere	It
<i>Zuckerbaby</i>	Percy Adlon	1985	Commedia	<i>Sugarbaby</i>
<i>Happy Birthday, Türke</i>	Doris Dörrie	1992	Poliziesco	<i>Happy Birthday, Detective</i>
<i>Abgeschminkt</i>	Katja von Garnier	1993	Commedia romantica	<i>Donne senza trucco</i>
<i>Funny games</i>	Michael Haneke	1997	Thriller	<i>Funny Games</i>
<i>Lola rennt</i>	Tom Tykwer	1998	Drammatico	<i>Lola corre</i>
<i>Nordrand</i>	Barbara Albert	1999	Drammatico	<i>Nordrand - Periferia Nord</i>
<i>Das Experiment</i>	Oliver Hirschbiegel	2001	Drammatico	<i>The Experiment</i>
<i>Rosenstrasse</i>	Margarethe von Trotta	2003	Drammatico	<i>Rosenstrasse</i>
<i>Good bye Lenin!</i>	Wolfgang Becker	2006	Commedia, drammatico	<i>Good bye Lenin</i>

Tabella 2. Film del corpus tedesco/italiano

#### 4.2.2 Il corpus francese/italiano

Escludendo la versione doppiata del film *Pane e Tulipani* (*Pain, Tulipes et Comédie*), inserita nella prima fase di pilotaggio della banca dati e unico caso di traduzione verso il francese, il materiale che interessa la combinazione linguistica in oggetto è stato accuratamente selezionato allo scopo di giungere alla compilazione di un corpus parallelo cinematografico e di uno televisivo, costituito da film originali francesi e relative traduzioni in italiano. Si è scelto di estendere il corpus ai prodotti per la televisione, con l'obiettivo di poter esaminare metodi e tecniche del doppiaggio anche in funzione delle caratteristiche testuali specifiche

dei vari generi e del mezzo di diffusione, che spesso condiziona la scelta dei prodotti da doppiare e i tempi di lavoro dettati da politiche commerciali mirate. In generale, si tratta di generi di lunga tradizione, che godono di un discreto successo, sia per quanto riguarda i prodotti importati che quelli realizzati internamente. Il secondo motivo per cui si è scelto di analizzare prodotti destinati a una fruizione sul piccolo schermo riguarda, invece, l'azione pedagogica che il macro-genere narrativo televisivo (in particolare la fiction) svolge sul pubblico. Malgrado, infatti, la deprecazione sociale da parte della ricezione critica, refrattaria a qualsiasi forma narrativa non destinata alla fruizione artistico-letteraria di un'élite colta (Alfieri *et al.* 2008: 235), il pubblico è difatti sempre più esposto al consumo di tali prodotti. La fiction televisiva sembra influenzare, oggi più che mai e a un ritmo crescente, l'immaginario collettivo, superando gli altri canali mediatici, dal cinema alla canzone, nel veicolare modelli comportamentali, valori, mode e in maniera più interessante, per quel che ci riguarda, suggestioni del linguaggio (Castellani 2002, op. cit. in Alfieri *et al.* 2008: 240). Inoltre, come per il cinema, anche per la televisione, lo studio di una combinazione linguistica diversa dal classico binomio inglese/italiano può offrire spunti interessanti, non solo dal punto di vista linguistico-traduttivo, ma anche in termini culturali di ricezione di un prodotto europeo, estraneo alle dinamiche globalizzanti delle produzioni anglosassoni e americane.

Proprio quest'ultimo aspetto, legato alla commercializzazione di serie televisive e film prodotti in Europa, ha generato problematiche specifiche quanto all'effettiva disponibilità del materiale, alla possibilità di reperire i prodotti in termini e tempi consoni alla realizzazione del progetto, e alla necessità che detti prodotti corrispondessero ai criteri di rappresentatività definiti ai fini generali della ricerca. A tal fine, nella fase iniziale del progetto, sono stati consultati gli archivi informatici di Unifrance, organismo incaricato della promozione dei film francesi nel mondo, che riportano le uscite delle produzioni nazionali e delle coproduzioni europee sul mercato estero, suddivise per paese, con gli incassi cinematografici, i passaggi in televisione e la relativa commercializzazione sul mercato dell'home-video.<sup>5</sup> L'archivio si è rivelato particolarmente utile per

---

<sup>5</sup> <http://www.unifrance.org>.

---

verificare i titoli dei film e la loro disponibilità sul mercato italiano. Sulla scorta delle informazioni raccolte, è stato quindi possibile definire criteri organici per la selezione del materiale cinematografico:

- (1) criterio temporale: decennio che va dal 1995 al 2005;
- (2) criterio del genere: sono stati selezionati film catalogati dai produttori e distributori come “commedie”. Come già accennato, i confini di un genere sono sempre labili. Anche nel caso della commedia, si ha a che fare con un’etichetta di largo uso che rende difficile ascrivere i film catalogati come tali ad una classe univoca. Per “commedia” s’intende infatti una sorta di categoria “ombrello” di vari sotto-generi, a volte anche molto diversi fra loro, come la commedia drammatica, musicale, fantastica, ecc., che tuttavia condividono all’interno di determinati gruppi sociali “modi culturalmente stabili e riconoscibili di comunicazione” nonché “un sistema di relazioni caratterizzanti contenuti, forme, ruoli discorsivi, caratteri produttivi, sistemi di attese e processi di decodificazione attivati” (Wolf 1992, op. cit. in Alfieri 2008: 239);
- (3) criterio autoriale: si è tentato di inserire film di registi diversi e, ove possibile, di pellicole tradotte e adattate da *équipe* di doppiaggio differenti.

Nel rispetto dei suddetti criteri, è stato possibile ottenere un corpus bilanciato che tendesse alla massima rappresentatività. In particolare, per quanto riguarda il terzo criterio, si è tentato, per quanto possibile, di evitare di procedere alla scelta di prodotti originali e doppiati che potessero essere il frutto di inerzie peculiari e idiosincratiche di un medesimo gruppo di lavoro, sia in fase di scrittura della sceneggiatura, sia in fase di traduzione dei dialoghi. Tuttavia, soprattutto per quanto riguarda questa seconda attività, è risultato molto difficile selezionare film di registi diversi, tradotti da differenti gruppi di doppiaggio, data la situazione di latente oligopolio esistente nel mercato italiano, messa in luce da recenti

inchieste.<sup>6</sup> La scarsa disponibilità del materiale ci ha obbligato, nondimeno, in alcuni casi, a inserire nel corpus anche film appartenenti agli stessi registi o doppiati dalla stessa *équipe*: è il caso delle versioni italiane di *Image* di Agnès Jaoui e *Tanguy* di Étienne Chatiliez, curate dagli stessi dialoghisti/adattatori, rispettivamente nel 2004 e nel 2001. Trattandosi di film appartenenti a generi abbastanza distanti (la prima, una commedia a sfondo drammatico, la seconda, una commedia umoristica), si è supposto, tuttavia, che stili narrativi, linguistici e schemi di rappresentazione culturale, dettati da finalità diverse, potessero in qualche modo attenuare l'eventuale presenza di una cifra idiosincratrice traduttiva.<sup>7</sup>

D'altro canto, sono stati inclusi nel corpus due film dello stesso regista francese, Cédric Klapisch (*Auberge* e *Chacun*). Tale scelta è stata dettata ancora una volta da criteri di convenienza e distribuzione temporale, date le difficoltà di reperire prodotti francesi sul mercato italiano precedenti al 2000, fatte salve alcune eccezioni, come nel caso di film che hanno raccolto un chiaro successo di pubblico (*Dîner* di Francis Veber) o che rientrano nel filone del film d'autore (*Chanson* di Alain Resnais). Pur essendo realizzati dallo stesso regista, *Auberge* e *Chacun* sono tuttavia due film molto diversi dal punto di vista della rappresentazione sociolinguistica, dato il carattere improvvisato della sceneggiatura di *Chacun* e la sua ambientazione parigina, e il multilinguismo invece di *Auberge*. La tabella sottostante riporta nel dettaglio la lista dei film selezionati (tabella 3):<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Da una ricerca svolta su 3.067 film doppiati (sino al 2000), curati da dialoghisti/adattatori dell'AIDAC (*Associazione italiana dialoghisti adattatori cinetelevisivi*), emerge che il doppiaggio di tali prodotti è stato realizzato da un numero molto esiguo di professionisti, 83 in totale. Solo quattro persone risultano essere responsabili di oltre un terzo dei film doppiati (1167). Inoltre, 27 dialoghisti-adattatori hanno al loro attivo più di 30 film ciascuno, mentre circa la metà del gruppo, già circoscritto, di professionisti (43) ha curato meno di 10 film (Pavesi/Perego 2006)

<sup>7</sup> Se, da un lato, la ristrettezza degli operatori costituisce un problema, dall'altro essa potrebbe altresì essere a ragione ritenuta un vantaggio perché, a differenza, per esempio, di una certa parte di materiale testuale disponibile su Internet, nel caso dei film la paternità della versione originale e doppiata è trasparente e dichiarata. Inoltre, proprio perché il numero effettivo di testi a disposizione è sicuramente più limitato, rispetto alla possibile produzione di testi in qualunque altro ambito, la compilazione di corpus rappresentativi nel caso del doppiaggio può paradossalmente rivelarsi più facile.

<sup>8</sup> Le schede dei singoli film con le relative sinossi sono riportate nell'appendice della tesi.

Il Corpus cinematografico					
Titolo francese	Regista	Anno	Titolo italiano	Dialoghi	Direzione del doppiaggio
Nelly et Monsieur Arnaud	Claude Sautet	1995	Nelly e Monsieur Arnaud	Silvia Monelli	Gianna Granirei
Chacun cherche son chat	Cédric Klapisch	1996	Ognuno cerca il suo gatto	Paola Picconato, Iliaria Carbonali	Daniela Nobili
Marius et Jeannette	Robert Guédiguian	1997	Marius e Jeannette	Giorgio Tausani	Rosy Rocchi
On connaît la chanson	Alain Resnais	1997	Parole, Parole, Parole	Hélène Fiorentino, Roberto Cincotta	Ruggero Busetti, Marco Mete
Le dîner de cons	Francis Veber	1998	La cena dei cretini	Sergio Jacquier	Roberto Chevalier
Le fabuleux destin d'Amélie Poulain	Jean-Pierre Jeunet	2001	Il favoloso mondo di Amélie	Francesco Vairano	Francesco Vairano
Tanguy	Étienne Chatiliez	2001	Tanguy	Elettra Caporello	Ludovica Modugno
L'auberge espagnole	Cédric Klapisch	2002	L'appartamento spagnolo	Gianni Galassi	Gianni Galassi
Comme une image	Agnès Jaoui	2004	Così fan tutti	Elettra Caporello	Ludovica Modugno
Travaux, on sait quand ça commence	Roüan, Brigitte	2005	Travaux. Lavori in casa. Si sa quando cominciano	Paolo Modugno	Paolo Modugno

Tabella 3. Film del corpus cinematografico francese/italiano

La selezione, e il successivo reperimento, del materiale per il corpus televisivo è stata ancora più ardua per motivi di ristrettezza del mercato (scarse sono le serie televisive francofone doppiate e diffuse in Italia), di volatilità dell'offerta televisiva (i passaggi, concentrati per lo più sulle reti del gruppo privato Mediaset, si ripetono con scadenze irregolari, interrompendo spesso le serie e riprendendole in tempi e orari diversi), e di conseguente scarsa, o pressoché nulla, commercializzazione sul mercato italiano dell'home-video. Le serie televisive maggiormente doppiate dal francese rispecchiano le preferenze del pubblico di una certa Tv commerciale (Rete 4) trattandosi perlopiù di serie poliziesche e soap-opera, denominate anche *family fiction* o, nel caso di *Sous le Soleil*, che aggrega personaggi di identico ceto ed estrazione generazionale, più propriamente, di *soap comunitaria* (Alfieri *et al.* 2008: 271-276). In generale, si tratta di due sottogeneri

ampiamente rappresentati nell'offerta televisiva italiana, rappresentati in origine, in larga parte, da prodotti doppiati di lingua inglese e, a seguito di un processo di "indigenizzazione", in misura maggiore oggi giorno da produzioni autoctone (*id.* 256-257).

In conformità ai criteri di selezione soprammenzionati, i prodotti scelti sono stati realizzati e trasmessi nell'arco temporale preso a riferimento e, nonostante la trasmissione su poche reti mirate, i gruppi di dialoghisti/direttori di doppiaggio sono eterogenei (tabella 4). Tutti i titoli selezionati sono stati registrati da passaggi televisivi, mentre gli originali francesi sono stati acquistati in DVD. Tuttavia, per i problemi sopra illustrati e la ristrettezza dei tempi a disposizione, il corpus televisivo è risultato, in termini di eterogeneità dei titoli e di durata temporale complessiva, circa un terzo di quello cinematografico. Ciò significa che, in fase di analisi dei dati, un confronto diretto non sarà proponibile, per l'impossibilità metodologica di paragonare corpora con dimensioni diverse, mentre sarà comunque possibile delineare eventuali macro-tendenze che dovessero emergere rispetto a fenomeni specifici.<sup>9</sup>

#### Il Corpus televisivo

<b>Titolo francese</b>	<b>Anno (produzione)</b>	<b>Titolo italiano</b>	<b>Dialoghi</b>	<b>Direzione Doppiaggio</b>	<b>Anno (trasmissione)</b>
Sous le soleil (N°259: <i>Résurrection</i> ; N°260: <i>Place des Lices au soleil</i> ; N°261: <i>Accords et désaccords</i> ; N°262: <i>Un goût de cendres</i> )	Dal 1996 (TF1)	Saint Tropez (N°259: <i>Ritorno alla vita</i> ; N°260: <i>L'altra faccia di Saint Tropez</i> ; N°261: <i>Accordi e disaccordi</i> ; N°262: <i>Le ceneri di un'amicizia</i> )	Francesca Abba, Mara Chemini, Gabriella Pochini, Roberto Puleo, Ilaria Piacco	Mario Brusa, Anna Lana, Donato Sodio, Santo Versace	Dal 13 settembre 2004 (Rete 4)
Les Cordier, Juge et Flic (N°58 : <i>Délit de fuite</i> ; N° 59 :	Dal 7 novembre 2005	Il commissario Cordier (N° 58: <i>Passione omicida</i> ; N° 59:	Maurizio Fiorentini, Silvia Savigni Tommasi	Emanuela Rossi (primi episodi) Serena	Dal 21 ottobre 2006 (Rete 4)

<sup>9</sup> È opportuno sottolineare che, sebbene il criterio per il confronto con altri corpora sia teoricamente la durata temporale, per ragioni che trovano giustificazione nella natura stessa del corpus e nella specifica metodologia di annotazione condotta sul dato multimediale, permane tuttavia la possibilità, per analisi di tipo testuale, di confrontare le occorrenze sulla base del numero complessivo di parole (trascritte), calcolato come nei tradizionali corpora testuali.

<i>Copie conforme)</i>	<i>Falsa identità</i>	Alessandro Spadorcia	Verdirosi
----------------------------	-----------------------	-------------------------	-----------

Tabella 4. Film del corpus televisivo francese/italiano

Dal punto di vista della durata temporale, notiamo, complessivamente, che il corpus francese/italiano è di dimensioni inferiori rispetto a quello tedesco/italiano, contando rispettivamente 72 e 42 ore (cfr. tabella 1 supra e 5). A un confronto fra i due corpora cinematografici, il corpus francese risulta tuttavia essere più grande (2056 contro 1810 minuti) con uno sbilanciamento ancora più evidente, se si considera il numero complessivo di parole (250.754 contro 130.421, a fronte di un solo titolo di scarto). Altro aspetto da evidenziare è la differenza tra la durata del corpus televisivo francese originale e quella del corrispettivo italiano (380 contro 340 minuti) dovuta ai tagli effettuati sulla serie *Sous le Soleil* per adattare gli episodi alle esigenze di palinsesto della rete. Le scene originali tagliate (31 in totale) non sono state né trascritte né annotate per esigenze di uniformità e comparabilità statistica dei dati del corpus parallelo, benché siano comunque presenti nel database e visualizzabili contestualmente ad altre scene, a cui sono state “agganciate” in fase di segmentazione del dato audio-video.

<b>Corpus FR&gt;IT</b>	<b>Durata (minuti)</b>	<b>Parole</b>
<b>Cinema</b>		
Originali francesi	1028	134.952
Doppiati italiani	1028	115.622
<i>Totale</i>	<i>2056</i>	<i>250.754</i>
<b>Televisione</b>		
Originali francesi	380	49.634
Doppiati italiani	340	37.042
<i>Totale</i>	<i>720</i>	<i>86.676</i>
<b>Totale complessivo</b>	<b>2776</b> <b>(42,26 ore)</b>	<b>337.430</b>

Tabella 5. Dati relativi al corpus francese/italiano

Complessivamente, la banca dati *Forlirt 1* è attualmente composta da 75 film/episodi di serie televisive, per oltre 120 ore di materiale audiovisivo completamente digitalizzato, sincronizzato e allineato, e 731.263 parole totali di trascrizione. *Forlirt 1* è quindi paragonabile, e in molti casi supera, i maggiori corpora orali di lingua parlata, spontanea e filmica, esistenti in Italia, anche



considerando singolarmente le due combinazioni ad oggi disponibili. Nello schema sottostante (tabella 6) sono messi a confronto i principali corpora esistenti nel panorama italiano, di cui alcuni già dettagliatamente descritti nel corso del secondo capitolo.

<b>Corpus</b>	<b>Film o sessioni di registrazione (numero)</b>	<b>Durata (minuti)</b>	<b>Parole (ca.)</b>
<b>Forlist 1</b>			
Corpus francese>italiano	32 film	2776	337.430
Corpus italiano>francese	1 film	114	11.179
Corpus tedesco>italiano	18 film	1810	130.421
Corpus italiano>tedesco	24 film	2512	252.233
<i>Totale complessivo</i>	<i>75 film</i>	<i>7212</i>	<i>731.263</i>
<b>LABLITA<sup>10</sup></b>			
Corpus di laboratorio 1973-2003 (sonoro interamente digitalizzato; trascrizioni con annotazione prosodica)	220 sessioni	2880	390.441
Parlato radio-televisivo (sonoro interamente digitalizzato; trascrizioni con annotazione prosodica)	37 sessioni	660	91.860
Corpus telefonico (trascrizioni con annotazione prosodica)	69 sessioni	180	26.017
Parlato cinematografico			
Corpus Rossi (1948-1957) (trascrizione integrale)	6 film	576	68.000
Corpus Cresti (1947-1994) (trascrizione parziale)	6 film	513	49.000
<i>Totale complessivo</i>	<i>12 film + 326 sessioni</i>	<i>4809</i>	<i>625.318</i>
<b>C-ORAL-ROM</b>			
Corpus italiano	55 testi	2160	308.815
<i>Totale complessivo (corpus francese, spagnolo, portoghese, italiano)</i>			<i>1.200.000</i>
<b>(LIP) Lessico di Frequenza dell'Italiano Parlato<sup>11</sup></b>	469 testi		490.000
<b>CLIPS (Corpora e lessici di italiano parlato e scritto)<sup>12</sup></b>			1.000.000 (ca.)
<b>LIPS (Lessico italiano parlato di stranieri)<sup>13</sup></b>			500.000
<b>CIR (Lessico di frequenza dell'italiano radiofonico)</b>			250.000
<b>CIT (Corpus di italiano televisivo)<sup>14</sup></b>			250.000
<b>EPIC</b>	357 testi	1080	177.000 (ca.)
<b>Pavia Corpus of Film Dialogue</b>	24 film	2800	230.000

Tabella 6. Confronto fra *Forlist 1* e i principali corpora.

<sup>10</sup> I dati sono tratti da Cresti e Gramigni (2004).

<sup>11</sup> <http://languageserver.uni-graz.at/badip/>.

<sup>12</sup> <http://www.clips.unina.it>.

<sup>13</sup> <http://www.parlaritaliano.it>.

<sup>14</sup> <http://www.sspina.it/cit/cit.htm>.

---

Chiarita la questione delle dimensioni, in termini di durata temporale e numero di parole trascritte, nonché della diretta raffrontabilità legata al genere (registrazioni di parlato spontaneo, film, estratti radiofonici, sessioni di sedute parlamentari, ecc.), occorre, tuttavia, tener presente che i corpora sopra elencati non sono corpora multimediali paralleli a tutti gli effetti, ma corpora orali spesso monolingui, in cui la sincronizzazione con il supporto audio o audio-video, benché prevista, non è stata nella maggior parte dei casi ancora completata e l'annotazione, di tipo prevalentemente grammaticale e prosodico, è condotta sulla parte di corpus (tra)scritto (cfr. capitolo 2). Ciò contribuisce a far emergere in maniera spiccata l'unicità della banca dati messa a punto che, per dimensioni, omogeneità dei contenuti e modalità di costruzione, aggiornamento e interrogazione, si configura come uno strumento di osservazione empirica e scientifica del tutto privilegiato.

### **4.3 L'analisi quantitativa**

Il primo modello di analisi proposto è un modello quantitativo, benché proceda dall'osservazione della frequenza di fenomeni annotati preliminarmente da un punto di vista qualitativo, ribadendo l'impossibilità oggettiva di tracciare confini netti fra i due tipi di approcci che, nella prassi investigativa, per lo meno in campo traduttologico, tendono sempre di fatto a completarsi vicendevolmente (cfr. capitolo 2.1.1). Obiettivo specifico di questa prima analisi è, dunque, l'estrapolazione di quadri consuntivi di occorrenza delle varie etichette allo scopo di verificare, a livello macro-strutturale, l'esistenza di tendenze generali riferibili a specifiche routine e comportamenti traduttivi. Ai fini della presente analisi, il termine "macrostruttura", in opposizione a quello di "microstruttura", deve intendersi come qualsiasi schema, e relativa rappresentazione statistica, derivante dalla selezione e combinazione di categorie utilizzate per annotare il dato multimediale. Il concetto di macrostruttura differisce, quindi, dall'accezione tradizionalmente assegnatagli dalla linguistica testuale, in quanto è applicato a segmenti più ampi (scene), risultato della segmentazione del testo audiovisivo (Valentini 2008: 47). L'osservazione di tali tendenze, proponendo un confronto tra il macro-sistema di produzione del testo di partenza con quello di arrivo,

consentirà altresì di evidenziare alcune caratteristiche del processo di traduzione (doppiaggio e sottotitolazione) e, in maniera più generale, di ipotizzare possibili norme, sia iniziali che operative, relative ai due mezzi di diffusione dei prodotti, cinema e TV.<sup>15</sup> I dati sono stati ottenuti applicando il filtro iniziale e selezionando, alternativamente, il corpus cinematografico originale francese e il corrispettivo doppiato italiano, il corpus televisivo originale francese e il corrispondente corpus doppiato italiano. A ciascuno di essi è stata applicata la *ricerca per attributo* (cfr. 3.5.3) procedendo all'estrazione delle occorrenze delle varie etichette, successivamente riportate in tabelle, per un confronto diretto fra versione originale e versione doppiata nei due corpora. Durante la fase di spoglio preliminare dei dati, è stato inoltre possibile procedere a una taratura dello strumento, con la correzione di errori/refusi del processo di annotazione.

#### **4.3.1 Ambientazione geografica, temporale e culturale**

L'analisi ha riguardato la totalità delle etichette impiegate nell'annotazione benché ci si sia resi conto immediatamente che le differenze di distribuzione e frequenza più significative si riferivano solo ad alcune categorie specifiche, che sono state oggetto di una disamina più approfondita. In particolare, l'approccio speculare di segmentazione ed etichettatura, adottato nel caso degli attributi *ambientazione geografica, temporale e culturale, situazione comunicativa e atti comunicativi*, non avrebbe dovuto dar luogo a differenze fra VO e VD, fatta eccezione per i casi di cancellazione di intere battute o scene. Notiamo che tale constatazione è valida per la prima e la seconda macro-categoria, ma non calza perfettamente alla descrizione del trattamento degli atti comunicativi (tabella 8). Analizzando il caso dell'etichetta *ambientazione*, osserviamo che l'attributo in questione, non è stato assegnato a nessuna scena del corpus televisivo. Tale

---

<sup>15</sup> Toury definisce la norma, da un punto di vista sociologico, come regolarità di comportamento in situazioni ricorrenti dello stesso tipo. Per l'autore, oltre alle norme preliminari, che si riferiscono a questioni extra-testuali e determinano la posizione della traduzione nel polisistema di arrivo, la scelta dei testi e delle lingue, ve ne sono di due altri tipi: iniziali, riguardanti i poli opposti di adeguatezza e accettabilità, e operative, relative alle scelte effettuate sul testo in base alle specifiche caratteristiche di quest'ultimo, qui specificamente indagate (1995: 57).

omissione è giustificabile in virtù delle caratteristiche stilistiche del genere considerato (in particolare delle soap-opera) che, come vedremo anche sotto altri aspetti, tende tipicamente a cancellare qualsiasi riferimento extratestuale di natura geografica, temporale o culturale. Per quanto riguarda invece il corpus cinematografico, i pochi casi di non corrispondenza rilevati dipendono dalla cancellazione nella VD di riferimenti culturali o nomi di entità specifiche (toponimi) ai quali, in detti casi, è interamente affidata la funzione di ambientazione dell'azione. È ciò che accade, per esempio, in una scena di *Chanson* in cui il riferimento specifico alla diciottesima circoscrizione (*XVIII arrondissement*), che evoca in maniera peculiare la città di Parigi, viene omesso e sostituito genericamente con una perifrasi contestuale (*all'altro capo della città*). A livello generale, da un punto di vista metodologico, la categoria *ambientazione*, si rivela quindi più utile a fini osservativi per contestualizzare eventi comunicativi specifici, alla stregua della categoria *situazione comunicativa* e, per altri versi, dell'etichetta *atti comunicativi*, rispetto a una mera descrizione delle frequenze che, a parte qualche raro caso, non produce apparentemente nel corpus differenze di rilievo tra le due versioni.

#### 4.3.2 Situazione comunicativa

In linea con i postulati metodologici, tutte le situazioni comunicative individuate (40) sono state annotate in maniera perfettamente identica nel CO e nel CD cinematografico e televisivo. Dall'osservazione della distribuzione degli attributi appartenenti a questa categoria, è possibile, tuttavia, avanzare alcune riflessioni generali in merito alle convenzioni stilistiche di rappresentazione che, tipicamente, contraddistinguono:

- (1) il testo di finzione (in particolar modo quello filmico);
- (2) il genere selezionato (commedia, soap opera, poliziesco);
- (3) i prodotti per il cinema e quelli per la televisione.

In merito al primo punto, notiamo che gli eventi *conversazione al telefono* (87:28) e *lite* (23:10) sono fra le situazioni comunicative complessivamente più

rappresentate. Si osserva, inoltre, che tali situazioni rientrano fra gli espedienti di progressione narrativa e climax classicamente impiegati nella diegesi della finzione narrativa (e filmica). Questi ultimi, parzialmente mutuati alla tradizione teatrale e letteraria, sono distintivi rispetto alla cifra stilistica di altri tipi testuali, quali il documentario, e in parte si riversano, anche se con modalità diverse, in altri prodotti audiovisivi (per es. spot pubblicitario e, più recentemente, videogiochi). In secondo luogo, l'alta frequenza di alcune etichette è sintomatica dell'appartenenza dei prodotti ai vari generi, in quanto determinate situazioni comunicative sono specificamente ascrivibili a determinati *topoi* di rappresentazione. Così, la situazione comunicativa *sopralluogo/perquisizione* (3) e *interrogatorio* (17) è tipica, nel corpus televisivo, del genere poliziesco. Ugualmente tipica è la presenza dell'etichetta *dichiarazione di amore* (6:9) e *corteggiamento* (4:2) che rispecchia uno dei temi privilegiati del genere commedia, da un lato, e soap-opera, dall'altro. Analogamente, l'alta frequenza di etichette associate a contesti di intimità familiare (*a tavola*, 3:5; *al bar/ristorante*, 24:1) è anch'essa caratteristica dei due generi in questione. Quest'ultimo caso introduce il terzo punto della riflessione, ossia la valutabilità della presenza di determinate situazioni comunicative come indicatore di specifiche convenzioni stilistiche che distinguono i prodotti per il cinema da quelli per la televisione.<sup>16</sup> Ad esempio, l'etichetta *a tavola*, citata in precedenza, evoca ambienti domestici, tipicamente rappresentati nelle soap-opera, che, spesso, non prevedono scene in esterni, ma solo in interni. Il corpus televisivo conferma tale caratteristica di genere in quanto molto rare o addirittura assenti sono le scene girate in luoghi pubblici, attestate invece nel corpus cinematografico (*al bar/ristorante*, *al supermercato*, *esame clinico*, *fare acquisti*, *festeggiamenti*, *lezione*, *visita turistica*). D'altra parte, è interessante osservare che alcune etichette, che indicano situazioni comunicative spesso non centrali rispetto all'azione (*programmi televisivi*, 7:3; *telegiornale e radiogiornale*, 10:0), associabili ai dialoghi di fondo, non sono state assegnate ai prodotti televisivi, in virtù ancora di caratteristiche proprie del genere che tende a limitare o annullare l'intertestualità e il riferimento

---

<sup>16</sup> Alcune delle situazioni comunicative citate sono comunque riferibili a una distinzione di genere. A un livello più generale, tuttavia, esse possono servire per mettere in evidenza diversi contesti, mezzi, commesse e tecniche di realizzazione dei prodotti cinematografici e televisivi.

a eventi contingenti, futuri o spaziali per collocare l'azione in una sorta di dimensione a-temporale (Gatta 2000).<sup>17</sup> Appare in definitiva utile sottolineare che l'annotazione di corpora bilingui paralleli può, in prospettiva monolingvistica e monoculturale, mediante l'indicazione di eventi comunicativi ricorrenti (nel caso specifico, situazioni comunicative), contribuire a mettere in luce schemi di progressione narrativa ascrivibili ai vari generi. Simili osservazioni possono, a loro volta, costituire il punto di partenza per esplorare i rapporti di reciproca influenza fra prodotti originali e importati (doppiati) relativamente ad alcune caratteristiche testuali e linguistiche, e per ponderare, di conseguenza, l'apporto specifico derivante dalla commistione di generi affini o pregressi (cfr. Alfieri *et al.* 2008).

Situazione comunicativa	Cinema		TV	
	Fr	It	Fr	It
<i>A tavola</i>	3	3	5	5
<i>Al bar/ristorante</i>	24	24	1	1
<i>Al supermercato</i>	1	1	0	0
<i>Appello</i>	1	1	0	0
<i>Arresto</i>	3	3	2	2
<i>Colloquio di lavoro</i>	4	4	0	0
<i>Concerto</i>	2	2	0	0
<i>Confessione</i>	0	0	3	3
<i>Conversazione al telefono</i>	87	87	28	28
<i>Corteggiamento</i>	4	4	2	2
<i>Degustazione</i>	3	3	0	0
<i>Dichiarazione di amore</i>	6	6	9	9
<i>Esame clinico</i>	1	1	0	0
<i>Esame/Interrogazione</i>	3	3	0	0
<i>Fare acquisti</i>	7	7	1	1
<i>Festeggiamenti</i>	7	7	1	1
<i>Fissare un appuntamento</i>	12	12	4	4
<i>In biglietteria</i>	2	2	0	0
<i>In ospedale</i>	1	1	0	0
<i>Interrogatorio</i>	0	0	17	17

<sup>17</sup> Si parla talvolta di “tappezzeria verbale” (Pavesi 2005: 32) o “brusio” (Rossi 2002: 168) per riferirsi ai dialoghi di fondo che contestualizzano gli eventi aggiungendo specificità alla descrizione ambientale, senza incidere però sostanzialmente sullo svolgimento della vicenda.

<i>Intervista</i>	0	0	2	2
<i>Lezione</i>	11	11	0	0
<i>Lezione di nuoto</i>	1	1	0	0
<i>Lite</i>	23	23	10	10
<i>Locali da ballo</i>	1	1	0	0
<i>Manifestazione</i>	3	3	0	0
<i>Parlare del tempo</i>	3	3	0	0
<i>Partita di tennis</i>	2	2	0	0
<i>Programmi televisivi</i>	7	7	3	3
<i>Prove di canto</i>	1	1	0	0
<i>Seduta psicoanalitica</i>	3	3	0	0
<i>Set televisivo/cinematografico</i>	0	0	3	3
<i>Sopralluogo/Perquisizione</i>	0	0	3	3
<i>Sparatoria</i>	0	0	1	1
<i>Sportello pubblico</i>	4	4	0	0
<i>Telegiornale e Radiogiornale</i>	10	10	0	0
<i>Udienza</i>	2	2	0	0
<i>Vendita porta a porta</i>	2	2	0	0
<i>Visita medica</i>	8	8	0	0
<i>Visita turistica</i>	8	8	0	0

Tabella. 7. Distribuzione dell'etichetta *situazione comunicativa*

### 4.3.3 Atti comunicativi

Il secondo quadro riguarda la distribuzione dell'etichetta *atti comunicativi* (tabella 8) che riunisce 50 attributi. Se, nel caso precedente, ha trovato conferma l'ipotesi di una specularità dell'annotazione, per la categoria in questione, notiamo invece uno squilibrio di fondo nell'attribuzione delle etichette, contrariamente all'ipotesi iniziale. Anche quando il numero di etichette attribuite sembra infatti coincidere, la loro reale distribuzione nelle due versioni potrebbe non corrispondere, perché frutto dell'assegnazione a scene diverse, anche se in numero complessivo eguale.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> I sistemi di interrogazione attualmente disponibili non consentono una visualizzazione immediata delle differenze di attribuzione tra scena originale e doppiata perché presentano alternativamente le etichette associate all'una o all'altra, secondo i criteri di ricerca impostati. Tale verifica è però possibile visualizzando la finestra multimediale corrispondente e le due versioni allineate con il rispettivo corredo di attributi.

Atti comunicativi	Cinema		TV	
	Fr	It	Fr	It
	<i>Accordo</i>	76	77	34
<i>Apprezzamento</i>	65	67	13	13
<i>Approccio</i>	65	65	21	21
<i>Augurio</i>	2	4	1	1
<i>Brindisi</i>	6	8	2	2
<i>Commiato</i>	130	130	44	43
<i>Congratulazione</i>	8	8	5	5
<i>Consiglio</i>	54	54	19	19
<i>Dare indicazioni</i>	44	44	0	0
<i>Dare istruzioni</i>	68	69	25	27
<i>Disaccordo</i>	88	89	36	36
<i>Disapprovazione/Biasimo</i>	8	8	2	2
<i>Dissuasione</i>	34	35	13	13
<i>Domandare l'ora</i>	1	1	1	1
<i>Esclamazione</i>	74	76	19	22
<i>Esortazione</i>	129	134	40	41
<i>Espressione di parere</i>	128	130	75	75
<i>Esultanza</i>	17	19	1	1
<i>Giuramento</i>	4	4	2	2
<i>Imprecazione</i>	3	1	0	0
<i>Insinuazione</i>	30	30	31	30
<i>Insulto</i>	55	55	16	15
<i>Invito</i>	47	46	12	12
<i>Minaccia</i>	9	9	8	8
<i>Monito</i>	83	85	55	55
<i>Offerta di aiuto</i>	26	26	7	6
<i>Ordine</i>	67	66	28	28
<i>Persuasione</i>	39	39	17	17
<i>Pettegolezzo</i>	2	2	0	0
<i>Pregghiera</i>	6	6	0	0
<i>Presentazione</i>	47	47	8	8
<i>Proposta</i>	33	34	15	15
<i>Provocazione</i>	46	44	39	38
<i>Rassicurazione</i>	106	107	38	39
<i>Reclamo</i>	4	4	1	1
<i>Ricatto</i>	3	3	2	2
<i>Richiesta</i>	102	104	19	19
<i>Richiesta di aiuto</i>	19	19	10	10
<i>Richiesta di informazione/spiegazione</i>	293	292	168	170
<i>Richiesta di parere</i>	50	50	24	24
<i>Rifiuto</i>	61	59	13	13
<i>Rimprovero</i>	137	137	43	43
<i>Ringraziamento</i>	31	32	18	18
<i>Saluto</i>	122	126	37	39
<i>Scherno</i>	137	139	64	64
<i>Scontro</i>	65	65	28	28



<i>Scusa</i>	59	62	23	23
<i>Smentita</i>	4	4	0	0
<i>Spiegazione</i>	402	398	223	223
<i>Trattativa/Mediazione</i>	5	5	2	2

Tabella 8. Distribuzione dell'etichetta *atti comunicativi*

Nondimeno, ai fini di una valutazione comparativa iniziale, i quadri statistici elaborati consentono già di accertare, a livello macroscopico, alcune tendenze traduttive, riservando all'analisi qualitativa l'osservazione di fenomeni più specifici. Inoltre, si fa notare che lo squilibrio esistente non è comunque sostanziale, poiché l'oscillazione è sempre limitata a 1/2 casi, con due soli attributi in cui tale differenza è superiore (*esortazione* nel corpus cinematografico, 5 casi, ed *esclamazione* nel corpus televisivo, 3 casi).

In primo luogo, appare tipologico che le frequenze più elevate siano state riscontrate nel caso di atti comunicativi (*spiegazione* e *richiesta di spiegazione/informazione*) la cui presenza può essere ricondotta a esigenze specifiche di narrazione filmica e di esplicitzza e chiarezza nella trasmissione del messaggio. Lo scambio comunicativo nei film rappresenta, infatti, un mezzo utilizzato dai cineasti per chiarire determinare aspetti della trama e per far passare determinate informazioni che, altrimenti, non verrebbero comprese. Il suo impiego consente, inoltre, di supplire alla scarsità di quei tratti che, tipicamente, permettono l'inferenza e la ricostruzione semantica nella comunicazione spontanea faccia a faccia (cfr. 1.2.2 ). Dalla mancanza di un contesto di comunicazione realmente condiviso fra mittente-ricevente sullo schermo e pubblico (il vero destinatario del messaggio) scaturisce la necessità di esplicitare al massimo le relazioni tra gli interagenti e ricreare i quadri di riferimento (*frames*) e il bagaglio di situazioni (enciclopedia), indispensabili per una corretta interpretazione del testo.<sup>19</sup> In secondo luogo, gli atti più rappresentati nel corpus si riferiscono a comportamenti comunicativi di base, universalmente condivisi, che confermano l'esigenza di una rappresentazione verosimile della comunicazione

<sup>19</sup> Rossi sottolinea il ruolo svolto dai *frames* (letteralmente, cornice, ma anche copione, scenario, schema, modello mentale o sceneggiatura) che definisce, riprendendo Cicalese (1999), come “depositi di conoscenze stereotipiche che variano al variare della cultura di una determinata comunità e che dovrebbero garantire e soddisfare gli orizzonti di attesa, per cui, data la conoscenza di un fatto, dovremmo essere in grado di prevederne le successive proposizioni” (Rossi 2006: 24).

---

anche nella finzione scenica (*rimprovero, esortazione, espressione di parere, consiglio*). Infine, si tratta di atti associabili a cliché di rappresentazione e a situazioni comunicative, rilevate con più frequenza nel corpus (conversazione al telefono: *saluto, approccio, commiato, rassicurazione, accordo, scusa*; lite: *disaccordo, scontro, monito, provocazione*), utili per inferire possibili strutture sequenziali, ovvero schemi costanti di svolgimento dell'evento linguistico, e per verificare opzioni paradigmatiche a livello linguistico e costanti che sottostanno a particolari classi di eventi linguistici (Berruto 1974: 92-94).

In generale, il corpus televisivo presenta una maggiore tendenza all'uniformità dell'annotazione rispetto al corpus cinematografico, con soli 10 casi di etichette non attribuite in maniera omogenea, contro 29 del secondo. Escludendo potenziali errori, fortuiti o analitici, imputabili all'annotatore, il corpus cinematografico potrebbe dunque risultare maggiormente oggetto di scelte traduttive non completamente adeguate dal punto di vista della resa pragmatica dei dialoghi. Premettendo che più lungo è il segmento interessato, maggiori saranno le ripercussioni per l'intelligibilità testuale, è possibile ipotizzare tre cause per la mancanza di uniformità nella distribuzione dell'etichetta in questione collocabili su un continuum che, partendo appunto dall'errore (1), passa per la parziale o inadeguata trasposizione del valore pragmatico dell'enunciato originale (2), attraverso l'invenzione creativa della battuta o del dialogo interessato (3), fino a giungere al caso di maggiore e più esplicita manipolazione del testo, ossia l'aggiunta di scene/battute (4).

Fatta eccezione per la prima causa, parzialmente ridimensionata con la correzione specifica in fase di spoglio dei dati, esemplifichiamo la casistica restante. Il caso sub 2) può portare sia all'eliminazione, sia all'aggiunta dell'etichetta in questione nel CD. Diverse possono essere le cause e le costrizioni tecniche all'origine della scelta inadeguata, volontaria o involontaria, da parte del traduttore/adattatore/dialoghista o talvolta del direttore del doppiaggio/doppiatore. Qualsiasi tentativo di spiegazione che chiami in causa il processo traduttivo e di adattamento dovrà tuttavia intendersi, in questa sede, solo alla stregua di un'ipotesi da sostanziare e verificare con ulteriori dati empirici. Da qui, la natura

ancora ipotetica di alcune delle considerazioni sotto riportate, che senza limitarsi al prodotto investono altresì il processo.

Gli errori di traduzione/adattamento, relativi alla resa pragmatica dell'enunciato/battuta, possono essere inizialmente ricondotti a inadeguati tentativi di trasposizione, ossia a casi di sostituzione di una parte del discorso o di una categoria grammaticale con un'altra (Podeur 1993: 15). Nell'esempio sotto riportato (1), i genitori di Tanguy si rallegrano con la nonna per essere finalmente riusciti a convincere il figlio ad andare a vivere da solo. Odile, però, sempre molto scettica nei confronti della volontà di indipendenza del nipote, coglie l'occasione per ribadire i propri dubbi con il solito tono ironico che la contraddistingue:

- |   |   |
|---|---|
| <p>(1) Odile : <i>Ah, tu me rassures, on n'en est qu'aux annonces.</i><br/>[103539 Tanguy VO]</p> | <p>Odile : <i>Ma figuriamoci, siamo ancora agli annunci!</i><br/>[103734 Tanguy VD]</p> |
|---|---|

L'atto di *dissuasione* della VO, sintatticamente caratterizzato da un'opposizione semantica tra la prima frase (*tu me rassures=mi rassicuri*) e la restrizione della frase successiva (*n'en être que = essere solo/ancora*), accompagnato da un tono di voce falsamente adulatore e un ritmo di elocuzione lento che imprime sarcasmo alla battuta, si perde totalmente nella VD. Se in italiano, la seconda frase rimane pressoché invariata, il cambiamento del punto di vista, che avviene nella prima con il passaggio dal "tu" intimista al "noi" impersonale (*figuriamoci*), e la forte opposizione introdotta dalla congiunzione avversativa in posizione iniziale (*ma*), induce il doppiatore a conferire alla battuta un tono di sfida, perdendo il valore perlocutivo originale e privando l'idioletto di Odile di un tratto ricorrente nella caratterizzazione del personaggio.

Analogamente, nell'esempio 2, Pignon, il protagonista di *Dîner*, è stato invitato a una cena da un famoso editore e, mentre si prepara, si confida con una sua collega:

- |   |   |
|---|---|
| <p>(2) Pignon : <i>Non, c'est un ami à lui qui organise un grand dîner. J'en ai déjà assez de trac là. Laquelle ?</i><br/>[103779 Dîner VO]</p> | <p>Pignon : <i>No, da un suo amico che da una grande cena. <u>Oddio che emozione!</u> Quale ?</i><br/>[103845 Dîner VD]</p> |
|---|---|

Si ravvisa che ciò che nella VO era solamente la confidenza di uno stato d'animo di ansia, espressa mediante una locuzione vivace del registro popolare/familiare (*avoir le trac* significa provare un'emozione intensa unita a una sorta di angoscia irrazionale), ridicola perché sproporzionata rispetto all'evento, viene sostituita nella VD da una locuzione interiettiva con valore esclamativo introdotta da *Oddio*, che lascia palesare una sola delle connotazioni semantiche della locuzione originale (l'emozione), mantenendo il lato eccessivo (l'interiezione *Oddio* allude infatti a una sorpresa improvvisa), a scapito però della spontaneità dell'enunciazione stessa. L'espressione italiana è infatti sentita molto più scritta e per certi versi "teatrale" della VO. Il valore perlocutivo dell'enunciato tradotto è diverso da quello originale, passando da un valore assertivo a un valore esclamativo. Per quanto riguarda la rappresentazione del personaggio, il tratto peculiare di affabilità del carattere di Pignon, caratterizzato linguisticamente da un idioletto buonista, buontempone, infarcito di lessico tratto da registri bassi e di metafore, modi di dire e proverbi, diventa nella VD un tratto monolitico, essenzialmente anacronistico, ridicolo e più propriamente stupido, in virtù di un idioletto caratterizzato spesso, per ovviare alla presenza di elementi lessicali argotali o popolari, dall'inserimento di interiezioni ed elementi esclamativi totalmente fuori luogo, che portano a continue modifiche al valore pragmatico degli enunciati originali. Al riguardo, è possibile ravvisare un caso di routine traduttiva peculiare di quest'adattamento data dall'inserimento reiterato dell'avverbio *evviva*, con valore di esultanza, nella trasposizione di due diverse accezioni pragmatiche di enunciati nella VO: conferma di ricezione e sorpresa nell'esempio 3 (tono ascendente dell'espressione *ah bon*) ed esortazione correlata a un'espressione idiomatica (*c'est parti!*), sottolineata dal gesto della mano, nell'esempio 4:

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| (3) | Pignon : <i>Ah bon ?</i><br>[103793 Dîner VO]      | Pignon : <i>Evviva!</i><br>[103859 Dîner VD]           |
| (4) | Pignon : <i>C'est parti !</i><br>[103823 Dîner VO] | Pignon : <i>È libero, evviva!</i><br>[103888 Dîner VD] |

Secondariamente, le scelte traduttive, che portano a difformità nell'annotazione pragmatica, possono derivare da vincoli di natura semiotica e costrizioni tecniche,

che obbligano a subordinare le scelte linguistiche a esigenze di sincronia della battuta con la mimica ed altri aspetti cinesici e prossemici. Il successivo esempio 5 mostra come un'espressione apparentemente non problematica per la traduzione possa divenirlo nell'ambito del doppiaggio:

- (5) Dimitri : *Mes hommages !* [105028 Soleil/Résurrection VO]      Dimitri : *Mi rendo conto.* [102054 Soleil/Résurrection VD]

Blandine, ai ferri corti con lo scorbutico vicino Dimitri, gli annuncia di voler cambiare casa. Per tutta risposta, il vicino la saluta con un'alzata di tacchi e un'espressione abbastanza formale e anacronistica (*mes hommages*=i miei omaggi) di cui il suo idioletto è tipicamente ricco. Il correlato verbale dell'atto comunicativo del *commiato* della VO è totalmente stravolto nella VD, in cui l'espressione *mi rendo conto* ha valore di semplice presa d'atto e la chiusura della conversazione resta affidata alla sola battuta di tacchi e all'uscita di scena del personaggio. La mancata traduzione letterale, qui più che ammissibile, è giustificata dal primo piano effettuato sul personaggio e dalla maggiore lunghezza sillabica dell'espressione italiana rispetto a quella francese, ulteriormente contratta dalla *liaison* obbligatoria nella pronuncia del possessivo e del sostantivo. Tuttavia, ancora una volta, la rappresentazione del temperamento bizzarro del personaggio, contraddistinto linguisticamente dall'impiego di espressioni formali peculiari, come quella in oggetto, ne risulta impoverita.

Un'ultima causa ipotizzabile per casi di incorretta trasposizione di atti comunicativi è il rispetto di norme operative che prescindono da aspetti testuali specifici, quale la tendenza, presente uniformemente nel corpus, alla censura di elementi lessicali volgari, invalsi in alcuni registri colloquiali del francese (argot) o in gerghi specifici (gergo giovanile) e, per questo, spesso, parzialmente desemantizzati rispetto alle accezioni originali. Nel contesto televisivo, ciò trova giustificazione in una forma di tutela mirata per il bacino di utenza di alcune fasce orarie di trasmissione, da un lato, ed esigenze commerciali della rete stessa, dall'altro. D'altro canto, a livello di distribuzione cinematografica, la valutazione dei prodotti è, come già ricordato, affidata a commissioni di tutela nazionali che ponderano l'adeguatezza dei film per determinate fasce di pubblico in base a

criteri simili e ad altre forme di tabù culturali.<sup>20</sup> Così, l'esempio 6 mostra un caso di eufemizzazione dell'espressione *se conduire comme un salaud* (letteralmente, *comportarsi come uno stronzo*) che, omettendo il turpiloquio, mediante un'attenuazione della forza illocutiva dell'*insulto*, trasforma l'atto comunicativo in un blando rimprovero. Analoga è la tecnica di traduzione dell'esempio 7 in cui il tratto volgare dell'*imprecazione* (*nom d'un chien*), in parte attenuato dall'intento sottinteso del vecchio Dufayel di aiutare Amélie, viene eliminato, mentre il valore perlocutivo principale è preservato (*accidenti a lei!*):

- |     |   |   |
|-----|---|---|
| (6) | <p>Jessica : <i>Bon, je vais mettre les points sur le « i ». David, il est un très bon ami et <u>tu t'es conduit comme un salaud avec lui.</u></i><br/>[105152 Soleil/Accords VO]</p>   | <p>Jessica : <i>Allora cercherò di spiegarti. David è un mio caro amico, e <u>tu ti sei comportato molto male con lui.</u></i><br/>[105190 Soleil/Accords VD]</p>   |
| (7) | <p>Dufayel : <i>Voilà, ma petite Amélie, vous n'avez pas des os en verre. Vous pouvez vous cogner à la vie. Si vous laissez passer cette chance, alors, avec le temps, c'est votre cœur qui va devenir aussi sec et cassant que mon squelette. Alors, allez-y! <u>Nom d'un chien !</u></i><br/>[102096 Amélie VO]</p> | <p>Dufayel : <i>Eccomi. Mia piccola Amélie, lei non ha le ossa di vetro. Lei può scontrarsi con la vita. Se lei si lascia scappare questa occasione, con il tempo, sarà il suo cuore che diventerà secco e fragile come il mio scheletro. Perciò...<u>si lanci. Accidenti a lei!</u></i><br/>[101957 Amélie VD]</p> |

Emblematico è, infine, il caso dell'esempio 8, sia per la duplice modalità di traduzione impiegata, doppiaggio e sottotitolazione, sia per l'incoerenza che ne deriva per la ricezione. Trattandosi di un film multilingue, accade spesso che il doppiaggio dei dialoghi preveda una vera e propria riscrittura totale della VO, con sostituzione delle lingue. Inoltre, i dialoghi in lingua straniera, riscritti o preservati, sono comunque sottotitolati in italiano. A volte ciò è causa di errori gravi, come quello contemplato nell'esempio. La battuta di Wendy è stata riscritta nella VD, preservando la lingua inglese dell'originale, ma modulando l'insulto e sostituendo uno stereotipo culturale anglosassone (*i francesi mangiarane*) con un insulto riferito alle preferenze sessuali di un'amica che Xavier frequenta e di cui Wendy è gelosa. La replica di Xavier, che obietta all'insulto, è stata tradotta in

<sup>20</sup> Polselli fa notare che l'uso del turpiloquio è limitato anche nei film originali italiani, in cui le parolacce connotano in maniera quasi esclusiva le scene di scontro verbale o, in alternativa, sono utilizzate per caratterizzare varietà diastratiche e diafasiche della lingua (2003: 116).

italiano coerentemente con la riscrittura dei dialoghi operata (*non sono lesbico!*). I sottotitoli che traducono la battuta di Wendy nella VD sono tuttavia calcati sulla VO (*mangiarane*) producendo una contraddizione interna al testo. Tale errore potrebbe derivare dall'assegnazione del lavoro a traduttori o *équipe* diverse di doppiaggio e sottotitolazione che, in mancanza di un'ultima comprensiva revisione del testo, non hanno potuto evitare l'errore.

- |   |   |
|---|---|
| <p>(8) Wendy: <i>Leave me alone, you <u>frog!</u></i><br/>         Xavier: <i>Oh, come on! I'm not a frog!</i><br/>         [101547 Auberge VO]</p> | <p>Wendy: <i>Leave me alone, <u>you lesbian!</u></i><br/>         Xavier: <i>Non ti lascio in pace e non sono lesbico!</i><br/>         SOTT: Wendy: Lasciami in pace, <u>mangiarane.</u><br/>         [101658 Auberge VD/VS]</p> |
|---|---|

Quest'ultimo esempio suggerisce la terza causa ipotizzata per la mancata uniformità nell'etichettatura degli atti comunicativi, ossia la riscrittura totale della battuta/dialogo. L'esempio (9), tratto da *Cordier/Délit*, ne riporta un caso. Il commissario, che si è recato a casa dei genitori della vittima, saluta la matrigna apostrofandola nella VO con un'*offerta d'aiuto*, cui fa seguito la replica di assenso della donna. Nella VD l'atto comunicativo è invece una *richiesta di spiegazione* e relativa risposta. Tale riscrittura completa è lecita sotto il profilo narrativo, non essendoci continuità fra queste e le battute/azioni successive: il commissario non aiuta effettivamente la donna a spostare l'oggetto e la conversazione si sposta sull'argomento più pertinente dell'indagine relativa all'omicidio della figlia. Inoltre, il dialogo francese è poco udibile e forse, in mancanza del copione originale, il traduttore non essendo certo dei dialoghi, ha deciso di adattarli all'immagine in maniera tale da produrre una serie di battute lecite senza ripercussioni significative sulla trama. Quest'ultima ipotesi è accreditata da altri esempi simili nella traduzione dei due episodi della serie e riapre l'annosa questione delle competenze dei traduttori audiovisivi (Paolinelli 2004; Paolinelli/Di Fortunato 2005: 103-105).

- |   |   |
|---|---|
| <p>(9) Commissaire Cordier : <u><i>Vous voulez un coup de main ?</i></u><br/>         Stéphanie : <u><i>Volontiers.</i></u></p> | <p>Commissario Cordier: <u><i>E quella ma ce la fa?</i></u><br/>         Stéphanie: <u><i>Di solito sì.</i></u></p> |
|---|---|

[104767 Cordier/Délit VO]

[104681 Cordier/Délit VD]

L'ultima causa di difformità riguarda, infine, l'aggiunta di battute/scene, non presenti nella versione originale, che portano all'inserimento ex novo di enunciati e, quindi, di atti comunicativi specifici. Tale tendenza uniformemente attestata, con un'alta frequenza sia nel corpus cinematografico che in quello televisivo, implica il delinarsi di una norma traduttiva, già messa in luce, relativamente al doppiaggio, per il francese (Licari 1994; Galassi 1994) e per altre combinazioni linguistiche (Goris 1993: 182; Whitman-Linsen 1992: 125; Martí Ferriol 2007), forse più generalmente riconducibile a un universale traduttivo (Ulrych 2000). Si tratta della tendenza all'esplicitazione, ossia all'inserimento puntuale di battute ed enunciati per giustificare le espressioni facciali e gestuali di un attore sullo schermo, anche quando nella VO queste non sono presenti, e a prescindere, dunque, dalle scelte stilistiche originali del regista/sceneggiatore.<sup>21</sup> Nell'esempio 10, il gesto di Jessica che si porta la mano alla testa in segno di pentimento rispetto a quanto ha appena detto all'amica, muto nella VO, è esplicitato nella VD da una locuzione interiettiva esclamativa appropriata al cotesto semiotico (*Oh mio Dio!*). Tale tendenza si fa ancora più marcata nei dialoghi di fondo, che risultano spesso interamente verbalizzati anche quando nella VO sono sostanzialmente muti (esempio 11).<sup>22</sup> È altresì possibile che intere scene mute siano "riempite" di battute con un atto creativo autonomo di scrittura, modulato tematicamente sulle immagini, e specificamente volto ad evitare l'inserimento da parte del dialoghista/adattatore di informazioni aggiuntive fuorvianti o discordanti rispetto al resto della narrazione (esempio 12). Sotto il profilo tecnico, tali operazioni radicali di adattamento sono rese possibili dalla separazione in fase di post-sincronizzazione delle varie colonne in cui sono incisi, da un lato, i dialoghi (la

---

<sup>21</sup> A seguito di una serie di ricerche condotte su un corpus di traduzioni, Baker ha avanzato la proposta di quattro universali traduttivi, fra cui l'esplicitazione. La definizione che la studiosa dà di esplicitazione ci pare al riguardo particolarmente pertinente: "the tendency to 'spell things out' in translation rather than leaving them explicit; this includes the practice of adding background information and can be expressed syntactically, lexically and in text length (1996: 178)".

<sup>22</sup> Rossi osserva che tali dialoghi appaiono spesso più veri del dialogo centrale stesso, in termini di mimesi del parlato spontaneo, per la presenza di sovrapposizioni, false partenze, interruzioni, ecc. (2002: 168).



colonna dialoghi) e, dall'altro, i suoni e i rumori del film, altresì detti *effetti sala*, *effetti speciali* ed *effetti ambiente*, contenuti nella colonna internazionale (Castellano 1993, op. cit. in Rossi 2006: 286). Con altrettanta facilità, è possibile eliminare da quest'ultima eventuali battute, anche se tale scelta è operata in misura notevolmente minore rispetto alla prima (cfr. tabella 18 per la specifica casistica al riguardo).

- |      |                                      |  |
|------|--------------------------------------|--|
| (10) | Ø<br>[105001 Soleil/Résurrection VO] | Jessica : <i>Oh mio Dio!</i><br>[105034 Soleil/Résurrection VD]  |
| (11) | Ø<br>[105088 Soleil/Lices VO]        | <p>Cliente: <i>Dobbiamo già entrare?</i><br/>           Avvocato: <i>Sì, è ora. Prego.</i><br/>           Voce donna: <i>Signori, buon pomeriggio.</i><br/>           Voce uomo 1: <i>Buon pomeriggio.</i><br/>           Voce uomo 2: <i>Allora, avvocato, come sta stamattina?</i><br/>           Avvocato: <i>Bene stamattina anche se avrebbe potuto andare meglio.</i><br/>           Voce uomo 2: <i>Mi dispiace...</i><br/>           [105120 Soleil/Lices VD]</p>                        |
| (12) | Ø<br>[103531 Tanguy VO]              | <p>[..] Edith: <i>Oh, guarda...ti piace quella lampada? Starebbe bene da noi, non ti pare? Oh, dai! Carino quello lì!</i><br/>           Paul: <i>La smetti di guardare i ragazzi o no?</i><br/>           Paul: <i>Ah...caramelloso.</i><br/>           Edith: <i>No, è molto carino...</i><br/>           Paul: <i>Mi piace la scena in cui si alza e se ne va...</i><br/>           Edith: <i>Ma senti...ma la pianti di fare il maschilista?! [..]</i><br/>           [103726 Tanguy VD]</p> |

Molte delle riflessioni relative alla traduzione degli atti comunicativi sono valide anche per la traduzione di altre etichette impiegate nell'annotazione. La categoria può quindi utilmente rappresentare, come si vedrà nei modelli specifici del capitolo quinto, una risorsa utile per delineare casi di convergenza significativa di "gruppi di categorie" che nelle VO possono segnalare la presenza di un nucleo informativo/narrativo rilevante e, nelle VD, contribuire a estrapolare formule e stilemi traduttivi fissi impiegati nella risoluzione di aspetti contrastivi problematici di natura linguistica e culturale.

#### 4.3.4 Specificità culturali

La macro-categoria in oggetto include quattro sotto-categorie, comprendenti a loro volta una serie di attributi specifici. La prima sotto-categoria è l'etichetta *specificità linguistiche* che riunisce 11 attributi. A livello generale si osserva che la sperequazione nella distribuzione di tale etichetta nel CO e nel CD è più marcata rispetto alle categorie in precedenza esaminate. Questo perché finalità peculiare dell'annotazione è stata la messa in rilievo in chiave contrastiva delle diverse risorse linguistiche e culturali a disposizione (si noti per es. l'incidenza totalmente opposta delle etichette *alterati* o *abbreviazioni/acronimi* nelle due lingue); delle soluzioni applicate per risolvere aspetti problematici di traduzione (necessità di ricostruire una determinata figura retorica, possibilità di sostituzione di un'espressione idiomatica con un'espressione idiomatica equivalente); e delle caratteristiche sintattiche e testuali della VO rispetto alla VD (per es. numero di occorrenze rispettive di scene etichettate con gli attributi *interiezioni/onomatopée*, *segnali discorsivi*).

In entrambi i corpora notiamo come non vi sia molta differenza nella frequenza delle categorie *figure di parola*, *espressioni idiomatiche* e *humour verbale* rispetto a disparità anche consistenti nel caso di altre etichette. Tale constatazione potrebbe essere sinonimo di una certa tendenza generale a salvaguardare, ove possibile, le caratteristiche testuali e stilistiche della VO, ricorrendo a risorse simili nella VD, presupposto basilare per garantire prodotti doppiati qualitativamente apprezzabili anche nella lingua di arrivo. D'altra parte, per quanto riguarda gli attributi *interiezioni/onomatopée* e *segnali discorsivi* computati complessivamente, si osserva una riduzione importante di tali elementi nel CD (159: 92). Premesso che tali frequenze non si riferiscono all'effettivo numero di interiezioni e segnali discorsivi presenti nel corpus, ma a scene in cui tali elementi si legano in maniera importante ad altri tratti, quali una maggior o minor colloquialità o la caratterizzazione dell'idioletto di un personaggio, appare chiaro che detti elementi sono impiegati in maniera sequenziale e cumulativa nel CO per la strutturazione del testo, in quanto segnali di presa di turno, esitazione, strategie di riformulazione e interruzione dell'oratore, divenendo un mezzo

privilegiato per la riproduzione della comunicazione spontanea. Tale tendenza all'accumulo delle interiezioni, in quanto tratto specifico del francese orale, sembra trovar conferma anche in uno studio di caso condotto sull'unica versione doppiata dall'italiano verso il francese (*Pane e Tulipani*=*Pain, Tulipes et Comédie*). Nella VD, il numero totale di scene cui sono stati assegnati i due attributi è, infatti, nettamente superiore rispetto a quello della corrispondente VO italiana (11:4). A questa tendenza fa da contraltare l'eliminazione della variazione diatopica, tratto caratteristico della VO, in cui si intervallano regioletti centrali e dialetti settentrionali. Detta alternanza potrebbe essere l'indizio di una strategia mirata a bilanciare una caratterizzazione linguistica marcata in diatopia dei personaggi della VO, con una maggiore marcatezza diafasica e diastratica nella versione francese, ottenuta mediante la riproduzione di una sintassi frammentata e l'uso più frequente di interiezioni e registri linguistici più bassi, come confermato anche dalla maggiore percentuale di occorrenza di elementi lessicali volgari (12:7).<sup>23</sup>

D'altro canto, la diminuzione di alcuni tratti specifici dell'oralità potrebbe essere ascrivibile, nel più ampio corpus analizzato, a pratiche invalse nel mercato italiano del doppiaggio che prevedono sempre più l'incisione separata delle colonne audio da parte dei vari attori, con una riduzione del numero di turni e una conseguente diminuzione dei costi. Tale procedura di lavoro concorre tuttavia a cancellare quell'aspetto di simulazione della conversazione spontanea presente nella recitazione originale condotta invece in modalità faccia a faccia. A compensazione di tale perdita, i dialoghetti e i direttori del doppiaggio sarebbero propensi a prediligere l'inserimento di marche composite di oralità devianti dalla norma, non nella struttura, ma perché ricorrenti in maniera ripetuta rispetto a quanto accade nel parlato spontaneo (Pavesi 2005: 100 e 128; Rossi 2006: 306-309).

Significativa appare, invece, la distribuzione totalmente sbilanciata dell'attributo *abbreviazioni/acronimi* nella VO e nella VD del corpus cinematografico (15:9), che sale a 19 casi contro 0 nel corpus televisivo. Inversamente, per quanto riguarda il corpus cinematografico, si registrano, 6 casi

---

<sup>23</sup> Cfr. Valentini 2007.

di scene nella VO cui è stata attribuita la categoria *alterati*, contro 59 della VD; tale frequenza scende a 0 contro 11 nel corpus televisivo. Lo squilibrio che si osserva conferma alcune caratteristiche, già messe in evidenza dalla stilistica contrastiva per la coppia in oggetto (Scavée/Intravaia 1979), che porterebbero a privilegiare l'una o l'altra risorsa: da un lato, l'italiano utilizza sembra infatti utilizzare a piene mani i diminutivi, gli accrescitivi e i vezzeggiativi per conferire al discorso toni familiari e colloquiali-intimistici (*testone, gelatino, domandina, boccaccia, lavoretto, ecc...*)<sup>24</sup>; d'altro lato, è nota la tendenza alla proliferazione nel francese contemporaneo, in special modo in alcuni gerghi come quello giovanile, dell'abbreviazione, divenuto uno dei processi principali di formazione di nuovi termini (alcuni esempi tratti dal corpus sono: *resto, Calva, D.E.A., coca, psy, ecc.*).

Specificità culturali>Specificità linguistiche	Cinema		TV	
	Fr	It	Fr	It
<i>Espressioni idiomatiche</i>	144	136	59	53
<i>Interiezioni/onomatopée</i>	101	64	10	7
<i>Figure di parola</i>	88	90	28	24
<i>Allocutivi</i>	85	102	19	24
<i>Formule in situazioni specifiche</i>	73	74	32	32
<i>Segnali discorsivi</i>	58	28	11	4
<i>Humour verbale</i>	49	51	1	1
<i>Abbreviazioni/acronimi</i>	15	9	19	0
<i>Alterati</i>	6	59	0	11
<i>Intercalari</i>	6	10	0	0
<i>Annunci ufficiali</i>	5	5	0	0

Tabella 9. Distribuzione delle etichette incluse nella categoria *specificità linguistiche*

Per quanto riguarda il secondo gruppo di categorie, riunite sotto l'etichetta *mezzi paralinguistici, cinesici e prossemici* (tabella 10), che dipendono in maniera specifica dal supporto audio-video e da elementi situazionali non strettamente verbali, la loro distribuzione generale sembra confermare i risultati di un altro studio precedentemente condotto sulla coppia tedesco/italiano. In tale ricerca, la maggioranza dei film doppiati verso l'italiano presentava un numero più elevato di scene annotate con l'etichetta *prosodia specifica* rispetto alle corrispondenti

<sup>24</sup> L'impiego massiccio di forme alterate trova riscontro anche nel corpus di film italiani originali analizzato da Polselli (2003).

VO (Valentini 2008: 49) a fronte di una distribuzione pressoché simile delle altre due etichette. Occorrerebbe tuttavia valutare in maniera approfondita la portata di tale apporto che sicuramente dipende, non solo da scelte operate in fase di traduzione della sceneggiatura, ma, in maniera più sostanziale, da direttive dei direttori del doppiaggio in fase di recitazione e, per certi versi, da idiosincrasie e routine interpretative dei doppiatori stessi. Ciononostante, è possibile affermare che i mezzi suprasegmentali costituiscano nel doppiaggio italiano, in misura maggiore rispetto ad altre lingue in cui il fenomeno è comunque presente, una risorsa aggiuntiva e forse ultima in ordine temporale, cui attingere per conferire credibilità e verosimiglianza alla narrazione, a compensazione di eventuali perdite su altri piani, come visto in precedenza accadere per la traduzione delle interiezioni/segnali discorsivi.<sup>25</sup> Anche per la direzione italiano>francese sembra, infatti, trovare conferma la tendenza a una maggiore incidenza dell'etichetta *prosodia* nella VD rispetto alla VO (rispettivamente 23 contro 19) quantunque occorrerebbe confermare tale dato in un corpus di dimensioni comparabili. È possibile, dunque, ipotizzare per entrambe le combinazioni e le direzioni di traduzione esaminate, una sorta di procedimento generalizzato di “adattamento culturale” della caratterizzazione dei personaggi, considerata dal punto di vista gestuale, cinesico e prossemico culturalmente molto specifica e, proprio in quanto componente semiotica immutabile, necessitante di una compensazione a livello prosodico. Al riguardo, ci si può chiedere quali siano le ripercussioni di tali scelte sulla ricezione del prodotto doppiato, in che misura esse contribuiscano a rappresentare e cristallizzare uno stereotipo linguistico e culturale o, viceversa, a favorire un modo stereotipico di concepire e connotare un determinato genere filmico (Valentini 2008: 50). Per rispondere a tali quesiti, tuttavia, ricerche empiriche più approfondite s'impongono.

---

<sup>25</sup> Rossi ha utilmente osservato che “quello che rende un po' meno distante dal parlato-parlato l'attuale doppiaggese [...] è lo stile recitativo dei doppiatori di oggi rispetto a quelli di ieri, che hanno introdotto già alla fine degli anni '60 la recitazione cosiddetta “buttata”, vale a dire trascurata, con impostazione meno impettita e pronuncia meno ossequiosa delle norme del doppiato (2006: 334)”. Cfr. al riguardo già Raffaelli (1992: 129).

Specificità culturali>Mezzi paralinguistici, cinesici e prossemici				
	Cinema		TV	
	Fr	It	Fr	It
<i>Prosodia specifica</i>	60	74	6	6
<i>Gestualità specifica</i>	138	132	63	63
<i>Mimica e prossemica</i>	33	32	2	2

Tabella 10. Distribuzione delle etichette incluse nella categoria *mezzi paralinguistici, cinesici e prossemici*

Gli ultimi due quadri consuntivi riguardano la distribuzione degli attributi riuniti sotto l'etichetta *riferimenti culturali specifici* (tabella 11) e *nomi di entità particolari* (tabella 12). Per il primo gruppo notiamo una sostanziale preservazione degli attributi nelle versioni doppiate, con perdite di rilievo che riguardano unicamente le categorie *allusioni* (74: 67) e *citazioni* (23:14). A tal riguardo, l'esempio 13 sotto riportato mostra un caso in cui allusioni e stereotipi culturali sono completamente stravolti nella VD per preservare l'effetto umoristico:

- |   |  |
|---|--|
| <p>(13) Juste : <i>Non, un type avec un accent impossible. Van Bruegel. Sa maison de production c'est « Les films du Plat Pays ». Non, moi non plus, ça ne me dit rien. Attends ! On m'appelle sur l'autre ligne. Bouge pas !</i><br/>[103867 Dîner VO]</p> | <p>Giusto: <i>No, un tizio con un accento impossibile. Von Richtoff. La sua produzione si chiama "Kartoffeln Film". Oh, neanche a me dice niente. Aspetta, c'è un'altra chiamata, aspetta! Pronto?</i><br/>[103801 Dîner VD]</p> |
|---|--|

L'avversione storica dei francesi per i belgi (la definizione di *Le Plat Pays*, l'antroponimo *Van Bruegel*) viene convertita nella VD in una sorta di rappresentazione stereotipica del costume e dell'accento tedesco (*Von Richtoff*, il nome dell'editore che diventa *La Kartoffeln Film*).

Il caso successivo esemplifica invece la perdita dell'attribuzione dell'etichetta *citazione* nella VD. Come già commentato altrove, la sceneggiatura di *Chanson* prevede in diversi momenti della storia l'inserimento di canzoni della tradizione popolare francese che, nella VD, sono sottotitolati. Intere porzioni di canzoni vengono inoltre riprese sotto forma di citazioni nei dialoghi, senza che nella VD si riesca a mantenere il riferimento. Così la battuta di Claude riportata come parte del dialogo nell'esempio 14 era stata preceduta nella scena immediatamente

precedente dalla sua versione cantata, *Je suis venu te dire que je m'en vais* (Serge Gainsbourg, 1992). I sottotitoli inseriti per tradurre la canzone (*sono venuto per dirti che me ne vado/e le tue lacrime non potranno cambiare nulla*) non corrispondono, però, esattamente alla battuta dei dialoghi in italiano, perdendo di fatto non solo il riferimento alla canzone, ma qualsiasi tentativo di preservare l'intertestualità originaria trasversalmente alle due modalità di traduzione. Come per l'esempio 8, anche in questo caso, l'incoerenza è ascrivibile a una netta suddivisione delle due attività di sottotitolazione e doppiaggio condotte sullo stesso film.

(14) Claude : *Je suis venu te dire que je m'en vais. Et tes sanglots longs n'y pourront rien changer...*  
[104217 Chanson VO]

Claude: *Sono venuto a dirti che me ne vado. Le tue lacrime non cambieranno nulla.*  
[104310 Chanson VD]

Occorre inoltre sottolineare che, per gli attributi appartenenti a questo gruppo, anche laddove la citazione, lo stereotipo o la barzelletta siano letteralmente trasposti o altrimenti preservati nella VD, ciò può non corrispondere sempre a una totale comprensione o a una comprensione sufficientemente adeguata del riferimento culturale in questione. Se tale constatazione vale per qualsiasi tipo di pubblico che non corrisponda allo spettatore ideale del film, nei termini intesi dal regista, le possibilità di una perdita di comprensione specifica aumentano però notevolmente allorché si ha a che fare con un pubblico di un'altra lingua, che solo raramente condividerà il bagaglio di conoscenze della comunità di origine del film (Galassi 1994). È così che appare di fondamentale importanza valutare l'effettivo livello di ricezione della componente culturale da parte del pubblico fruitore dei prodotti doppiati (Antonini 2008).

Specificità culturali>Riferimenti culturali specifici	Cinema		TV	
	Fr	It	Fr	It
<i>Allusioni</i>	74	67	11	10
<i>Canzoni</i>	73	73	6	6
<i>Stereotipi culturali</i>	24	21	0	0
<i>Citazioni</i>	23	14	2	1

<i>Proverbi</i>	12	11	1	1
<i>Barzellette etniche e simili</i>	5	5	0	0
<i>Indovinelli</i>	1	1	0	0
<i>Poesie/Filastrocche/Scioglilingua</i>	6	7	0	0
<i>Massime/aforismi</i>	0	0	1	1

Tabella 11. Distribuzione delle etichette incluse nella categoria *riferimenti culturali specifici*

Quanto detto vale altresì per gli attributi riuniti sotto l'etichetta *nomi di entità particolari* che mostrano una tendenza a una distribuzione ancora più omogenea nei due corpora, anche se, come vedremo nell'analisi del capitolo quinto relativa alla dimensione culturale, le scelte traduttive dipendono dalla valutazione dell'interazione di una serie di componenti che, a una verifica piatta della distribuzione, possono sfuggire (cfr. 5.2).

<b>Specificità culturali &gt; Nomi di entità particolari</b>	<b>Cinema</b>		<b>TV</b>	
	Fr	It	Fr	It
<i>Toponimi</i>	115	106	37	36
<i>Prodotti merceologici e culturali</i>	74	67	14	11
<i>Cibi e bevande</i>	70	69	14	14
<i>Persone e personaggi celebri</i>	59	59	13	15
<i>Antroponimi</i>	56	57	9	9
<i>Istituzioni, associazioni, enti, partiti</i>	35	33	15	13
<i>Titoli onorifici e professionali</i>	34	36	14	14
<i>Istruzione</i>	24	20	18	13
<i>Monete e unità di misura</i>	18	21	0	0
<i>Religione</i>	13	13	5	5
<i>Libri, film, opera, riviste e programmi televisivi</i>	8	10	2	1
<i>Vacanze e festività nazionali</i>	5	5	2	2
<i>Sport</i>	5	4	2	2
<i>Gerarchie</i>	3	2	0	0
<i>Malattie</i>	3	3	3	2
<i>Abbigliamento</i>	3	5	3	2
<i>Giochi e divertimenti</i>	2	3	2	3

Tabella 12. Distribuzione delle etichette incluse nella categoria *nomi di entità particolari*



### 4.3.5 Varianti linguistiche

Questo gruppo di categorie riguarda in maniera specifica i tratti caratteristici di variazione interni alle due lingue in esame. Essendo diversa la stratificazione linguistica sui tre diversi assi ed essendo diverse le etichette impiegate per indicare i vari aspetti (cfr. 3.4.5.3), l'osservazione della distribuzione delle etichette non potrà basarsi unicamente sulla verifica puntuale della frequenza di preservazione/eliminazione o aggiunta di queste ultime, bensì sull'individuazione di categorie raffrontabili.

Il primo gruppo concerne la variazione diatopica e diastratica (*varianti regionali e sociali*, tabella 13). Come è stato da molti osservato, uno dei tratti più salienti della lingua doppiata italiana, e in parte anche di quella filmica originale, è la perdita della connotazione geografica regionale, che caratterizza in maniera costante, seppur con diversi gradi di influenza (sintattico, lessicale, fonetico), l'italiano dei parlanti nativi, pervadendo anche i livelli di variazione diastratica e diafasica, fino a portare alcuni studiosi a ipotizzare un grado zero dell'oralità (Rossi 1999a: 459). Se, come vedremo, l'azzeramento di tutti i livelli di lingua non è del tutto confermato, tale disancoramento dalla norma spontanea contribuisce probabilmente a rafforzare la percezione di un italiano più formale e per certi versi "innaturale", artefatto e teatrale, appiattito anche nelle sue possibili varianti sociali e di registro. A conferma di tale teoria, osserviamo nel corpus che, nonostante il francese sia in misura minore connotato in diatopia, le varietà geografiche presenti nelle VO (*dialetto provenzale: 27; regioletto Nord: 1; regioletto Est: 1; regioletto Sud: 1*) non vengono sostituite da altrettanti varietà italiane, come da prassi consolidata nell'adattamento, in cui l'effetto straniante sarebbe in contraddizione con l'artificio stesso del doppiaggio che presuppone un oscuramento del processo traduttivo che lo genera (Galassi 1994: 67; Paolinelli/Di Fortunato 2005: 92). Se, a livello generale, data l'esiguità delle scene interessate, tale tendenza non porta a perdite rilevanti dal punto di vista espressivo, notiamo che l'annullamento della variazione diatopica in *Marius*, in cui sono concentrati i casi di *dialetto provenzale*, in parte compensato dal ricorso considerevole a forme alterate che conferiscono maggior partecipazione emotiva ai personaggi,

---

costituisce, nondimeno, la perdita di una risorsa importante dal punto di vista tematico (la rappresentazione della classe operaia), scenografico (la società marsigliese contrapposta a quella parigina) ed espressivo (caratteristiche idiolettali).

D'altra parte, il ricorso al repertorio diatopico italiano rappresenta una buona soluzione per preservare il multilinguismo di *Travaux*. A differenza di quanto accade nel corpus televisivo, in cui le diverse origini nazionali dei personaggi nella VO sono generalmente taciute (*lingua parlata da stranieri*, 20:2), nel corpus cinematografico, nonostante una leggera diminuzione dei casi (72:67), tale caratterizzazione è mantenuta attingendo a elementi lessicali, sintattici, morfologici e fonologici regiolettali (cfr. Heiss/Leporati 2000). Così, nella VO di *Travaux*, Salvatore, il piastrellista assunto da Madame Chantal, è di origine italiana e tale italianità si riflette, oltre che nella rappresentazione stereotipata del temperamento solare e un po' irascibile e nel gusto per la canzone, l'opera e l'arte, anche a livello linguistico, parlando francese con accento spiccatamente italiano e facendo uso di espressioni e inserti lessicali in lingua. Nella VD, al fine di mantenere intatta la distinzione fra il personaggio e gli altri carpentieri di provenienza invece colombiana, è stata attribuita in maniera del tutto adeguata al primo un'origine centro-meridionale (*regioletto sud*, 0:12). Parallelamente, nel doppiaggio della serie *Cordier*, la moglie del commissario, Lucia Cordier, è di origini italiane e nell'apostrofare i suoi familiari ricorre spesso a espressioni in lingua, soprattutto intercalari e locuzioni interiettive esclamative. Nella VD, tuttavia, il personaggio, sempre dichiaratamente di origine italiana, parla italiano come gli altri, ed è contraddistinto unicamente sotto il profilo idiolettale da un tono di voce deliberatamente calmo e da un ritmo di elocuzione lento, anche in situazioni che richiederebbero un atteggiamento diverso, contribuendo a connotarlo come un personaggio sempre un po' sopra le righe, eclettico e per nulla coinvolto nelle vicende del marito. Analogamente, in *Image*, Étienne si trova nella VO a dover parlare in italiano con alcuni clienti ma tale commutazione di codice non è resa nella VD italiana. Alla stessa stregua, Jessica, una delle protagoniste di *Soleil*, ha un accento inglese nella VO, neutralizzato in tutti gli episodi doppiati. Contestualmente alla tendenza alla neutralizzazione diatopica,

notiamo quindi anche la tendenza, soprattutto nel corpus televisivo, a una neutralizzazione della caratterizzazione dell'origine nazionale dei personaggi e del *code-mixing*, confermata parzialmente nel corpus cinematografico dall'eliminazione dei due casi di assegnazione dell'attributo *variante nazionale* (2:0).<sup>26</sup>

Per quanto riguarda la variazione diastratica, osserviamo che alcune caratteristiche gergali presenti nelle VO sono riprodotte nelle VD, soprattutto allorquando i gerghi in questione (*gergo sportivo, giornalistico, bambinesco*) costituiscono varietà periferiche assimilabili per alcuni tratti ai linguaggi specialistici, che in generale vengono di fatto preservati (tabella 14). Fanno eccezione il *gergo poliziesco* (10:6) e il *gergo giovanile* (38:32 e 19:1). Tale tendenza è ascrivibile al fatto che nel francese contemporaneo, la costituzione di siffatte varietà deriva dalla fusione di altre varietà diafasiche, quali l'argot, il verlan, e dall'uso ingente di forestierismi, soprattutto dall'inglese (*franglais*), colloquialismi locali e tipici della banlieue parigina, la cosiddetta *langue des cités* e da prestiti dall'arabo dovuti alla presenza di immigrati, storicamente di origine magrebina (Jäckel 2001; Fiévet/Podhorná-Polická 2008). In italiano, la costituzione del gergo poliziesco è influenzata da altri gruppi sociali, quali quelli malavitosi e di stampo mafioso, a loro volta connotati regionalmente, che limitano forse per questo motivo il ricorso al socioletto in questione come serbatoio possibile di soluzioni traduttive. D'altro lato, nonostante la relativa recente formazione delle varietà generazionali in Italia e malgrado il gergo giovanile italiano rappresenti una delle poche varietà substandard sovraregionali (Radtko 1993b: 4), è forse da ricercare proprio nelle dinamiche di questo processo, il suo scarso impiego nel doppiato cinematografico italiano, prima fra tutti la deviazione dalla norma linguistica standard e il processo di detabuizzazione collegato alla sfera della sessualità (*id.* 10). Tutti questi elementi farebbero propendere per la definizione di una varietà accomunata da caratteristiche di "erroneo utilizzo grammaticale della norma linguistica dominante" (la base di italiano colloquiale)

---

<sup>26</sup> Anche Rossi arriva a considerazioni analoghe per quanto riguarda l'eliminazione di ogni varietà dialettale e di *code-mixing* nel doppiaggio televisivo (1999b: 29). Vedasi anche Heiss/Soffritti (in stampa) per uno studio relativo all'uso del dialetto nel corpus reciproco italiano/tedesco di *Forlìxt 1*.

con elementi lessicali turpiloquiali e anglicismi (favoriti dalla diffusione dei mass-media e, in tempi più recenti, aggiungiamo da Internet), nonché da uno strato dialettale e da uno strato innovante (spesso effimero: gergo paninaro, della droga, gergo berlusconiano) teorizzata da Sobrero (1993). Tali caratteristiche, scontrandosi con le tendenze censoranti e auto-censuranti di una certa Tv anche privata (nel corpus, Rete 4), porterebbero alla conseguente neutralizzazione di tale varietà nel corpus televisivo, che sarebbe di portata più limitata nel corpus cinematografico.<sup>27</sup>

Varianti Linguistiche > Varianti regionali e sociali	Cinema		TV	
	Fr	It	Fr	It
	<i>Lingua parlata da stranieri</i>	72	67	20
<i>Gergo giovanile</i>	38	32	19	1
<i>Dialetto provenzale</i>	27	0	0	0
<i>Forestierismi</i>	25	28	25	16
<i>Idioletto</i>	23	15	0	0
<i>Lingua franca</i>	7	6	0	0
<i>Gergo sportivo</i>	6	5	0	0
<i>Variante nazionale</i>	2	0	0	0
<i>Regioletto Nord</i>	1	0	0	0
<i>Regioletto Sud</i>	1	12	0	0
<i>Regioletto Est</i>	1	0	0	0
<i>Gergo calcistico</i>	1	1	0	0
<i>Gergo giornalistico</i>	1	0	0	0
<i>Gergo poliziesco</i>	0	0	10	6
<i>Regioletto Centro</i>	0	2	0	0
<i>Dialetto romano</i>	0	1	0	0
<i>Neologismi</i>	0	2	0	0
<i>Gergo bambinesco</i>	0	0	1	1

Tabella 13. Distribuzione delle etichette incluse nella categoria *varianti regionali e sociali*

Come accennato in precedenza, il trattamento del secondo gruppo di varianti linguistiche, *i linguaggi specialistici*, è abbastanza uniforme nel corpus. Tale tendenza trova conferma nel fatto che i domini delle lingue di specialità, per quanto culturalmente specifici e non sovrapponibili, come il linguaggio *giuridico*, offrono, tuttavia, una serie di opzioni traduttive comparabili in grado di realizzare

<sup>27</sup> Stando ad Alfieri *et al.* ciò confermerebbe la preferenza del doppiato televisivo, e del genere della soap in particolare, per la produzione di testi “stilisticamente compatti e orientati verso registri stilistici medio alti” (2008: 304). Cfr. anche Nacci (2003) e Brincat (2000).

equivalenze di tipo funzionale. In *Nelly* (esempio 15) osserviamo nondimeno un caso di traduzione letterale che produce un effetto straniante. Il sistema giuridico francese contempla, infatti, a differenza di quello italiano, tre regimi matrimoniali: la separazione dei beni, la comunione “universale” dei beni, e la comunione limitata ai beni acquisiti (*la communauté réduite aux acquêts*). Quest’ultimo tipo di situazione giuridica viene trasposta letteralmente in italiano, con un errore riguardo alla traduzione di *acquêt*, che nel gergo legale francese designa i beni acquisiti durante il matrimonio e non gli acquisti. L’errore contribuisce a far percepire la battuta come testo non correttamente tradotto.

(15) Le juge: *Vous n’avez pas eu d’enfants, vous êtes mariés sous le régime de la communauté réduite aux acquêts. Et c’est donc une décision prise d’un commun accord. Je vous rappelle que vous disposez d’un délai légal de trois mois pour réfléchir. Je me permets de vous y encourager, vous avez l’air de bien vous entendre.*  
[104630 Nelly VO]

Giudice: *Non avete avuto figli, siete in regime di comunione dei beni limitata agli acquisti e la vostra è una decisione presa di comune accordo. Ma vi ricordo che avete un tempo legale di tre mesi per riflettere. Mi permetto di incoraggiarvi in questo senso, mi pare che vi intendiate.*

[104551 Nelly VD]

D’altro canto, i linguaggi specialistici relativi a settori scientifici e tecnologici sono invece fortemente internazionalizzati e standardizzati sotto il profilo terminologico e non pongono nemmeno nel doppiaggio problemi quanto alla loro trasposizione (*economico-finanziario, matematico-informatico, tecnico-scientifico*), salvo il caso in cui tali linguaggi si legano a espressioni idiomatiche o vengono utilizzati in un’accezione figurata.

Varianti Linguistiche>Linguaggi specialistici	Cinema		TV	
	Fr	It	Fr	It
<i>tecnico/scientifico</i>	20	20	6	7
<i>giuridico</i>	19	14	33	34
<i>medico</i>	18	19	9	9
<i>economico/finanziario</i>	7	6	2	2
<i>sportivo</i>	7	6	1	1
<i>burocratico/amministrativo</i>	6	9	2	2
<i>pubblicitario/commerciale</i>	4	5	3	4
<i>musicale</i>	3	3	2	2
<i>edile/architettonico</i>	2	2	0	0

<i>matematico/informatico</i>	1	1	0	0
<i>giornalistico</i>	1	0	0	0
<i>politico/sindacale</i>	0	1	0	0
<i>televisivo/cinematografico</i>	0	0	2	3

Tabella14. Distribuzione delle etichette incluse nella categoria *linguaggi specialistici*

Un caso a parte è dato dal sottocodice *burocratico-amministrativo* che, nell'architettura dell'italiano contemporaneo, rappresenta una varietà complessa, che unisce il carattere di linguaggio specialistico a quello di registro formale e accentua i caratteri di codificazione preconstituita e di esplicitezza grammaticale dell'italiano standard letterario. In realtà, esso adopera parti di altri sottocodici, ma a differenza di questi ultimi, è impiegato per parlare non di argomenti inerenti a una sfera determinata, ma in pratica di tutto (Berruto 1987: 164). Notiamo come, nell'esempio sotto riportato (16), la traduzione di un'espressione familiare francese (*j'étais fixé=ero a posto*) sia realizzata ricorrendo al repertorio di frasi fatte e sintagmi preconfezionati del gergo amministrativo (*ero al corrente*):

- |   |  |
|---|--|
| <p>(16) Pignon : <i>Au moins vous seriez fixé!</i><br/> <i>Moi j'ai appelé Jean Patrice Benjamin. Je lui ai dit : « Est-ce que tu es parti avec Florence ? » Il m'a dit oui et il a raccroché.</i><br/> <i>J'étais fixé.</i><br/>         [103862 Dîner VO]</p> | <p>Pignon: <i>Così potrà regolarsi. Io chiamai Jean Patrice Benjamin e gli dissi "Hai tagliato la corda con Florence?" Lui mi disse "sì". E riattaccò. Ero al corrente.</i><br/>         [103796 Dîner VD]</p> |
|---|--|

Nei due esempi successivi, la sensazione di avere a che fare con varietà di tipo burocratico/amministrativo è data nel caso 17 da un calco (*formulaire=formulario*) e, nel caso 18, da esigenze di isocronia sintattica (*tu m'entends=seduta stante*) che, peraltro, ben si addicono alla caratterizzazione del rigido fiscalista Cheval:

- |  |  |
|--|--|
| <p>(17) Cheval : <i>Elle faisait des courses du coté des Champs Elysées cet après-midi et je lui ai dit: «Charlotte, ça t'ennuie d'apporter ce formulaire au bureau de monsieur Meneaux?».</i> <i>Et voilà le résultat.</i><br/>         [103890 Dîner VO]</p> | <p>Cheval: <i>Faceva delle spesette agli Champs Elysées nel pomeriggio...e gli ho detto "Charlotte, mi porteresti questo formulario all'agenzia di Meneaux? Ed ecco il risultato.</i><br/>         [103825 Dîner VD]</p> |
|--|--|

(18) Cheval: *Charlotte ? Non, ne m'explique rien. Je veux que tu quittes cet endroit immédiatement, tu m'entends ? A la seconde ! Comment ? Mais bien sûr que tu te rhabilles, évidemment que tu te rhabilles ! Charlotte, je ne suis pas seul, je ne peux pas te parler maintenant, on causera à la maison. Charlotte, je t'avais enregistré le patinage artistique!*  
[103890 Dîner VO]

Cheval : *Charlotte? Niente spiegazioni, io voglio che lasci immediatamente quella casa, seduta stante. Come? Certo che ti rivesti, è chiaro che ti rivesti! Charlotte, non sono solo. Non posso parlare ora, parliamo a casa. Charlotte, ti ho registrato il pattinaggio artistico!*  
*Oh!*  
[103825 Dîner VD]

L'ultima serie di etichette riguarda le varianti di registro. Premessa, sotto il profilo metodologico, l'attribuzione di etichette diverse per l'impossibilità di arrivare a una sovrapposizione di classificazioni in origine eterogenee, è tuttavia opportuno in questa fase tentare un confronto fra le due diverse realtà linguistiche, riportando la strutturazione della scala diafasica a tre livelli gerarchici principali: un livello formale-aulico che riunisce gli attributi *formale* e *variante diacronica*; un livello intermedio che comprende, da un lato, le caratteristiche del francese parlato quotidiano (*familiere/populaire*), con inserti di *argot/verlan* marcati meno in diafasia e maggiormente in diastratia e, dall'altro, quelle dell'italiano dell'uso medio, con tendenze di ristandardizzazione verso i registri più bassi (*colloquiale substandard*)<sup>28</sup> e, infine, livelli di lingua meno sorvegliati, riuniti sotto l'attributo *volgare*.

Varianti Linguistiche > Varianti di registro	Cinema		TV	
	Fr	It	Fr	It
<i>Familiere/populaire</i>	288	0	114	0
<i>Volgare</i>	106	89	27	3
<i>Formale</i>	64	111	13	18
<i>Argot/verlan</i>	33	0	13	0
<i>Variante diacronica</i>	4	8	3	2
<i>Colloquiale/substandard</i>	0	102	0	34

Tabella 15. Distribuzione delle etichette incluse nella categoria *varianti di registro*

Partendo da quest'ultima etichetta, emerge, sia per il corpus cinematografico e, con una differenza ancora maggiore, per quello televisivo, una tendenza alla cancellazione dell'etichetta *volgare* nelle VD (rispettivamente, 106:89 e 27:3) in

<sup>28</sup> Vedasi Berruto sulle principali tendenze di ristandardizzazione dell'italiano contemporaneo (1987: 58-103).

linea con le politiche di censura evidenziate in precedenza (cfr. 4.3.3). Di contro, analizzando gli attributi relativi alle varietà alte, si osserva come, nel corpus cinematografico, il numero di scene etichettate sia considerevolmente superiore nelle VD rispetto alle VO (111:64 e 8:4). Tale tendenza è più mitigata nel corpus televisivo (18:13 e, addirittura, 2:3) caratterizzato da un livello di lingua in generale già più formale rispetto ai prodotti per il cinema e, in particolare, rispetto al genere della commedia analizzato. Si assiste quindi a un innalzamento diafasico della lingua doppiata italiana, che privilegierebbe dunque stili più sorvegliati rispetto al parlato standard. Infine, considerando le frequenze congiunte delle etichette *familier/populaire* e *argot/verlan*, rispetto alla distribuzione dell'etichetta *colloquiale-substandard*, emerge che il parlato cinematografico e televisivo francese è distintamente più marcato in diafasia rispetto a quello italiano che predilige invece realizzazioni standard con inserti di neostandard (rispettivamente, 321:102 e 127:34), come già emerso dai risultati di altri studi sistematici condotti sull'inglese (Pavesi 2005: 100; Pavesi 2008). Inoltre, combinando la ricerca delle etichette *formale* e *volgare* nel CO e nel CD, emerge che nel CD vi sono 13 casi di scene a cui sono state assegnate entrambe le etichette, mentre tale numero scende a 5 nel CO. Ciò potrebbe costituire un ulteriore motivo a riprova della percezione della lingua doppiata come rappresentazione poco naturale e verosimigliante della comunicazione spontanea, risultato anche dell'incoerente accostamento di registri molto alti e registri molto bassi nelle battute di uno stesso parlante in una stessa scena, non giustificabili a monte da alcuna scelta narrativa o stilistica.<sup>29</sup> Nell'esempio 19 la ripetizione del termine *salaud* nella battuta di Odile non è tradotto in maniera speculare nella VD, ma all'equivalente volgare italiano *stronzo* si alterna *mascalzone*, appartenente a un registro di lingua più sostenuto:

(19) Odile: *Oh ! Ce salaud qui s'est  
même pas arrêté ! Salaud !*  
[104159 Chanson VO]

Odile: *Oh! E quel mascalzone non  
si è neanche fermato. Stronzo!*  
[104252 Chanson VO]

<sup>29</sup> Vedasi anche Polselli (2003), che era giunta a constatazioni simili studiando la lingua filmica originale. Più che di inadeguatezze nel processo di trasposizione, si potrebbe, dunque, parlare di scarsa attenzione in genere per la variazione sociolinguistica nella scrittura dei dialoghi. A conferma di tale ipotesi, sono tuttavia necessarie ulteriori ricerche empiriche.



### 4.3.6 Specificità del mezzo audiovisivo

L'annotazione relativa all'ultimo gruppo di etichette è riferita solo al CD italiano, come chiarito in sede metodologica. La loro frequenza ci permette già di definire alcune questioni stilistiche e l'incidenza (su basi quantitative) dei codici visivi scritti, degli oggetti culturali e del codice acustico nel processo di traduzione, fatta eccezione per le costrizioni relative alle esigenze di sincronia, che meriterebbero un approfondimento ulteriore con etichette specifiche indicanti la tipologia delle inquadrature al fine di valutare i casi di effettiva necessità di aderenza alle immagini.<sup>30</sup> Osservando l'incidenza dei tre elementi considerati come caratteristici del canale visivo (tabella 16), si nota che i cartelli non rientrano tra le scelte stilistiche preferite dei registi per la TV, così come i sottotitoli non vengono mai inseriti nell'adattamento delle serie televisive, in conformità alla norma preponderante nel mercato italiano di preferenza del doppiaggio rispetto alla sottotitolazione. In linea generale, le immagini sembrano offrire maggior materiale di ancoraggio, identificativo e interpretativo, da considerare in fase di adattamento, mentre la colonna audio, privata dei dialoghi, rimane a margine del processo di traduzione (tabella 17). Questo accade in misura maggiore nel corpus televisivo per il quale non è stato rilevato alcun caso di incidenza significativa. La tendenza a non modificare la colonna internazionale trova conferma anche nel numero proporzionalmente elevato di casi di preservazione di battute/scene originali (6) che si riferiscono tipicamente ai dialoghi di fondo (tabella 18) incisi su quest'ultima. Le motivazioni principali, come per la scelta dell'inserimento di sottotitoli e cartelli, sono di natura economica.<sup>31</sup>

<b>Specificità del mezzo audiovisivo&gt;Canale visivo</b>		
	<b>Cinema</b>	<b>TV</b>
<i>Elementi grafici</i>	64	42
<i>Oggetti culturali</i>	13	3
<i>Cartelli</i>	5	0

Tabella 16. Distribuzione delle etichette incluse nella categoria *canale visivo*

<sup>30</sup> Studi simili sono stati parzialmente condotti da Goris (1993) e da Martí Ferriol (2007), in forma più sistematica, che ha considerato le inquadrature come una delle componenti del vincolo semiotico, sulla base del modello teorico di Chaume (2004b).

<sup>31</sup> Vedasi il paragrafo 5.4. per una disamina più dettagliata del fenomeno.

<b>Specificità del mezzo audiovisivo&gt;Canale acustico</b>		
	<b>Cinema</b>	<b>TV</b>
<i>Colonna sonora</i>	3	0
<i>Altri effetti sonori specifici</i>	1	0
<i>Rumori di fondo</i>	0	0

Tabella 17. Distribuzione delle etichette incluse nella categoria *canale acustico*

Per quanto riguarda, infine, i fenomeni di macro-adattamento dei dialoghi, è opportuno segnalare che se, proporzionalmente, l'aggiunta di scene e battute, tenuto conto delle dimensioni dei due corpora, è sostanzialmente identica e non porta a considerazioni riguardanti norme operative diverse, nel caso dell'*eliminazione di scene e battute*, notiamo che il doppiaggio per la televisione è più propenso a manipolare il testo in maniera considerevole per adattarlo a fasce orarie e di pubblico specifiche, tenuto conto anche del fatto che i risultati di seguito riportati non contemplano i circa 40 minuti di scene tagliati per esigenze di palinsesto. Sul fronte cinematografico, ravvisiamo una tendenza dei distributori a richiedere traduzioni e adattamenti totali dei film originali, anche se originariamente concepiti in versione multilingue. I dati riportati sotto l'etichetta *sostituzione di lingua della scena/battuta* riguardano infatti unicamente film in cui sono presenti più lingue (*Auberge, Tanguy, Travaux*) e il dato stesso relativo alla categoria *inserimento sottotitoli e cartelli* si riferisce prioritariamente agli stessi film.

<b>Specificità del mezzo audiovisivo&gt;Macro-interventi sui dialoghi</b>		
	<b>Cinema</b>	<b>TV</b>
<i>Aggiunta di scene/battute</i>	121	41
<i>Inserimento sottotitoli/cartelli</i>	102	0
<i>Sostituzione lingua della scena/battuta</i>	31	0
<i>Preservazione battute/scene originali</i>	9	6
<i>Eliminazione di scene/battute</i>	5	6

Tabella 18 - Distribuzione delle etichette incluse nella categoria *macro-interventi sui dialoghi*

### 4.3.7 Osservazioni conclusive

In conclusione, volendo riassumere le principali tendenze che emergono dalla frequenza e dalla distribuzione delle varie etichette, elenchiamo dapprima le caratteristiche specifiche del testo di finzione (con particolare riguardo a quello filmico) emerse dall'analisi dei dati e, in seguito, alcune macro-tendenze traduttive messe in luce per la combinazione linguistica in esame, distinte per tipologia di corpus (cinema o televisione). Tali tendenze confermano empiricamente molte delle teorie in merito al processo del doppiaggio e alle caratteristiche della lingua doppiata esistenti in letteratura e, come si è visto, perlopiù relative ad analisi condotte su prodotti doppiati di origine americana ed anglosassone. Nei quadri riassuntivi sottostanti sono altresì menzionati alcuni aspetti specifici riguardanti componenti scarsamente analizzate in letteratura o analizzate su base prevalentemente intuitiva e teorica, quale la componente pragmatica e quella semiotica.

Testo filmico	
Principali caratteristiche	<p>(1) <i>Rispetto delle principali convenzioni stilistiche di genere</i>: la frequenza nella distribuzione di alcune situazioni comunicative nella VO e la loro preservazione nella VD ha confermato alcune caratteristiche testuali dei generi esaminati (commedia, poliziesco e soap-opera).</p> <p>(2) <i>Chiarezza ed esplicitezza nell'esposizione dei contenuti</i>, necessarie al fine di garantire una corretta interpretazione del testo da parte del pubblico, vero destinatario del messaggio. A riprova dell'esigenza di far progredire la narrazione per mezzo di un processo esplicito di negoziazione delle conoscenze, gli atti comunicativi numericamente più presenti nel corpus sono <i>spiegazione</i> e <i>richiesta di spiegazione/informazione</i>.</p> <p>(3) <i>Verosimiglianza comunicativa</i>, alta occorrenza di atti comunicativi basilari universalmente condivisi che rendono gli eventi comunicativi rappresentati nella finzione filmica eventi credibili.</p>

	Cinema (commedie)	TV (polizieschi, soap-opera)
Aspetti culturali	<p>(1) preservazione dei principali riferimenti culturali;</p> <p>(2) cancellazione dei riferimenti infra e inter-testuali (allusioni, citazioni)</p>	<p>(1) preservazione dei principali riferimenti culturali;</p> <p>(2) inesistenza di riferimenti infra e inter-testuali (allusioni, citazioni).</p>
Aspetti pragmatici	<p>(1) scelte traduttive che tendono a cambiare il valore pragmatico degli enunciati, dovute principalmente a:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- errata valutazione del valore pragmatico degli enunciati della VO;</li> <li>- costrizioni tecniche (sincronia);</li> <li>- fenomeni di censura;</li> <li>- incoerente trattamento di testo doppiato e sottotitolato presente nello stesso film;</li> <li>- riscrittura di parti intere di dialoghi.</li> </ul>	<p>(1) adeguata trasposizione della valenza pragmatica degli enunciati della VO;</p> <p>(2) nei pochi casi attestati, la riscrittura dei dialoghi è da imputarsi a casi di incomprensione della VO.</p>

	Cinema (commedie)	TV (polizieschi, soap-opera)
<b>Aspetti linguistici</b>	<p>(1) diminuzione della frequenza di interiezioni/onomatopee e segnali discorsivi, ampiamente utilizzati nelle versioni originali per la rappresentazione del parlato dialogico spontaneo;</p> <p>(2) preservazione delle principali caratteristiche testuali e stilistiche (figure di parola, espressioni idiomatiche, humour verbale);</p> <p>(3) inserimento di alterati come mezzo di compensazione per la rappresentazione di varietà diastratiche, diafasiche e idiolettali;</p> <p>(4) censura del turpiloquio;</p> <p>(5) parziale neutralizzazione della variazione diatopica e, in parte, diastratica (associata al gergo giovanile);</p> <p>(6) riduzione del multilinguismo originale;</p> <p>(7) innalzamento diafasico, con uno spostamento verso registri di lingua più sorvegliati, comprendenti innesti da lingue di specialità, come quello burocratico e amministrativo.</p> <p>(8) alternanza di registri bassi e alti nella stessa battuta</p>	<p>(1) preservazione delle principali caratteristiche testuali e stilistiche (figure di parola, espressioni idiomatiche, humour verbale);</p> <p>(2) inserimento di alterati come mezzo di compensazione per la rappresentazione di varietà diastratiche, diafasiche e idiolettali;</p> <p>(3) forte tendenza alla censura del turpiloquio;</p> <p>(4) totale neutralizzazione della variazione diatopica e, in parte, diastratica (gergo poliziesco, giovanile);</p> <p>(5) neutralizzazione dell'origine nazionale diversa dei personaggi (accento, uso di forestierismi);</p> <p>(6) innalzamento diafasico più moderato in virtù di un registro linguistico già in origine tipicamente più sostenuto.</p>
<b>Aspetti semiotici</b>	<p>(1) esplicitazione delle scene mute o parzialmente mute (aggiunta di intere parti di dialoghi anche quando nella VO non esistono);</p> <p>(2) tendenza al ricorso a mezzi paralinguistici di natura prosodica con una sorta di avvicinamento culturale alla caratterizzazione di modelli/stereotipi della cultura di arrivo;</p> <p>(3) modalità di traduzione ibride (sottotitolazione e doppiaggio), soprattutto nel caso di film multilingui.</p>	<p>(1) esplicitazione delle scene mute o parzialmente mute (aggiunta di intere parti di dialoghi anche quando nella VO non esistono);</p> <p>(2) totale assenza di modalità di traduzione ibride (sottotitolazione e doppiaggio).</p> <p>(3) maggiore propensione a manipolare il testo per adattarlo a fasce orarie e di pubblico specifiche, soprattutto per quanto riguarda determinati generi (soap-opera).</p>

# Capitolo 5

## Modelli specifici

---

### Sommario

**5.1** Introduzione - **5.2** La dimensione culturale - **5.2.1** Campo e obiettivi dello studio - **5.2.2** Metodologia - **5.2.3** Analisi - **5.2.4** Osservazioni conclusive - **5.3** La dimensione linguistica - **5.3.1** Campo e obiettivi dello studio - **5.3.2** Metodologia - **5.3.3** Analisi - **5.3.4** Osservazioni conclusive - **5.4** La dimensione semiotica **5.4.1** Campo e obiettivi dello studio - **5.4.2** Metodologia - **5.4.3** Analisi - **5.4.4** Osservazioni conclusive

---

## 5.1 Introduzione

Data l'impossibilità di esaurire nell'ambito di un'unica tesi le possibilità virtualmente infinite di combinazione di tutte le variabili etichettate (254) e di associazione di queste ultime con elementi lessicali, fraseologici e sintattici significativi, nei paragrafi successivi saranno illustrati, senza alcuna pretesa di esaustività, alcuni modelli quali-quantitativi per la messa a fuoco delle principali dimensioni di ricerca sul testo filmico. Il primo studio riguarda la dimensione culturale attraverso l'analisi dettagliata di alcune categorie riunite sotto l'etichetta *nomi di entità specifiche*. Malgrado la molteplicità di studi dedicati alla questione della traduzione degli aspetti culturali nel doppiaggio, sporadiche sono infatti le ricerche che, partendo da raccolte di dati empirici di dimensioni apprezzabili, hanno cercato di estrapolare mediante un'osservazione qualitativa le principali tecniche di traduzione, motivandole sulla base dell'occorrenza di altri tratti significativi di natura linguistica, pragmatica e semiotica, riconducibili al supporto audiovisivo. La seconda ricerca riguarda invece la dimensione linguistica e mira ad accertare la frequenza d'uso di alcuni costrutti colloquiali tipici nelle varietà doppiate dal francese, estraendo i dati delle occorrenze testuali e verificando l'incidenza nell'adozione di soluzioni traduttive di alcuni tratti semiotici rilevanti. Infine, il terzo modello, relativo alla dimensione semiotica, è incentrato sul trattamento degli elementi grafici e iconici nell'adattamento filmico, elementi che rinviano alla specificità della traduzione audiovisiva in quanto processo di continua alternanza, richiamo e tensione, tra codice visivo e codice sonoro. A differenza dei primi due studi, quest'ultimo verrà condotto sul corpus trilingue a

disposizione, confrontando le strategie di adattamento all'opera nella trasposizione di film tedeschi con quelle rilevate nel caso dei film francesi.

## **5.2 La dimensione culturale**

### **5.2.1 Campo e obiettivi dello studio**

Il problema della traduzione dei riferimenti culturali lessicalizzati è stata oggetto di numerosi studi fin dagli albori della ricerca traduttologica (Nida 1964; Newmark 1988; Katan 2004). Analogamente, la questione della trasposizione della cultura è sempre stata al centro del dibattito sulla traduzione filmica. Ad oggi si è trattato, tuttavia, prevalentemente di studi di caso riguardanti un solo film o talvolta la versione doppiata e sottotitolata dello stesso film (Nedergaard-Larsen 1993; Ballester 2003; Pettit 2007) eccezion fatta per qualche studio isolato (Ramière 2006); il solo tentativo, a nostra conoscenza, di ricerca sistematica su una quantità considerevole di dati è dato dalla ricerca dottorale di Santamaria Guinot (2001). Si registrano altresì casi di studi in cui i termini culturali sono stati analizzati nel quadro della riproduzione di effetti linguistici specifici, quali lo humour verbale (Martinez Sierra 2008) o sono stati oggetto di indagini empiriche volte a valutare la percezione di tali riferimenti in prodotti doppiati da parte del pubblico di arrivo (Chiaro *et al.* 2008: 135-180). D'altra parte, nel settore della traduzione letteraria, trovano notevole applicazione le ricerche finalizzate alla descrizione di possibili tecniche di trasposizione dei riferimenti culturali (Ivir 1987; Mailhac 1996; Aixelá 1996), con qualche tentativo di classificazione attestato anche nel campo della traduzione audiovisiva (Tomaszkiewicz 2001).<sup>1</sup>

### **5.2.2 Metodologia**

Dapprima sono stati selezionati per mezzo della ricerca guidata nella categoria *nomi di entità specifiche* i seguenti attributi: *persone e personaggi celebri*, relativi

---

<sup>1</sup> La ricerca di seguito presentata deve apparire in lingua francese nel volume degli atti del convegno, edito da Jean-Marc Lavour, *La traduction audiovisuelle: approches pluridisciplinaires*, svoltosi dal 19 al 21 giugno 2008 presso l'Università di Montpellier III.



a nomi propri di persona, animale o personaggio di finzione; *prodotti merceologici e culturali*, relativi a nomi commerciali di prodotti e a nomi di entità culturalmente specifiche, quali i nomi dei monumenti; *cibe e bevande* e *toponimi*, ossia i nomi geografici. La scelta è ricaduta su tali categorie perché risultanti fra le più rappresentate, sia nel corpus cinematografico sia in quello televisivo, con il numero più elevato di scene annotate (cfr. tabella 12, paragrafo 4.3.4) e quindi in grado di garantire una base empirica più ampia per trarre generalizzazioni fondate riguardo alle tendenze rilevate.

Relativamente alla metodologia di ricerca, si è tentato in primo luogo di valutare da un punto di vista quantitativo i casi di eliminazione, preservazione o inserimento delle etichette in questione nelle scene selezionate; in secondo luogo, si è passati, con un'impostazione prevalentemente qualitativa, ad analizzare nel dettaglio le etichette associate a ciascuna scena della VO e della relativa VD. L'eliminazione dell'etichetta corrisponde a un'omissione o alla cancellazione del referente specifico nel testo di arrivo. D'altra parte, l'assegnazione ex novo di una categoria nella VD significa che il riferimento culturale in questione, inesistente nella VO, è stato aggiunto per motivazioni di vario tipo che è necessario indagare. Infine, l'ultimo caso è dato dalla preservazione dell'etichetta nelle due versioni, l'unico che presuppone un vero e proprio tentativo di trasposizione diretta. Per effettuare l'analisi quantitativa delle diverse tecniche di traduzione, si è proceduto a classificare ulteriormente la casistica sulla base delle tassonomie tradizionalmente applicate negli studi sulla traduzione dei riferimenti culturali, in particolare quella di Newmark (1988) mutuata da Vinay e Darbelnet (1977), e di Tomasziewicz (2001), messa a punto in maniera specifica per l'analisi di film sottotitolati. Cinque tecniche di traduzione sono state così considerate:

- (1) la *sostituzione* di un termine culturale con un altro termine culturale, altrimenti denominata da Tomasziewicz e Newmark *equivalenza*. Tale tecnica implica la sostituzione di un riferimento mediante un riferimento equivalente sempre della cultura di partenza ma maggiormente conosciuto o riconoscibile dal pubblico della lingua di arrivo, oppure un riferimento appartenente alla cultura della lingua di arrivo, simile a quello della cultura

- di partenza, fino al caso estremo della sostituzione per mezzo di un riferimento contestuale specifico e l'invenzione lessicale (Aixelá 1996);
- (2) il *prestito* o la ripetizione del termine culturale in questione. Tale tecnica include il caso della trascrizione, della naturalizzazione, della traslitterazione e dell'adattamento ortografico, e aggiungiamo fonologico, trattandosi nello specifico di un corpus di lingua orale;
  - (3) la *traduzione letterale* o *parola per parola* che include il calco;
  - (4) la *definizione* o spiegazione del termine mediante parafrasi (Tomaszkiewicz 2001);
  - (5) l'*equivalenza accettata* (Newmark 1988) che include i casi in cui il termine in questione è già penetrato nella cultura della lingua di arrivo e può avvalersi di una sua traduzione più o meno ufficiale e standardizzata, ovvero i casi in cui il termine fa riferimento a un'entità sopranazionale o alla cultura di un paese terzo dominante o in grado di esercitare un'influenza globalizzante.

Alla stregua di altri sistemi di classificazione, può succedere che i confini tra le tecniche summenzionate non siano così netti e che talvolta si abbia a che fare con tecniche miste: nel corpus sono stati rilevati casi di prestito e traduzione letterale, prestito e definizione, equivalenza accettata e traduzione letterale e, in ultimo, equivalenza accettata e definizione, riunite nella seguente analisi sotto l'etichetta *tecniche ibride*.

### **5.2.3 Analisi**

#### **1) Tendenze generali**

Esaminando il corpus complessivo, che annovera 558 esempi d'interesse, la categoria maggiormente rappresentata è quella dei *toponimi* (232 casi), seguita da *cibi e bevande* (131), *prodotti merceologici e culturali* (109) e infine *persone e personaggi celebri*. Tale tendenza si riflette altresì nei due sotto-corpora, benché il

rapporto effettivo tra numero di occorrenze complessive rilevato nel corpus cinematografico e televisivo sia di 458 a 100.<sup>2</sup>

Per quanto riguarda la distribuzione complessiva delle etichette (figura 1) osserviamo che, nella maggioranza dei casi (82%), l'etichetta viene preservata nella VD. Tale tendenza è pari al 92% nel corpus televisivo e all'81% nel corpus cinematografico. D'altro canto, si registra una percentuale pari solo all'11% di casi di eliminazione nel corpus totale (rispettivamente 6% nel corpus per la TV e 12% in quello per il cinema) e del 7% di inserimento dell'etichetta (rispettivamente 2% e 8%). Stando a questi primi dati, sembrerebbe quindi che il traduttore si limiti a una trasposizione fedele dei riferimenti presenti nell'originale preservandone la maggioranza; tale fedeltà alla VO sembra inoltre consolidarsi maggiormente allorché si ha a che fare con il doppiaggio per la televisione.<sup>3</sup>

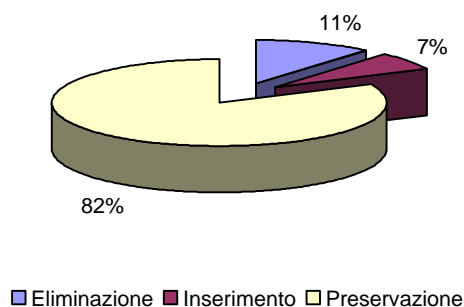


Figura 1. Distribuzione dei casi di eliminazione, inserimento e preservazione nel corpus totale

Il grafico (figura 2) riporta nello specifico le percentuali relative al caso di preservazione dell'etichetta, comprendente la modalità della sostituzione, che rappresenta la tecnica più invasiva di manipolazione del testo originale, arrivando a contemplare anche la creazione *ex novo* del riferimento.

<sup>2</sup> È importante sottolineare che i dati riportati si riferiscono al numero totale di occorrenze dei singoli casi di termini culturali e differiscono quindi dalle frequenze della tabella 12 in quanto più termini culturali possono essere presenti all'interno di una stessa scena ed essere oggetto di procedimenti di trasposizione diversi.

<sup>3</sup> Il termine "traduttore" non va inteso in senso stretto ma sta a indicare l'insieme dei professionisti che intervengono nel processo di doppiaggio (dialoghista, adattatore, direttore del doppiaggio, attori-doppiatori) rispetto ai quali è impossibile ascrivere in maniera specifica all'uno o all'altro le diverse decisioni e scelte di traduzione in mancanza di dati reali relativi alla trasformazione che il testo subisce durante le varie fasi.

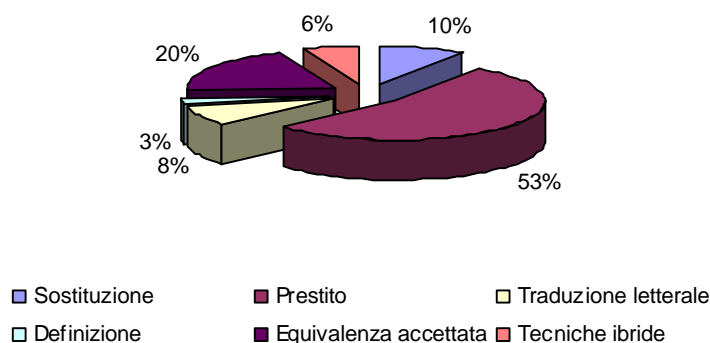


Figura 2. Distribuzione dei casi di preservazione per tecnica di traduzione.

Sotto il profilo quantitativo, osserviamo che i casi più significativi concernono il *prestito* (53%) e l'*equivalenza accettata* (20%). Inversamente, la *sostituzione* non riguarda che il 10% dei casi, seguita dalla *traduzione letterale* (8%) e dalla *definizione* (3%). Si rilevano altresì alcune occorrenze di *tecniche ibride* di trasposizione, che rappresentano il 6% dei casi. La distribuzione delle diverse tecniche nei due sotto-corpora è pressoché identica. È possibile ipotizzare quindi già in questa prima fase, che non esistano direttive esplicite imposte dal canale televisivo o dal distributore cinematografico in merito al trattamento dei riferimenti culturali. Nel corpus, infatti, i soli casi di eliminazione volontaria dei riferimenti per motivi ascrivibili a politiche mirate sono i casi di censura di alcuni nomi commerciali (*Whiskas*, *Heineken*, *Coca*) concentrati in un solo film, *Marius*. Al contrario, si riscontra invece una fedeltà quasi assoluta nella traduzione dei dialoghi. A tal riguardo, la vicinanza linguistica tra italiano e francese potrebbe rappresentare sia un vantaggio, tenuto conto delle esigenze di sincronia, sia una trappola, potendo favorire, fino a giustificare in alcuni casi, una traduzione parola per parola, appiattita, della sceneggiatura. Inoltre, come già fatto notare per l'analisi della distribuzione degli atti comunicativi nel corpus (cfr. esempio 9), il problema della qualità della trasposizione linguistica del doppiaggio per la TV in Italia riaffiora nuovamente da un'altra tendenza osservata nel corso di questa analisi, ossia la sostituzione apparentemente immotivata di riferimenti culturali, che potrebbe derivare da difficoltà di comprensione orale del film da parte del

traduttore, in mancanza della possibilità di consultazione della lista dialoghi originale.

## 2) Tendenze per categoria

La tabella 1, relativa al raffronto della distribuzione complessiva di ciascuna categoria nel corpus totale, mostra come la percentuale relativa più alta di casi di inserimento (15%) riguardi scene cui è stata attribuita l'etichetta *persone e personaggi celebri* (pari all'11% nel corpus per la TV e al 16% in quello per il cinema). Relativamente invece all'etichetta *prodotti merceologici e culturali*, notiamo che nel corpus totale si registra la percentuale relativa più alta di casi di eliminazione (17%), percentuale che sale nel corpus televisivo a 27%. I *toponimi* sono tra i riferimenti maggiormente preservati (90% nel corpus totale), con una percentuale dell'88% nel corpus cinematografico e del 98% in quello televisivo.

	<b>Persone</b>	<b>Toponimi</b>	<b>Prodotti</b>	<b>Cibi</b>
<b>Eliminazione</b>	15%	9%	17%	8%
<b>Inserimento</b>	15%	1%	5%	13%
<b>Preservazione</b>	70%	90%	78%	79%

Tabella 1. Percentuali di distribuzione delle categorie nel corpus totale

La tabella 2 illustra la distribuzione delle tecniche di traduzione per ciascuna categoria. I *toponimi* e *persone e personaggi celebri* sono tra i riferimenti culturali che subiscono il minor numero di modifiche nel passaggio dalla VO alla VD, dato che, rispettivamente, nell'83% e nell'85% dei casi osservati, le tecniche di traduzione applicate sono il prestito e l'equivalenza accettata. Nel caso della categoria *persone e personaggi celebri*, ciò è dovuto al fatto che spesso si ha a che fare con nomi propri, importati direttamente, senza adattamento di alcuna sorta, eccezion fatta per i nomi di personaggi storici o di fantasia tradotti mediante equivalenze attestata nella lingua di arrivo (*Blanche-Neige=Biancaneve*, *Louis Quatorze=Luigi Quattordici*). Analogamente, i *toponimi* vengono trascritti (*Neuilly=Neuilly*) o talvolta tradotti seguendo un'antica tradizione che preferiva la naturalizzazione dei nomi geografici più importanti o delle città con cui il paese

aveva maggiori contatti (*Marseille=Marsiglia*). Tale tendenza rispecchia altresì la prassi in uso nella traduzione letteraria (Newmark 1988: 129-134). Le etichette *prodotti merceologici e culturali e cibi e bevande* mostrano, invece, una preferenza per l'adozione di un ventaglio più ampio di tecniche, che potrebbe riflettere una maggiore dipendenza dal contesto linguistico, paralinguistico e semiotico di enunciazione.

	<b>Persone</b>	<b>Toponimi</b>	<b>Prodotti</b>	<b>Cibi</b>
<b>Sostituzione</b>	8%	4%	13%	17%
<b>Prestito</b>	65%	54%	59%	40%
<b>Traduzione letterale</b>	2%	3%	4%	29%
<b>Definizione</b>	-	1%	5%	4%
<b>Equivalenza accettata</b>	20%	29%	8%	7%
<b>Tecniche ibride</b>	5%	9%	11%	3%

Tabella 2. Percentuali di distribuzione delle tecniche di traduzione per categoria nel corpus totale

### 3) Tendenze per gruppi di categorie

È a questo punto interessante approfondire ulteriormente l'analisi da un punto di vista quali-quantitativo valutando l'adozione delle diverse tecniche in funzione dell'associazione costante di tali etichette con gruppi di categorie significative di altra natura. Si illustrano nel prosieguo i risultati ottenuti per ciascuna categoria selezionata.

#### a) Persone e personaggi celebri

Osserviamo che i casi di cancellazione dell'etichetta sono più numerosi allorché quest'ultima è associata a determinate situazioni comunicative, quali *telegiornale e radiogiornale* (7) e *programmi televisivi* (4) e, in maniera più specifica, allorché i riferimenti sono presenti nei dialoghi che creano il quadro della narrazione principale (per esempio, le voci di avventori in luoghi pubblici come bar/ristoranti, la voce di un presentatore televisivo, ecc.). È inoltre più probabile che il riferimento venga cancellato allorché è collegato a esigenze di riformulazione del testo dovute all'esigenza di ricreare un effetto umoristico

specifico (9). Così ritroviamo spesso associata a tale categoria, l'etichetta *figure di parola* (11) che comprende i giochi di parole, le metafore, le allitterazioni, ecc. Parallelamente, per quanto concerne gli *atti comunicativi*, notiamo che la cancellazione dell'etichetta è spesso associata nel corpus a un atto di *scherno* (14) connesso alla realizzazione di effetti ironici specifici. L'esempio (1) sotto riportato ci sembra molto eloquente al riguardo. Qui l'omografia tra il nome proprio spagnolo Jesús /xe'sus/ e il nome francese religioso Jésus /•ezy/ è utilizzata dallo sceneggiatore per creare un gioco di parole pronunciando il nome secondo le regole fonetiche del francese, frutto di un ipercorrettismo di Madame de la Juliette. Non potendo riprodurre direttamente il gioco di parole in italiano, il traduttore ha preferito inventare dei falsi nomi in francese (*signor Le Sauce/señora De La Gelée*) appartenenti al linguaggio gastronomico, eliminando il riferimento culturale religioso ma preservando lo stesso effetto ironico della VO:

- |   |   |
|---|---|
| <p>(1) Madame de La Juliette: <i>Encore un peu de clafoutis, <u>monsieur Jésus</u>? Jésus: D'accord, <u>madame de La Julie</u>, merci.<br/>Madame de La Juliette: <u>Juliette</u>.</i></p> <p>[103393 Travaux VO]</p> | <p>Signora de La Juliette: <i>Ancora un po' di crostata di ciliegie, <u>signor Le Sauce</u>?<br/>Jésus: <i>Cierto señora <u>de La Gelée</u>, ¡Gracias!,<br/>Signora de La Juliette: <u>Juliette!</u></i></i></p> <p>[103045 Travaux VD]</p> |
|---|---|

Qualora l'atto comunicativo associato sia invece la *spiegazione* (32), i riferimenti sono quasi sempre mantenuti inalterati, soprattutto nel caso in cui detto atto sia inserito in situazioni comunicative tipiche (*visita turistica*) o i riferimenti siano utilizzati per tratteggiare il quadro storico, geografico e culturale dell'ambientazione filmica. Relativamente ai casi in cui alla scena doppiata viene aggiunta l'etichetta, si osserva come lo stesso gruppo di categorie (*humour verbale, scherno, persone e personaggi celebri*) osservato per i casi di cancellazione, si riveli ugualmente molto produttivo allorché il traduttore decide di inserire ex novo dei riferimenti nella VD. Si osservi l'esempio seguente (2) in cui il nome della fermata della metropolitana di Barcellona (*Urquinaona*) è mantenuto in italiano, contribuendo a situare la storia nel contesto geografico, di fondamentale importanza per lo svolgimento dell'intreccio, mentre i nomi delle

città francesi, presumibilmente sconosciute al pubblico di arrivo e di difficile pronuncia per i doppiatori italiani, sono stati sostituiti da una serie di termini italiani prelevati da settori eterogenei, tra i quali, per assonanza, si ritrova il nome di una celebre attrice americana (Uma Thurman) :

- |  |   |
|--|---|
| <p>(2) Xavier: [...] “<i>Urquinaona</i>” s’est doucement glissé à côté de Muffetard, de Bondoufle, de Pontault-Combault, de Marolles-en-Hurepoix, de Mandelieu-La Napoule et de Knock-le-Zout. Il est devenu normal et familier.<br/>[101492 Auberge VO]</p> | <p>Xavier : [...] “<i>Urquinaona</i>” ormai troneggia accanto a untume, catapulta, upupa, decubito, cumulonembo, Ulan Bator, <u>Uma Thurman</u>. È diventato normale e familiare.<br/>[101602 Auberge VD]</p> |
|--|---|

È parimenti interessante constatare che i nomi propri svolgono talvolta un ruolo importante nella costruzione di *espressioni idiomatiche* fisse (10), come accade con l’espressione “*essere un dongiovanni*” (esempio 3) che nel CD contribuisce a tradurre spesso termini appartenenti nel CO a un registro molto colloquiale (*familier/populaire*):

- |   |   |
|---|---|
| <p>(3) Maxime: <i>Mes nièces n’avaient pas tort quand elles disaient que c’était un sacré dragueur, hein ! Enfin, tu vas pas quand même croire à ce qu’ils écrivent, non ?</i><br/>[105087 Soleil/Lices VO]</p> | <p>Maxime: <i>Hai visto? Le mie nipoti non sbagliavano a definirlo un gran dongiovanni. Ma dai, su, non crederai a queste idiozie.</i><br/>[105119 Soleil/Lices VD]</p> |
|---|---|

Sempre relativamente ai casi di inserimento della categoria in questione, è interessante notare che 4 casi su 13 riguardano l’inserimento involontario di un nome proprio, risultato di una traduzione letterale o di un calco di un nome comune o proprio presente nella VO (esempio 4). Tale strategia, dettata da vincoli tecnici di sincronizzazione della battuta rispetto alla mimica del personaggio, inquadrato in primo o primissimo piano, genera nella VD una serie di allusioni curiose all’enciclopedia della lingua della comunità di arrivo, sconosciute a quella di partenza, e non conformi al contesto enciclopedico e culturale del testo originale :



- |  |  |
|--|--|
| (4) Raymond Dufayel : <i>Au «Deux moulins ». Je sais... et là, vous rentrez bredouille de la chasse au Bretodeau. <u>Parce-que ce n'est pas "do", c'est "to" comme "toto".</u></i><br>[102044 Amélie VO] | Raymond Dufayel : <i>Al "Deux Moulins", lo so! Ed è appena tornata senza bottino dalla caccia al Bretodeau. <u>Perché non è mica "do" è "to", come "Totò".</u></i><br>[135363 Amélie VD] |
|--|--|

Infine, si osserva come i riferimenti siano spesso mantenuti inalterati allorché esiste un rinvio diretto nei dialoghi alle immagini, relativo sia alla presenza di un oggetto culturale (4), per esempio la statua di un personaggio storico (*Victor Noir* in *Chanson*), sia di una scritta (15), come accade in una scena di *Tanguy* in cui la videocamera effettua un travelling sugli acquisti del giovane, tra i quali una camicia che riporta visibilmente il nome del marchio *Cerruti*. Come notato in precedenza, la tecnica della sostituzione del nome del personaggio, che presuppone un vero e proprio adattamento del riferimento nel testo di arrivo, è poco attestata nel corpus. È tuttavia interessante notare che il nome viene eliminato in tutti i casi nel corpus in cui quest'ultimo è associato a un atto di *scherno*, come nell'esempio 5 successivo :

- |   |  |
|---|--|
| (5) Marius: <i>Allez, <u>Cantona</u>, ciao!</i><br>[104351 Marius VO] | Marius: <i>Dai, <u>Platini</u>, via, ciao!</i><br>[104426 Marius VD] |
|---|--|

Qui emerge un altro aspetto significativo relativo alla presenza e alla traduzione dei riferimenti, ossia la loro intrinseca obsolescenza. È infatti prevedibile che i nomi dei due giocatori siano riconoscibili solo da certe generazioni adulte negli anni 80 mentre il loro riconoscimento potrebbe essere meno immediato per i giovani attuali, per i quali Platini è un dirigente del calcio francese ed europeo. Ciò significa che l'inserimento di alcuni riferimenti culturali specifici può talvolta contribuire a un invecchiamento precoce della traduzione se troppo numerosi sono gli elementi contingenti che l'ancorano al contesto sociale e storico nel quale è stata commissionata.

Complessivamente, ricordiamo infine che le tecniche maggiormente invasive di cancellazione e inserimento di nomi sono associate nel corpus a strategie di manipolazione e adattamento più radicali dei dialoghi, come l'*aggiunta di battute inesistenti* nella VO (11 casi). Tale decisione può scaturire da scelte strategiche di

carattere economico che prevedono la traduzione o, viceversa, la non traduzione della pista sonora/musica originale del film nella quale sono incisi i dialoghi di fondo che più spesso sono interessati da simili tecniche di manipolazione totale.

b) Toponimi

L'etichetta *toponimi*, come già osservato, rappresenta la categoria annoverante la percentuale relativa più alta di casi di preservazione nel corpus in quanto risorsa privilegiata impiegata per ricreare il contesto geografico della narrazione filmica, così come confermato dalla sua costante associazione con le etichette riunite sotto le categorie *ambientazione storica, geografica e culturale* (15 casi), *situazione comunicativa (visita turistica)* e *atti comunicativi (spiegazione)* strettamente correlati alle immagini per la presenza di riferimenti deittici diretti (esempio 6):

(6) Camille: *Bien. Alors à l'est et à l'ouest les Parisiens pouvaient profiter du Bois de Vincennes et du Bois de Boulogne et Napoléon III demande à Hausmann de créer deux nouveaux parcs pour Paris, l'un au sud qui deviendra le parc Montsouris, vous l'aviez probablement deviné, et l'autre au Nord, celui-ci, les Buttes-Chaumont [...]*  
[104158 Chanson VO]

Camille: *Bene. Allora...ad est e ad ovest i parigini potevano usufruire dei parchi del Bois de Vincennes e del Bois de Boulogne e Napoleone III chiese ad Hausmann di crearne due nuovi. Uno a sud che diventerà il parco di Montsouris, come avete indovinato, e l'altro a Nord, questo qui, il Buttes-Chaumont [...]*  
[104251 Chanson VD]

Passando in rassegna i casi di cancellazione della categoria, si nota ancora una volta come tale strategia è associata a parti di dialogo in cui è necessario ricreare delle figure di parola nella VD (cfr. esempio 1 supra). Esaminando invece nel dettaglio le tecniche di traduzione, sembra che la loro adozione avvenga in maniera del tutto arbitraria e fortuita, senza che si possano rilevare associazioni significative con altri gruppi di categorie. In effetti, la sostituzione del riferimento all'interno di un testo che include altri toponimi riferiti alla città di Parigi, con il nome di una via più turistica e forse più conosciuta al pubblico italiano (*Rue de Rivoli*), sembra del tutto occasionale nella battuta sotto riportata (esempio 7):

- |   |  |
|---|--|
| (7) Cheval: <i>Rue Saint-Jacques, non ça c'est sa résidence principale. Mais où il est ce nid d'amour ?! Rue Nicole Non, ça c'est son bureau. Rue Vieille du Temple, c'est pas ça non plus ! Vous avez été saisi récemment ?</i><br>[103885 Dîner VO] | Cheval: <i>Rue Saint-Jacques. No, questa è la sua residenza effettiva. Ma dov'è quel nido d'amore?! Rue de Rivoli, no questo è il suo ufficio. Rue Vieille de Temple...no, non è neanche questo. Ha avuto i ladri qua dentro?</i><br>[103819 Dîner VD] |
|---|--|

D'altra parte, un caso di inserimento dell'etichetta mostra come i riferimenti infratestuali possano talvolta servire per risolvere certi problemi traduttivi dovuti alla presenza di riferimenti relativi ad altri domini. Il termine *TGV* (treno ad alta velocità), realtà sconosciuta all'epoca del doppiaggio del film al pubblico italiano, è stato eliminato nella VD e sostituito dall'iperonimo *treno*, a cui è stata aggiunta la destinazione del viaggio (*Biarritz*), già menzionata in precedenza nel film (esempio 8) :

- |  |  |
|--|--|
| (8) Pierre : <i>Bonjour, je vous appelle de la part d'un ami, Jean Cordier. Vous avez fait connaissance sur le TGV, je crois.</i><br>[103842 Dîner VO] | Pierre: <i>Buongiorno, mi ha dato il suo numero Jean Cordier, vi siete conosciuti sul treno per Biarritz!</i><br>[103776 Dîner VD] |
|--|--|

c) Prodotti merceologici e culturali

In linea con i risultati ottenuti per la categoria *persone e personaggi celebri*, tale etichetta risulta essere molto produttiva in combinazione con le categorie *figure di parola* (10 casi), *espressioni idiomatiche* (10 casi) e *scherno* (11 casi). È il caso dell'esempio 9 in cui l'espressione francese *décrocher la palme* è stata resa in italiano con l'espressione idiomatica *vincere il Nobel dei cretini*, in maniera molto efficace e forse più sarcastica del testo originale, per la contraddizione in termini che deriva dall'associazione del premio Nobel con una gara per eleggere il più stupido :

- |   |  |
|---|--|
| (9) Pierre: <i>On va toujours dîner mercredi prochain mais cette fois c'est vous qui m'invitez ! Et je suis sûr de décrocher la palme.</i><br>[103900 Dîner VO] | Pierre: <i>Mercoledì andremo alla cena, ma stavolta sarà lei a invitare me e io vincerò il Nobel dei cretini.</i><br>[103835 Dîner VO] |
|---|--|

Tali riferimenti sono altresì spesso inseriti in scene in cui si ravvisa un adattamento radicale dei dialoghi con l'aggiunta di battute inesistenti nella VO (15 casi) integrando spesso riferimenti propri alla cultura francese, ma noti anche al pubblico di arrivo (esempio 10) :

(10) William: *Uh là là, Xavier, mon ami, incroyable, to Barcelone, femmes de Paris,...*  
[101556 Auberge VO]

William: *Hello, Xavier! Champagne! Crêpe suzette! Trocadero! Come on, Camembert! Ispettore Clouseau!*  
[101666 Auberge VD]

Si rileva altresì una percentuale di associazione più elevata dell'etichetta in questione, rispetto alle altre categorie, con le categorie *elementi grafici* (9) e *oggetti culturali* (4) lasciando palesare un legame più diretto fra immagini e dialoghi, almeno per quanto riguarda il corpus selezionato. In tutti i casi osservati, infatti, quando tale citazione diretta dell'oggetto appare a schermo oppure l'elemento grafico inquadrato è menzionato espressamente nei dialoghi, il traduttore è obbligato a preservare il riferimento soprattutto se c'è qualche probabilità per il pubblico della VD di riconoscere l'oggetto in questione. In molte scene di *Dîner*, Pignon parla del suo hobby per i modellini mostrando i suoi disegni e il traduttore è obbligato a mantenere il riferimento (*Concorde, Torre Eiffel*); tuttavia non appena tale rinvio deittico alle immagini salta, il traduttore sostituisce liberamente il riferimento della VO con uno più noto al pubblico di arriv, sempre tratto dalla cultura di origine (esempio 11):

(11) Pignon: *Oui ! Enfin...non ! Tancarville !*  
[103852 Dîner VO]

Pignon: *Sì! Insomma no....Arco di Trionfo!*  
[103786 Dîner VO]

d) Cibi e bevande

Chiaramente la presenza di situazioni comunicative tipiche (*a tavola, al bar/ristorante, degustazione*) rappresenta un indizio fondamentale per il reperimento e il necessario mantenimento di tali riferimenti nel corpus, che talvolta può arrivare fino a giustificare l'inserimento dal nulla di battute nella VD. Così, nell'esempio sotto riportato (12), il sovrapporsi nella VO delle voci di più

personaggi, fra cui uno italiano, fornisce all'adattatore il pretesto per l'aggiunta di una serie di battute che, pur nel rispetto dei temi proposti dalla sceneggiatura originale, testimoniano un parziale tentativo di "addomesticamento" del testo doppiato con l'inserimento di nomi di cibi e bevande tipici della cultura di arrivo (pastasciutta, spaghetti):

- |   |  |
|---|--|
| <p>(12) Lotus : <u><i>Pâté de foie ou pâté de lapin?</i></u><br/> <i>Jésus : T'as pas un pâté de fromage?</i><br/>         [103430 Travaux, VO]</p> | <p>Lotus: <u><i>Qui c'è paté di fegato. Paté di lepre...</i></u><br/> <i>Jésus: Non c'è un paté di mozzarella?</i><br/>         Luis: <u><i>A Callas le gusta solo la pastasciutta.</i></u><br/>         Salvatore: <u><i>Non vi andrebbero due spaghetti?</i></u><br/>         [103084 Travaux, VD]</p> |
|---|--|

La scelta di tradurre letteralmente o di definire, parafrasandolo, un riferimento, può risultare in un innalzamento del registro della VD, contestualmente all'eliminazione di altri tratti specifici (*interiezioni/onomatopee*). Nell'esempio successivo (13) l'abbreviazione *Calva* denota un registro di lingua parlata familiare che si perde nella VD per l'esplicitazione del termine (*Calvados*). Inoltre, il caffè decaffeinato (*deca*) diventa più propriamente un caffè corretto, dato che il *Calvados* è un liquore, mentre un altro riferimento (*marrons glacés*) è preservato perché ormai entrato a far parte anche della cultura della lingua di arrivo, mentre i cioccolatini della VO (*chocolats*) diventano generica *cioccolata*:

- |   |   |
|---|---|
| <p>(13) Commissaire Cordier : <u><i>Ah, le forfait c'est des chocolats à Pâques, marrons glacés à Noël, ben, qu'est-ce que j'oublie encore?</i></u><br/>         Bruno Cordier : <u><i>T'es vraiment hilare aujourd'hui, hein, t'as bu du Calva dans ton deca ou quoi?</i></u><br/>         [104743 Cordier/Délit VO]</p> | <p>Commissario Cordier: <u><i>Ah, sì il forfait, la cioccolata a Pasqua...i marrons glacés a Natale, e dimentico qualcos'altro?</i></u><br/>         Giudice Cordier : <u><i>Ah, sei esilarante oggi! Hai preso il caffè corretto al Calvados?</i></u><br/>         [104657 Cordier/Délit VD]</p> |
|---|---|

Come confermato per la maggior parte delle categorie, la presenza di *figure di parola* (3) e del riferimento all'interno di *espressioni idiomatiche* può indurre il traduttore a soluzioni estreme, quali la cancellazione del nome in questione e la sua sostituzione con una referenza tematica, secondo una strategia di riformulazione totale del testo, come nell'esempio 14. Gli amici regalano a Xavier

una maglia su cui è scritto *Gratin Dauphinois* riferendosi alla specialità preparata dal francese durante una festa. Nella VD il riferimento culinario è sostituito con una battuta di scherno di origine sessuale che richiama per assonanza l'esperienza di studente Erasmus di Xavier (*Orgasmus forever*):

- |      |   |  |
|------|---|--|
| (14) | Xavier: <i>Gratin dauphinois!</i><br><i>¡Muchas gracias! ¡Muchas gracias!</i> | Xavier: <i>Orgasmus forever. Muchas</i><br><i>gracias! Muchas gracias!</i> |
|      | [101581 Auberge VO]   | [101691 Auberge VD]  |

#### 5.2.4 Osservazioni conclusive

L'analisi ha riguardato il trattamento di alcuni riferimenti culturali nel corpus francese/italiano. In base a una prima analisi dei dati, è stato possibile ravvisare una tendenza generale alla preservazione degli elementi esaminati. I traduttori sembrano inoltre privilegiare tecniche di traduzione letterale o sostituzione mediante equivalenza accettata, in linea con la prassi traduttiva consolidata nella traduzione letteraria, favorite dalle esigenze stesse della traduzione per il doppiaggio che predilige uno scollamento minimo del testo tradotto rispetto ai dialoghi originali, in termini, per esempio, di lunghezza delle battute, per il necessario rispetto della sincronia. I risultati ottenuti confermano in definitiva una certa tendenza all'estraniamento piuttosto che alla familiarizzazione dei referenti culturali, come osservato da Santamaria Guinot (2001). Si rilevano altresì dei casi in cui il doppiaggio opta tuttavia per un adattamento radicale dei riferimenti mediante la cancellazione o la sostituzione di questi ultimi. Esaminando i gruppi più significativi di categorie, è possibile ipotizzare in via generale che le strategie di manipolazione più estreme (cancellazione e inserimento del riferimento) si riferiscano a casi in cui i termini culturali:

- (1) sono strettamente correlati alla realizzazione di effetti perlocutivi specifici (provocazione, scherno) per mezzo di strategie testuali mirate (humour verbale), sia perché detti riferimenti sono utilizzati per la costruzione di determinate figure di parola, sia perché sono lessicalizzati in espressioni idiomatiche fisse, sia perché vengono direttamente evocati

dalle immagini attraverso rinvii espliciti a un oggetto o a una scritta. Nei casi menzionati, i riferimenti si trovano quindi « al centro dell'intenzione comunicativa» dello sceneggiatore/regista e sono investiti di un valore pragmatico specifico;

(2) all'opposto, i termini culturali sono relegati nei dialoghi di fondo della scena e dunque posti ai margini della progressione narrativa principale e, per questo, più facilmente cancellabili e modificabili.

Per quanto riguarda le categorie esaminate, al di là delle percentuali relative alle frequenze di occorrenza specifiche, del tutto arbitrarie e strettamente connesse alle scelte stilistiche e narrative dello sceneggiatore/regista, si ravvisa una maggiore produttività di alcune categorie rispetto ad altre (*persone e personaggi celebri*). Infine, relativamente al canale di diffusione, TV o cinema, quest'ultimo non sembra avere un gran peso nelle strategie generali di doppiaggio, perlomeno nella nostra analisi, fatta eccezione per una tendenza più marcata alla traduzione letterale, attestata nel corpus televisivo, e probabilmente dovuta a processi di lavoro dai ritmi ancora più serrati.<sup>4</sup>

### 5.3 La dimensione linguistica

#### 5.3.1 Campo e obiettivi dello studio

Una delle peculiarità dell'italiano rispetto al francese è il ricorso, molto più frequente nel primo rispetto al secondo, agli avverbi di luogo che esprimono un'indicazione diretta, concreta, di un movimento o una situazione nello spazio, utilizzati in combinazione con verbi di significato generale. Anche Podeur (1993: 48), trattando della trasposizione della categoria avverbio/verbo, mette in luce l'originalità di tali locuzioni e la loro alta frequenza d'uso in italiano rispetto al

---

<sup>4</sup> Come sottolineato già da Raffaelli, è infatti “indubbio che i ritmi e i costi della realizzazione e ancor più la pratica spesso frenetica del doppiaggio favorisca l'omogeneizzazione linguistica, già fastidiosamente predisposta a livello fonetico dall'utilizzazione di un numero ristretto di doppiatori, di direttori e di adattatori”(1992: 129).

francese, che disporrebbe, dal proprio canto, soprattutto del verbo, solitamente più astratto e di registro più sostenuto, per esprimere il movimento.

Dal punto di vista della linguistica, negli ultimi anni si è registrato un crescente interesse per tali costrutti in italiano e nei suoi dialetti. A tutt'oggi mancano nondimeno studi empirici sistematici nell'ambito delle lingue romanze. Tali ricerche si sono infatti perlopiù incentrate sulla descrizione tipologica di questa sottoclasse di parole, allo scopo di delinearne l'omogeneità in quanto a comportamento semantico, sintattico e fonologico, avvicinandole, per modalità di costruzione e funzione, ai *phrasal verbs* inglesi, da cui il calco "verbi sintagmatici" (Simone 1997). Ricerche successive hanno evidenziato la tendenza alla grammaticalizzazione di tali costrutti, la loro idiomaticità e peculiarità essenzialmente italiana (Iacobini/Masini 2006, Simone 2008) in contrapposizione alle altre lingue romanze. Nel francese, in particolare, l'impiego di tali costrutti appare alquanto sporadico. Inoltre, anche le possibilità di combinazione di verbi e avverbi sono più limitate rispetto a quanto accade in italiano, così come il numero di forme cristallizzate attestate nei dizionari (Porquier 2001, 2003). Al riguardo, già Schwarze aveva osservato che l'italiano, tra le lingue romanze, è quella che impiega più sistematicamente simili costrutti alternativi di tipo analitico, ritenuti più vicini al modello germanico (1983: 362). È proprio allo studioso che si deve una prima comparazione dei due sistemi secondo un criterio di ristrettezza tipologica e la prima osservazione di una serie di caratteristiche peculiari in chiave contrastiva. Si osserva infatti che, benché il francese sia in grado di strutturare alcuni tipi sintagmatici (*aller dedans* = *andare dentro*, *aller au dehors* = *andare fuori*, *aller en bas* = *andare giù*), vigono tuttavia nel sistema restrizioni importanti quanto al loro uso: le locuzioni avverbiali francesi sono tutte composte da preposizione e avverbio e hanno una forma diversa dalle corrispondenti preposizioni (*dessous* = *sous*, cfr. anche Porquier 2001); l'uso di tali costrutti è più limitato, sia stilisticamente sia per specializzazione semantica; infine, il francese sembra non ammettere costrutti pleonastici del tipo *uscire fuori*, tratto tipologico della classe in italiano.

Sotto il profilo diacronico, tale differenziazione si spiega con la compresenza nel dominio latino e romanzo di predicati sintetici nelle varietà alte (derivanti



dalla desemantizzazione dei prefissi locativi latini) e di predicati analitici in quelle basse.<sup>5</sup> L'italiano, in particolare, si sarebbe dotato di questa classe di parole per rientrare compiutamente in un tipo dal quale era uscito (attestato nel tardo latino) e per compensare una propria debolezza semantica nella codifica di alcuni tratti del movimento, andata persa con il processo di desemantizzazione dei prefissi verbali latini. Le particelle locative riempirebbero, quindi, oggi il vuoto lasciato da tali prefissi verbali nell'espressione del significato locativo, in virtù della pluralità di accezioni che queste sono in grado di veicolare (e della sistematicità e trasparenza nella costruzione) e del loro uso meno marcato rispetto ai suffissi, che rimarrebbero ancora invece trasparenti in varietà di lingua appartenenti al dominio tecnico e burocratico (Iacobini/Masini 2006: 169). Da qui la sussistenza in italiano di coppie lessicali sinonimiche in registri linguistici differenti. Secondo Simone, i verbi sintagmatici tenderebbero infatti ad apparire più di frequente nelle varietà informali in virtù del fatto che sono ottenuti dalla combinazione di parole di alta frequenza e di notevole generalità, una parte delle quali porta un significato che si può leggere con qualche approssimazione nell'insieme risultante (1997: 160).<sup>6</sup>

Partendo da tali osservazioni generali e in virtù della scarsità di studi sistematici in materia, obiettivo specifico della presente ricerca sarà verificare empiricamente l'esistenza e la frequenza d'uso di alcuni avverbi di luogo nel corpus cinematografico doppiato dal francese, mettendo a confronto tali occorrenze con i dati del corpus filmico originale italiano presente in *Forlì 1* e, in ultima istanza, con i risultati dell'interrogazione del corpus italiano di lingua spontanea di C-ORAL-ROM. Nella misura in cui il ricorso a tali forme potrebbe

---

<sup>5</sup> Secondo studi recenti, il francese occupa, tra le lingue romanze, una posizione peculiare avendo attraversato un cambiamento tipologico per quanto attiene i verbi di movimento: originariamente ha avuto una fase *satellite-framed* in cui la funzione locativa era esplicata da una particella prefissale o suffissale; successivamente ne ha attraversata una in cui alcuni suffissi avrebbero conservato l'indicazione del significato locativo, mentre nella fase attuale tali informazioni sarebbero preferibilmente codificate in un verbo sintetico (Kopecka in stampa, op. citata in Simone 2008: 12).

<sup>6</sup> Anche Berruto, descrivendo l'italiano colloquiale e i registri più bassi (in particolar modo l'italiano popolare che privilegia l'impiego di costrutti analitici in controtendenza rispetto allo standard) inserisce, tra i principali tratti del lessico, la tendenza ad utilizzare fraseologismi e sintagmi fissi a partire da verbi generici, quali andare, *andar via*, dare, *dar fuori*, *darsi arie*, *dar mente*, e fare, *far fuori*, *fare senza*, *far benzina*, dando conto tuttavia solo degli usi idiomatici in senso generico o espressivo, senza far menzione della tendenza alla preferenza del verbo sintagmatico rispetto alla forma verbale specifica corrispondente (Berruto 1987: 143-144).

infatti costituire una risorsa importante per la trasposizione della variazione sociolinguistica dal francese, compensando la difficoltà di reperire in italiano soluzioni marcate in diafasia ma scevre da connotazioni diatopiche, ipotesi del presente studio è che la lingua doppiata ricorra a tali avverbi in misura minore rispetto al parlato filmico originale e spontaneo e impieghi un numero più limitato di forme, in maniera reiterata. Ciò sarebbe in linea con quanto emerso in Pavese (2005), alla quale si deve l'aver messo in luce il ruolo delle dislocazioni in quanto marche composite di variazione diamesica/diastratica e diafasica nel dialogo doppiato filmico. Analogamente, di particolare interesse appare analizzare come la scelta o meno di utilizzare costrutti sintagmatici in italiano, in luogo di un solo verbo francese, possa essere influenzata da alcuni tratti semiotici vincolanti del testo audiovisivo, quali specifiche esigenze di sincronia labiale (tipologia di inquadratura/montaggio) e di sincronia gestuale, cinesica e prossemica.

### 5.3.2 Metodologia

I due corpora presi a riferimento sono il corpus cinematografico doppiato e il corpus originale italiano presenti in *Forlìx 1*. L'analisi è stata limitata a queste due raccolte per esigenze di comparabilità diretta dei dati. Benché il CO consti di 12 film a fronte di 10 film del CD, il numero di parole complessivo è infatti pressoché identico (115.622 vs. 115.990) permettendo di effettuare quindi un confronto diretto tra i dati relativi alla frequenza dei vari avverbi, ottenuti mediante la ricerca testuale. Il corpus televisivo doppiato, date le dimensioni esigue (37.042 parole), verrà considerato solo in fase finale per approfondire le scelte traduttive e per verificare l'incidenza della componente semiotica nelle soluzioni e routine individuate.

È stata così avviata una ricerca libera sul CD, il CO e infine sul corpus italiano di C-ORAL-ROM, i cui dati sono stati ricavati utilizzando il concordancer *Contextes*®.<sup>7</sup> Le dimensioni di quest'ultimo, due volte e mezzo superiore ai primi, per un totale di 308.815 parole, non consentono altresì un confronto diretto.

---

<sup>7</sup> Le raccolte testuali e una versione demo del concordancer sono disponibili nel CD allegato al volume di Cresti e Moneglia (2005).

Pertanto, i risultati ottenuti da quest'ultima interrogazione verranno utilizzati unicamente come fonte di potenziali indicazioni generali da verificare in corpora di dimensioni analoghe. Gli avverbi considerati sono quelli indicati dalla letteratura fra i più produttivi repertoriati nei dizionari (Scavée/Intravaia 1979; Simone 1997; Iacobini/Masini 2006), in particolare: *via, fuori, su, giù, avanti, indietro, dietro, sopra, sotto, dentro, appresso, incontro, addosso, davanti, vicino, accanto, intorno*. Non sono stati invece considerati gli avverbi di tempo (*presto*) e di maniera (*bene* e *male*) trattati negli studi succitati. Una volta estrapolate le tavole di concordanza per ciascun avverbio, sono stati catalogati i vari usi distinguendo:

- (1) uso avverbiale in senso stretto, riguardante l'impiego dell'avverbio in questione in locuzioni avverbiali ed espressioni idiomatiche cristallizzate (*per via di, quel via vai, essere fuori di testa*, ecc.);
- (2) uso interiettivo, comprendente i casi in cui tale uso deriva dall'ellissi della testa verbale, quali (*star*) *su!* o (*andare*) *avanti!* (*andare*) *via!*; <sup>8</sup>
- (3) uso sintagmatico, in combinazione con un verbo di significato generico (spesso di moto) con valore locativo specifico, pleonastico-rafforzativo o idiomatico: *mettere via, dare addosso, uscire fuori, tirare su, buttare giù*, ecc., inclusi i verbi sintagmatico-pronominali del tipo *farsela addosso, andarsene via*; <sup>9</sup>
- (4) altre forme: include i casi di omonimia dell'avverbio con altre forme grammaticali, quali preposizioni (è il caso dei verbi a reggenza in cui la particella è una preposizione, per es. *contare su*), sostantivi e aggettivi (*via= strada, su= sua, suo*, ecc.).

---

<sup>8</sup> In tal caso, si ha a che fare con un processo di grammaticalizzazione di avverbi che modificano la propria funzione sintattica e semantica e che, da elementi puramente lessicali, acquisiscono un ruolo grammaticale specifico, secondo la teoria che vede le interiezioni come una classe di elementi assimilabile per alcuni tratti alle frasi e alle profrasi (Cuenca/ Hilferty 1999, op. cit. in *Magazzino* 2008: 74-75).

<sup>9</sup> I costrutti facenti parte di tale categoria, per primi studiati da Simone, saranno denominati nel prosieguo *verbi sintagmatici* e identificati, secondo l'accezione dello studioso, come sintagmi formati da una testa verbale e da un complemento costituito come particella (originariamente un avverbio) uniti da una coesione semantica di grado elevato al punto che non si può commutare il verbo sintagmatico intero con una sola delle sue parti (1997: 156-157).

Per ciascun verbo sintagmatico individuato è stata poi estrapolata la relativa frequenza nel corpus filmico doppiato e originale al fine di determinare i livelli di variabilità delle forme e la ripetitività di alcune scelte traduttive; tali dati sono stati in seguito rapportati alle frequenze delle rispettive forme rilevate in C-ORAL-ROM. Infine, in chiave contrastiva, sono stati analizzati i verbi francesi che tali forme erano deputate a tradurre e, contestualizzando opportunamente il dato linguistico nella scena multimediale, si è passati all'analisi dei casi in cui dette scelte potevano essere influenzate da specifiche caratteristiche di montaggio (tipologia di inquadratura) e ancoraggio all'immagine (caratteristiche gestuali, cinesiche e prossemiche del personaggio). Tali dati sono stati ottenuti mediante la combinazione delle occorrenze testuali con le etichette di annotazione gestuale, cinesica e prossemica.

### 5.3.3 Analisi

#### (1) Aspetti generali

A livello di occorrenza generale dei singoli avverbi, senza distinzione riguardo alle tre funzioni sopra definite, sembra che l'ipotesi iniziale di una frequenza d'uso più limitata di questi ultimi nella varietà doppiata trovi conferma nel maggior numero di casi attestati nel corpus filmico originale, rispettivamente di 626 contro 441, a fronte di 1889 occorrenze rilevate invece nel corpus spontaneo (tabella 3).

Avverbio	Corpus doppiato (cinema)	Corpus originale (cinema)	C-ORAL-ROM
<b>Via</b>	63	109	329
<b>Fuori</b>	36	77	107
<b>Su</b>	91	118	587
<b>Giù</b>	23	21	110
<b>Avanti</b>	35	42	103
<b>Indietro</b>	6	14	37
<b>Dietro</b>	22	26	73
<b>Sopra</b>	14	25	74
<b>Sotto</b>	34	37	117
<b>Dentro</b>	34	89	115
<b>Appresso</b>	0	1	2

<b>Incontro</b>	0	4	37
<b>Addosso</b>	17	4	19
<b>Davanti</b>	28	28	62
<b>Vicino</b>	20	20	59
<b>Accanto</b>	10	5	23
<b>Intorno</b>	8	6	35
<b>Totale</b>	<b>441</b>	<b>626</b>	<b>1889</b>

Tabella 3. Confronto occorrenze assolute di ciascun avverbio nei tre corpora

Una tendenza analoga emerge analizzando i casi effettivi di uso sintagmatico degli avverbi nei tre corpora (tabella 4). Tuttavia, a una disamina più approfondita, condotta mediante la ricerca combinata, applicando sui dati delle frequenze del CO un'interrogazione dell'associazione con le principali etichette di variazione diatopica, riunite sotto la categoria *dialetto* e *regioletto*, emerge che in quest'ultimo il 27 % delle occorrenze si trova in battute dialettali/regiolettali. Nell'esempio sottostante (15), tratto da *Mimi*, film in cui si concentrano molte varianti geografiche settentrionali, l'idioletto di Fiore è caratterizzato da un lessico di origine prevalentemente lombardo, fra i quali si nota il verbo sintagmatico *ciappar su*:

- (15) Fiore: *E allora io c'ho detto: cara mammetta, io a Gallarate non ci resto. La maestra come te non la voglio mica fare... scusa...ciappo su i miei quattro straccetti, un taglio e via, a Milano a vivere la mia vita... eh...*  
[100713 Mimi VO]

In termini assoluti, si tratta di 65 casi rispetto ai 78 casi totali di differenza tra CD e CO. Tale primo risultato confermerebbe quindi l'ipotesi, accreditata in letteratura, di considerare il ridimensionamento del repertorio linguistico nelle varietà doppiate come risultato del livellamento della variabilità diatopica, che genera un'inevitabile contrazione delle soluzioni linguistiche a disposizione. Tale teoria parrebbe altresì confermata dall'occorrenza preponderante degli avverbi in questione in C-ORAL-ROM, in associazione a varietà prevalentemente toscane, che spiegherebbe l'abbondanza nell'impiego di alcune locuzioni avverbiali e interiettive tipiche (*per via! via! e vai! giù!*), attestate anche in varietà mimetiche del toscano nel parlato cinematografico (*Vita, Caruso*). Si noti inoltre che l'avverbio più produttivo in assoluto trasversalmente ai tre corpora è *via*, la cui

traduzione pone delle problematiche specifiche nella trasposizione da e verso il francese, dato che in questa lingua non si ha una corrispondenza diretta per tale avverbio (Schwarze 1985).

<b>Avverbio</b>	<b>Corpus doppiato (cinema)</b>	<b>Corpus originale (cinema)</b>	<b>C-ORAL-ROM</b>
<b>Via</b>	42	78	140
<b>Fuori</b>	22	39	60
<b>Giù</b>	18	10	70
<b>Addosso</b>	16	4	11
<b>Su</b>	12	30	53
<b>Sotto</b>	12	7	6
<b>Avanti</b>	8	17	70
<b>Indietro</b>	6	14	36
<b>davanti</b>	5	2	3
<b>Intorno</b>	5	2	3
<b>Dentro</b>	4	18	13
<b>Dietro</b>	3	9	14
<b>Sopra</b>	3	7	5
<b>Vicino</b>	3	5	6
<b>Accanto</b>	1	1	7
<b>Appresso</b>	0	1	2
<b>Incontro</b>	0	1	6
<i>Totale</i>	<i>160</i>	<i>238</i>	<i>505</i>

Tabella 4. Confronto occorrenze relative all'uso sintagmatico degli avverbi nei tre corpora

Passando a un'analisi più dettagliata delle percentuali relative alle diverse possibili funzioni dei vari avverbi, emerge una sostanziale affinità nella distribuzione dei due corpora filmici, con una lieve preferenza nel CO per l'uso sintagmatico a scapito dell'uso interiettivo, che resta nondimeno più frequente in questi ultimi rispetto al campione di lingua spontanea esaminato (tabella 5).

	Uso avverbiale	Uso interiettivo	Uso sintagmatico	Altre forme
<b>Corpus Doppiato</b>	43%	17%	36%	4%
<b>Corpus Originale</b>	45%	13%	39%	3%
<b>C-ORAL-ROM</b>	63%	5%	27%	5%

Tabella 5. Distribuzione dei vari usi degli avverbi nei tre corpora

Ciò potrebbe essere dovuto a una differenza di tipi testuali considerati: mentre *Forlìx 1* è rappresentativo dello scambio dialogico faccia a faccia, seppur non spontaneo, C-ORAL-ROM annovera una pluralità di registrazioni, fra cui monologhi in contesti privati e pubblici (discorsi e dibattiti politici, lezioni, convegni, scambi commerciali) e dialoghi in contesti formali (interviste, telegiornali, radiogiornali, documentari, talk-show settoriali) e, solo limitatamente, informali (scambi dialogici privati, telefonate) in cui le interiezioni, quali indizi di un parlato frammentato, continuamente riformulato e negoziato, e di conseguenza gli avverbi considerati in funzione interiettiva, sono maggiormente utilizzati. Dalla distribuzione dei vari usi in C-ORAL-ROM, emerge inoltre chiaramente che l'uso avverbiale in senso stretto si riferisce a locuzioni ed espressioni idiomatiche cristallizzate, le cui occorrenze sono di gran lunga superiori agli usi sintagmatici. Data la tipologia testuale preponderante nel corpus, tali risultati potrebbero essere interpretati a riprova della tendenza all'impiego di verbi sintagmatici solo in contesti dialogici strettamente informali.<sup>10</sup> D'altro canto, la preferenza per l'utilizzo di forme sintagmatiche nel parlato originale e doppiato cinematografico potrebbe derivare da caratteristiche testuali specifiche dei dialoghi, frutto di un processo di oralizzazione di una sceneggiatura scritta in cui gli aspetti non verbali della comunicazione, gestuali, cinesici e prossemici, potrebbero essere in misura maggiore accompagnati dall'impiego di locativi espliciti, che specificano il luogo di un'azione, la

<sup>10</sup> Anche Simone (1997: 153) aveva sottolineato che i verbi sintagmatici non sono presenti nel LIP (De Mauro *et al.* 1993) che fa stato dell'italiano parlato. Benché il LIP dia spazio a diversi tipi di parole sintagmatiche, nella lista di parole polirematiche che riporta, su circa 16.000 lemmi registrati, i verbi sintagmatici non sono infatti più di 11 (tra cui *andare via* e *mettere giù*). Data la particolarità delle registrazioni che compongono il LIP, in cui solo il tipo A rispetto ai cinque tipi considerati risulta rappresentare varietà informali (*id.* 35), troverebbe quindi conferma l'ipotesi della presenza di tali costrutti nelle varietà diastratiche e diafasiche più basse, con tutta probabilità maggiormente influenzate dal substrato dialettale (italiano popolare).

collocazione di un oggetto nello spazio, la distanza di un oggetto dagli interlocutori, alla stregua di quanto avviene nei testi letterari (Poyatos 1997).

(2) Varietà del repertorio

Tale parte dell'analisi ha riguardato in maniera specifica la valutazione della frequenza delle varie combinazioni di verbi e avverbi individuati al fine di verificarne la distribuzione nei vari corpora in termini di varietà d'uso. Notiamo che la lista dei verbi sintagmatici identificati, fatta eccezione per i verbi pronominali-sintagmatici non considerati negli altri studi, è affine a quella stilata in letteratura sulla base delle entrate nei principali dizionari (Simone 1997: 164).<sup>11</sup>

<i>allargarsi addosso</i>	fare fuori	prendere su	stare su
<i>alzare su</i>	<i>farsela addosso</i>	<i>restare dietro</i>	<i>stare via</i>
andare addosso	<i>farsi avanti</i>	restarne fuori	stare vicino
<i>andare appresso</i>	<i>farsi sotto</i>	<i>ributtare fuori</i>	<i>stare accanto</i>
andare avanti	<i>filare via</i>	<i>ricacciare giù</i>	<i>stringere addosso</i>
<i>andare davanti</i>	finire sotto	<i>ricacciare indietro</i>	<i>strofinarsi addosso</i>
<i>andare dentro</i>	<i>girare intorno</i>	<i>ridare indietro</i>	<i>tenere dentro</i>
andare dietro	guardare avanti	<i>ridere dietro</i>	tenere sotto
andare fuori	<i>guardare intorno</i>	<i>(ri)entrare dentro</i>	tirare avanti
andare giù	<i>lasciare dietro</i>	<i>(ri)girare dentro</i>	<i>tirare dentro</i>
andare incontro	lasciare fuori	<i>(ri)mandare indietro</i>	tirare dietro
andare indietro	<i>lasciare giù</i>	<i>(ri)portare indietro</i>	<i>tirare fuori</i>
andare sotto	<i>lavorare sotto</i>	<i>(ri)portare su</i>	tirare giù
andare su	mandare giù	<i>(ri)portare via</i>	tirare su
andare via	mandare su	<i>(ri)scappare fuori</i>	tirare via
<i>arrivare dentro</i>	mandare via	<i>(ri)tirare fuori</i>	<i>tirarsi indietro</i>
<i>arrotolarsi intorno</i>	<i>mettere addosso</i>	<i>(ri)tirare su</i>	togliere via
<i>avercela su</i>	mettere avanti	<i>(ri)tornare indietro</i>	<i>tornare giù</i>
<i>avere addosso</i>	mettere fuori	<i>(ri)tornare sopra</i>	<i>tornare indietro</i>
buttare fuori	mettere giù	<i>(ri)tornare su</i>	<i>tornare su</i>
buttare giù	mettere indietro	<i>ronzare intorno</i>	<i>tornare via</i>
<i>buttare sopra</i>	mettere sotto	<i>salire su</i>	uscire fuori
<i>buttare su</i>	mettere su	<i>saltare addosso</i>	<i>uscire sopra</i>
buttare via	<i>mettere via</i>	saltare fuori	venire addosso
<i>cacciare via</i>	<i>montare addosso</i>	saltare su	<i>venire appresso</i>
<i>cadere sotto</i>	<i>morire dietro</i>	sbattere dentro	venire avanti
<i>camminare accanto</i>	<i>navigare dentro</i>	sbattere fuori	<i>venire davanti</i>
<i>contare su</i>	passare davanti	<i>sbavare dietro</i>	<i>venire dentro</i>
correre dietro	passare indietro	<i>scappare dentro</i>	venire fuori
<i>correre giù</i>	<i>passare intorno</i>	scappare via	venire giù
<i>darci dentro</i>	passare sopra	<i>scendere giù</i>	venire incontro
<i>darci sotto</i>	<i>passare vicino</i>	<i>scendere via</i>	venire indietro
dare addosso	<i>pensarci su</i>	<i>schiantare giù</i>	<i>venire sotto</i>
<i>dare giù</i>	<i>portare (in) su</i>	<i>scrollare via</i>	venire su

<sup>11</sup> I verbi in corsivo non sono elencati in Simone (1997).



dare via	portare avanti	<i>sentire addosso</i>	venire via
entrare dentro	<i>portare dentro</i>	<i>sparare addosso</i>	venire vicino
<i>essere appresso</i>	portare dietro	stare dietro	<i>volare via</i>
<i>essere avanti</i>	<i>portare fuori</i>	<i>stare fuori</i>	
essere fuori	portare giù	stare giù	
<i>essere indietro</i>	portare via	<i>stare intorno</i>	

C-ORAL-ROM presenta la maggiore varietà di forme, con una produttività massima degli avverbi *via*, *fuori* e *su*, rispettivamente di 15, 14 e 13 casi. In base a tali dati, *via* risulta essere l'avverbio più utilizzato, sia in termini di numero assoluto di occorrenze, sia di numero di locuzioni grammaticalizzate di cui entra a far parte. Segue il corpus filmico originale con 78 verbi sintagmatici individuati e in cui i valori più alti riguardano gli avverbi *via* (14), *su* (11), *fuori* (9). In tale corpus, la varietà di forme rilevate per ciascun avverbio rispecchia il rispettivo andamento delle occorrenze. Per quanto riguarda invece i dati relativi alla varietà doppiata, notiamo che in quest'ultimo caso, le locuzioni attestate sono 61, con gli avverbi *via* (9), *su* (7) e *fuori*, *giù*, *indietro* e *addosso* che presentano un egual numero di casi (6). A margine, osserviamo invece che il corpus televisivo, a fronte di un numero totale di locuzioni sintagmatiche di molto inferiore (25), registra un'inversione nella produttività dei vari avverbi per cui il più utilizzato risulta essere *fuori* (6), seguito da *via* (4) e *giù* (4). Calcolando il rapporto tra numero di occorrenze (*token*) e numero di forme rilevate (*type*), e dato che più basso è il rapporto tra occorrenze rilevate e numero di locuzioni cui tali avverbi danno luogo e minore è la variabilità lessicale, emerge che il corpus doppiato tende, con una piccolissima variazione tra quello cinematografico e quello televisivo, a utilizzare in maniera più ripetitiva determinate locuzioni, mentre la varietà di tali locuzioni aumenta in scambi conversazionali di tipo spontaneo (tabella 6).

	Occorrenze (token)	Locuzioni (type)	Rapporto tra occorrenze/locuzioni
<b>Corpus Doppiato Cinema</b>	160	61	2,62
<b>Corpus Doppiato TV</b>	64	25	2,56
<b>Corpus Originale</b>	245	78	3,14
<b>C-ORAL-ROM</b>	505	105	4,81

Tabella 6. Distribuzione dei vari usi nei tre corpora

Tale dato conferma, limitatamente ai verbi sintagmatici in oggetto, una restrizione nell'impiego delle varie locuzioni a disposizione nel repertorio della lingua doppiata, che potrebbe essere il frutto di inerzie traduttive e di una certa ripetitività nelle soluzioni proposte, soprattutto per quanto riguarda la trasposizione di varietà francesi (spesso gergali e familiari/popolari) che non trovano un corrispettivo diretto in italiano. In altre parole, il traduttore che identifica una soluzione giudicata adatta alla trasposizione di una determinata espressione (di origine per es. argotale) tende a riproporla anche nella traduzione di altre espressioni, quantunque le due locuzioni non siano perfettamente sinonimiche (cfr. il caso di *dare addosso* nel prosieguo).

### (3) Aspetti contrastivi

In chiave contrastiva, sono state osservate alcune tendenze specifiche riguardo agli usi sintagmatici degli avverbi in questione nelle VD, riconducibili ad alcune tipologie traduttive specifiche. Nel corpus si è riscontrata, in particolare, una certa ripetitività nella trasposizione dal francese all'italiano di:

#### (a) verbo sintagmatico/calco:

nei casi in cui l'avverbio venga utilizzato in senso specifico, e il legame semantico fra verbo e avverbio sia più debole, le forme verbali con avverbio presenti nella VO sono calcate sintatticamente in italiano. Tra le forme recensite vi sono quelle riportate nella tabella sottostante (7) delle quali viene fornito anche l'uso specifico in contesto:

<b>Verbo sintagmatico</b>	<b>Testo originale francese</b>	<b>Traduzione italiana</b>
<i>regarder autour</i>	<i>Xavier: C'est pas une histoire de me froisser moi! Vous êtes plus en France, là! Ça fait six mois que vous êtes là! Faudrait peut-être commencer à <b>regarder autour de vous</b>.</i> [101538 Auberge VO]	<i>Xavier: Il punto non è se io mi offendo o meno, ma capire che non è più in Francia. Sono sei mesi che vive qui, non sarà il caso di cominciare a <b>guardarsi un po' intorno?</b></i> [101649 Auberge VD]
<i>regarder devant</i>	<i>Pierre: Non, <b>regardez devant</b> vous!</i> [103860 Dîner VO]	<i>Pierre: Ah...sì. No. Guardi avanti.</i> [103794 Dîner VD]
<i>courir après</i>	<i>La marchande: Ah oui</i>	<i>Edicolante: Sì, certamente,</i>

	<i>quand même... Regardez Mère Thérèse...Et lui alors, toujours à <b>courir après</b> Gina?</i>	<i>guardi Madre Teresa...E quello là, sempre a <b>correre dietro</b> a Gina?</i>
	[102055 Amélie VO]	[101819 Amélie VD]
<i>glisser dessus</i>	<i>Edith: Ça lui <b>glisse dessus</b> come sur les ailes d'un canard, s'il croit que c'est ça qui va nous décourager, permets-moi de te dire qu'il se met le doigt dans l'œil bien profond.</i>	<i>Edith: Gli <b>scivola tutto addosso</b> come acqua sui vetri, ma se crede che ci faremmo scoraggiare, permettimi di dire che non ci vede affatto bene, caro mio!</i>
	[103716 Tanguy VO]	[103521 Tanguy VD]
<i>laisser derrière</i>	<i>Xavier: Ah, ben, oui. On se dit qu'on est content de partir, que... on est fort, et puis une fois en l'air... moi je savais plus trop. C'est pas facile de partir comme ça, je trouve. <b>On laisse plein de trucs derrière</b>, on sait pas exactement où on va.</i>	<i>Xavier: Beh, a volte capita. Ci raccontiamo che siamo contenti di partire, che siamo forti. E poi, una volta in viaggio ne siamo meno sicuri. Non è facile partire così, <b>ci lasciamo tante cose dietro le spalle</b>, non sappiamo bene dove andiamo...</i>
	[101501 Auberge VO]	[101612 Auberge VD]
<i>s'enrouler autour</i>	<i>Eduard: Tu l'auras, tu l'auras aussi. Regarde comme la lumière va s'émousser. Elle va <b>s'enrouler autour</b> des colonnes, elle passe par les trous de la terrasse interior qui va être le bureau. J'ai l'impression que ce petit mur aussi il faudrait le changer. Regarde! C'est muy mesquin !</i>	<i>Eduardo: Tu l'avrai. Tu avrai anche quella! Guarda come la luce si è messa a giocare! <b>Si arrotolerà intorno</b> alla colonna e passerà tra i fori delle terrazze interna che diventerà il tuo studio! Ho l'impressione che anche quel piccolo muro bisognerà cambiarlo. Mira! Es muy mezquino!</i>
	[103366 Travaux VO]	[103016 Travaux VD]

Tabella 7. Casi di calco dal francese

(b) verbo specifico/verbo sintagmatico:

è questo il caso classico in cui un verbo francese, invece di essere tradotto con la forma corrispondente italiana, spesso appartenente a un registro più elevato, è trasposto mediante un costrutto sinonimico in cui l'avverbio presente è ridondante o, fondendosi con la testa verbale, assume una nuova accezione idiomatica. È questa la tipologia più rappresentata nel corpus. A titolo esemplificativo, riportiamo alcuni esempi nella seguente tabella (8):

Verbo specifico	Testo originale francese	Traduzione italiana
<i>filer</i>	Arnaud: <i>J'essaie d'espacer les séances le plus possible, on fait plus que se croiser. Je lui donne le travail et puis je file. Mais ne pas la voir, c'est pire. Elle est là tout le temps. Alors, je suis un peu débordé.</i> [104609 Nelly VO]	Arnaud: <i>Ho cercato di diradare i nostri incontri il più possibile, ormai ci incrociamo soltanto. Le do il lavoro e poi <b>filo via</b>...ma non vederla...è peggio! Ce l'ho qui, tutto il tempo. Insomma, mi sento un po' spiazzato.</i> [104530 Nelly VD]
<i>raccrocher</i>	Pierre: <i>On s'en fout. Raccrochez!</i> [103857 Dîner VO]	Pierre: <i>Che ci frega? <b>Metta giù.</b></i> [103791 Dîner VD]
<i>élever</i>	Jeannette: <i>Oh, Magali! Arrête d'être sérieuse! C'est moi qui t'ai élevée comme ça? On plaisante!</i> [104375 Marius VO]	Jeannette: <i>Oh, Magali! Piantala di fare la seria! <b>Ti ho tirata su io</b> così? Stiamo scherzando.</i> [104450 Marius VD]
<i>monter</i>	Monique: <i>Tu es pas montée voir?</i> [104383 Marius VO]	Monique: <i>Sei andata su a vedere?</i> [104458 Marius VD]
	Lucie: <i>Le taxi arrive, il va monter prendre les bagages.</i> [104633 Nelly VO]	Lucie: <i>Il taxi è arrivato, l'autista viene su a prendere i bagagli...</i> [104554 Nelly VD]
<i>sortir</i>	Jean-Michel: <i>Je peux te demander de sortir Anne-So? Elle a un petit peu peur de sortir toute seule. Comme je sais que tu parles un peu espagnol...</i> [101500 Auberge VO]	Jean-Michel: <i>Ti spiacerebbe portar fuori Anne-Sophie? La spaventa un po' uscire da sola, e visto che tu mastichi un po' di spagnolo...</i> [101611 Auberge VD]
	Lolita: <i>C'est drôle hein, parce que je croyais qu'aujourd'hui, j'allais pas sortir un son, et puis finalement...</i> [102209 Image VO]	Lolita: <i>E' strano, oggi credevo di non riuscire a tirare fuori un suono, e poi invece...</i> [102357 Image VD]
<i>culpabiliser</i>	Odile: <i>Et puis, ça me fait plaisir à moi de lui rendre service...Regarde-moi. Tu me culpabilises, puis après tu t'endors!</i> [104152 Chanson VO]	Odile: <i>E poi mi fa piacere fare una cortesia a Nicolas. E guardami, prima mi dai addosso e poi ti viene sonno? Uff!</i> [104245 Chanson VD]
<i>liquider</i>	Isabelle: <i>J'avais pas compris. Tu liquides tout?</i> [104152 Nelly VO]	Isabelle: <i>Non lo avevo capito. Li dai via tutti?</i> [104507 Nelly VD]
<i>avalér</i>	Dimitri: <i>Je suis incapable d'avalér quoi que ce soit. Dépêche-toi de finir, qu'on s'en aille!</i> [105150 Soleil/Accords VO]	Dimitri: <i>Non me la sento di mandare giù nulla. Sbrighati a finire, così ce ne andiamo.</i> [105188 Soleil/Accords VD]

Tabella 8. Casi di traduzione del verbo specifico con un verbo sintagmatico.

(c) verbo sintagmatico/verbo sintagmatico:

riguarda casi in cui a verbi sintagmatici francesi, che hanno acquisito una specializzazione idiomatica spesso in determinate varietà diafasiche, per es. registri familiari, fa da contraltare una costruzione italiana equivalente ma con diverso avverbio, per esempio *tomber dessus* nel senso idiomatico di sfogarsi su qualcuno, di cui nel corpus sono attestate varie forme sinonimiche appartenenti al registro familiare, quale *rentrer dedans*, spesso tradotte in italiano con il costrutto *dare addosso* (cfr. tabella 9 sotto).

Verbo sintagmatico	Testo originale francese	Traduzione italiana
<i>tomber dessus</i>	<i>Pierre: Ecoute, Sylvia... Il était énervé, c'est tout... sa fille qui lui tombe dessus toutes les cinq minutes, à force, on peut comprendre ... C'est vrai qu'elle est chiante, quoi ...</i> [102266 Image VO]	<i>Pierre: Dai, Sylvia, era nervoso, tutto qui! Con sua figlia che gli dà addosso ogni cinque minuti, per forza è comprensibile! Lei è insopportabile!</i> [102414 Image VD]
<i>rentrer dedans</i>	<i>Pierre: Ben oui, c'est ce que je te dis, je m'attendais à voir un connard fini, j'étais prêt à lui rentrer dedans, et non... Non, il m'a beaucoup, beaucoup étonné, qu'est-ce que tu veux que je te dise...</i> [102247 Image VO]	<i>Pierre: Ma sì, ti assicuro! Mi aspettavo uno stronzo, ero pronto a dargli addosso, e invece... no! Mi ha molto, molto sorpreso, che vuoi che ti dica?</i> [102395 Image VD]

Tabella 9. Casi di traduzione di un verbo sintagmatico con un altro verbo sintagmatico.

(d) espressioni idiomatiche /verbo sintagmatico:

è il caso di espressioni idiomatiche colloquiali di origine gergale (spesso poliziesco) o turpiloquiale, tradotte mediante un verbo sintagmatico che instaura livelli di equivalenza contestuale. Per una casistica esemplificativa dei casi rilevati nel corpus vedasi la tabella sottostante (10):

Espressione idiomatica	Testo originale francese	Traduzione italiana
<i>S'enfiler</i>	<i>Mère: T'aimes pas le boulgour, t'aimes pas le tofu, on peut plus rien te préparer! Si tu préfères aller bouffer dans les fast</i>	<i>Madre: Non ti piace il farro, non ti piace il tofu, non ti si può cucinare niente! Se preferisci andarti a ingozzare nei fast food e</i>

	<i>food, et manger leur merde, t'enfiler les OGM, les pesticides, les prions et compagnie mais vas-y! Je vais pas t'en empêcher... Mais si le progrès consiste à tuer les gens et à les rendre malade avec une nourriture... euh... trafiquée...</i>	<i>mangiare la loro merda, mandare giù OGM, pesticidi, prioni e compagnia bella, fa' pure! Non sarò io a impedirtelo! Ma se il progresso consiste nell'ammazzare la gente, o se tutto va bene, farla ammalare con tutti questi alimenti contraffatti...</i>
	[101479 Auberge VO]	[101592 Auberge VD]
<i>Enfoncer qqn</i>	<i>Sébastien: Je t'enfonce pas, je te dis qu'elle a essayé d'être gentille, et que t'as été, que t'as été injuste avec elle ! ...</i>	<i>Sébastien: Ma non ti do addosso! Dico solo che cercava di essere gentile e...e tu sei stata ingiusta con lei!</i>
	[102265 Image VO]	[102413 Image VD]
<i>surlouer</i>	<i>Pierre: Mais vite, bon Dieu! Maintenant qu'elle sait que la place est libre, elle va surlouer, cette malade ! C'est tout ce qui me manquait ce soir : une nymphomane.</i>	<i>Pierre: Ora che sa che sono libero, mi salterà addosso, quella matta! Ecco, ci mancava anche questa...una ninfomane!</i>
	[103858 Dîner VO]	[103792 Dîner VD]
<i>faire chier la tête</i>	<i>Pignon: J'avoue que j'ai été assez meurtri. Je m'arrange pour virer l'autre folle, vous me remerciez à peine. Je vous laisse mes photos, vous me faites chier la tête !</i>	<i>Pignon: Le confesso che ero molto ferito. Riesco a cacciare la pazza, lei mi ringrazia appena. Le lascio le foto, quasi me le tira dietro!</i>
	[103874 Dîner VD]	[103808 Dîner VD]
<i>tomber pile sur qqn</i>	<i>Xavier: Déjà avant ma vie c'était n'importe quoi. Mais là, ça a commencé franchement à basculer dans le... franchement n'importe quoi. Tout partait en couilles. En allant à Mare Magnum, j'ai vu de loin Wendy avec son américain là. Et puis, je sais pas comment, je suis tombé pile sur Erasme.</i>	<i>Xavier: Già prima la mia vita era un disastro, ma in quel momento stava scivolando inesorabilmente verso il delirio puro, la deriva totale. Mentre passeggiavo al Mare Magnum ho visto Wendy con mister "No woman no cry". Poi non so come, mi sono trovato davanti Erasmo da Rotterdam.</i>
	[101673 Auberge VO]	[101673 Auberge VD]
<i>S'y faire</i>	<i>Marc: J'arrive pas à m'y faire. Vraiment, qu'est-ce qu'il fait là, cet abruti ?</i>	<i>Marc: Ah, non mi va giù, sai! Ma che ci fa qui quell'imbecille?</i>
	[104226 Chanson VO]	[104319 Chanson VD]
<i>être raide dingue</i>	<i>Zacharie: Mais attends, tu te rends pas compte ? Au collègue toutes les filles sont raides dingues de lui ...</i>	<i>Zacharie: Beh, te lo spiego subito. A scuola, tutte le ragazze gli muoiono dietro...</i>
	[105062 Soleil/Lices VO]	[105100 Soleil/Lices VD]
<i>être un bon coup</i>	<i>Jeannette: Je me suis régalaré. Monique: C'est un bon</i>	<i>Jeannette: Mi devo ancora riprendere. Monique: Ci ha dato</i>

	<i>coup ?</i>	<i>dentro?</i>
	<i>Jeannette: Je te raconterai tout !</i> [104359 Marius VO]	<i>Jeannette: Poi ti racconto tutto.</i> [104434 Marius VD]
<i>Se barrer</i>	<i>Chantal: Plus un sou ! Barrez-vous, je veux plus vous voir.</i> [103410 Travaux VO]	<i>Chantal: Nemmeno un soldo. Andate fuori! Non voglio più vedervi.</i> [103064 Travaux VD]
<i>Faire boucler</i>	<i>Commissaire Sitbol: Tu as pas décidé de quitter la ville, hein ? Ecoute-moi bien, si je te vois lever ne serait-ce que le petit doigt, je te fais boucler! T'as compris?</i> [105078 Soleil/Lices VO]	<i>Commissario Sitbol: Sempre deciso a disobbedire. Ascoltami bene, se ti vedo alzare anche solo un mignolo, ti sbatto dentro! Siamo intesi?</i> [105112 Soleil/Lices VD]

Tabella 10. Casi di traduzione di un'espressione idiomatica con un verbo sintagmatico.

(e) espressioni idiomatiche/locuzioni avverbiali:

si tratta, infine, di casi in cui a espressioni idiomatiche o verbi utilizzati in senso figurato, in francese, vengono sostituite espressioni idiomatiche che utilizzano locuzioni avverbiali in italiano (vedi tabella 11):

<b>Espressione idiomatica</b>	<b>Testo originale francese</b>	<b>Traduzione italiana</b>
<i>cuisiner</i>	<i>Commissaire Cordier: Ouais, vraiment, pour les cambriolages on a tout ce qu'il faut. Mais pour José Martinez, on va cuisiner le plus jeune...je suis sûr que c'est lui qui conduisait mais il est dingue ! Il lâchera rien!</i> [104794 Cordier/Délit VO]	<i>Commissario Cordier: Per i furti negli appartamenti siamo a posto. Ma per José Martinez, il più giovane è sotto torchio...sono sicuro che guidava lui, ma è fuori di testa...non dirà niente!</i> [104708 Cordier/Délit VD]
<i>tomber sur la tête</i>	<i>Chantal: Mais t'es tombée sur la tête, Pulchérie, qu'est-ce qu'il t'a pris ?</i> [103384 Travaux VO]	<i>Chantal: Sei fuori di testa, Pulchérie, che cosa ti ha preso?</i> [103035 Travaux VD]

Tabella 11. Casi di traduzione di un'espressione idiomatica con una locuzione avverbiale.

In generale, notiamo che i calchi strutturali sono in numero abbastanza ridotto nel corpus e, come vedremo più dettagliatamente, solo in casi eccezionali sono indotti da vincoli imposti da altri tratti semiotici. In termini quantitativi, come teorizzato in letteratura, preponderante è l'impiego di verbi sintagmatici nella trasposizione

di verbi francesi dal significato più specifico, che, permettendo di ovviare a una trasposizione letterale (*avancer*= *avanzare*, *reculer*=*indietreggiare*, *culpabiliser*=*colpevolizzare*), contribuisce a determinare equivalenze contestuali specifiche tra registro della VO e registro della VD. Esigua è invece la presenza di verbi sintagmatici nelle VO che il traduttore abbia risolto impiegando medesime forme. L'altro ampio dominio di impiego dei costrutti considerati è nella traduzione di idiomatismi francesi appartenenti a un registro spesso molto familiare e colloquiale. Al riguardo, ciò che appare rilevante notare è che detti costrutti possono essere impiegati per tradurre sia un registro di lingua colloquiale/standard, nei casi sub 2), sia varietà gergali e popolari nel caso sub 4), caratteristica che tende a far convergere due tratti diafasici e diastratici distinti in un unico tratto della lingua doppiata italiana, seppur colloquiale e sovraregionale, limitando ancora una volta la scala delle opzioni diafasiche e diastratiche a disposizione e favorendo il consolidarsi di routine traduttive fisse. Un esempio a riprova di quanto affermato è dato dal costrutto *andare via* che nel corpus cinematografico consta di 27 occorrenze complessive ed è usato per tradurre:

- *partir*, come verbo specifico corrispondente (15 occorrenze);
- *aller* preceduto dall'avverbio *y* che sottolinea l'azione in oggetto, e dalla perifrasi futura, *aller* + infinito, *je vais y aller* (2 occorrenze); con il pronome *en* e la forma pronominale, *s'en aller* alla terza persona singolare, nell'espressione *on y va* (5 occorrenze); l'imperativo del verbo alla seconda persona plurale, *allez!* (1 occorrenza) che traduce, con un uso interiettivo, l'imperativo italiano alla seconda persona singolare *vai via!* ;
- il valore pragmatico di un atto di esortazione: *arrêtez-vous!* (*venga via!*);
- *filer* nel senso di correre, sfrecciare via.

Nel corpus televisivo, la locuzione è attestata 10 volte ed è utilizzata nella traduzione di *partir* (7), *y aller* (1), *s'en aller* (1) e dell'espressione metaforica *quitter la maison*. In conclusione, se, da un lato, in termini quantitativi assoluti, non è possibile parlare di routine traduttive consolidate per quanto riguarda l'uso dei verbi sintagmatici, dall'altro, proprio perché detti costrutti sono



particolarmente adatti a trasporre diverse tipologie di registri e varietà dal francese, si osserva un loro uso meccanico, che limita di fatto la sinonimia e la variabilità lessicale nella lingua doppiata.

#### (4) Aspetti semiotici

Prima dell'analisi degli ultimi dati, occorre premettere che tale parte della ricerca relativa all'incidenza della componente semiotica è stata condotta sulla totalità delle occorrenze testuali rilevate e che il tratto prosodico, gestuale e mimico annotato potrebbe non riferirsi direttamente all'enunciato in cui è presente l'avverbio, essendo assegnato globalmente alla scena. Inoltre, è impossibile determinare dalla combinazione delle categorie se tale tratto sia correlato maggiormente a usi sintagmatici e interiettivi significativi rispetto agli usi avverbiali in senso stretto. Fatto salvo quanto premesso, in linea generale si osserva che nel CD (cinema e tv) su un totale di 609 occorrenze testuali complessive, 172 sono associate significativamente a etichette quali mimica (21), prosodia (39) e gestualità (112), in percentuale pari al 28% (tabella 12). Sembra così che la presenza di particelle locative, rafforzative o ridondanti che accompagnano il verbo di moto, oppure la presenza di tali particelle in funzione interiettiva, non sia influenzata in maniera quantitativa significativa dai tratti semiotici summenzionati. E ciò partendo dalla premessa che l'etichetta *mimica* sia stata assegnata a scene in cui il vincolo semiotico è dato da inquadrature in primo e primissimo piano, mentre l'etichetta *prosodia* sia correlata all'enfasi posta su determinati avverbi, tipicamente rinvenibili in atti comunicativi volti a produrre un effetto specifico sull'interlocutore, quali *esortazione*, *persuasione* (*su*, *giù*, *via*), *monito* e *rassicurazione* (*via*).

Avverbio	Mimica	Prosodia	Gestualità
via	5	6	17
fuori	0	1	10
su	3	11	23
giù	0	1	7
avanti	1	3	9
indietro	0	0	1
dietro	2	2	2
sopra	2	2	4

sotto	4	5	11
dentro	1	2	6
addosso	0	0	6
davanti	1	2	6
vicino	1	3	5
intorno	1	0	3
accanto	0	1	2
Totale	21	39	112

Tabella 12. Distribuzione dell'associazione delle etichette con i vari avverbi

Analogamente, si osserva che il numero minore in assoluto di occorrenze è associato all'etichetta *mimica* e ciò potrebbe essere interpretato come la conferma di una tendenza già emersa in altri studi sul doppiaggio secondo cui non è la sincronia labiale, obbligatoria solo in casi di inquadrature strettissime, ma la sincronia cinesica, la totalità dei movimenti di un personaggio sulla scena, a influire significativamente sulle scelte di traduzione dei dialoghi e sull'adattamento (Goris 1993: 180-181; Whitman-Linsen 1992). Tale ipotesi è confermata dalla percentuale di associazione dell'etichetta *gestualità*, la più alta rispetto ai tre tratti considerati (65%). In quest'ultimo caso, sebbene la cosiddetta gestualità di accompagnamento non sia stata presa in considerazione nell'annotazione (cfr. 3.4.4.2), quest'ultima potrebbe comunque svolgere un ruolo significativo nella scelta di verbi sintagmatici che enfatizzano proprio per mezzo dell'avverbio la direzione di un gesto dell'attore sullo schermo orientando e, in un certo senso, "bloccando" soluzioni possibili (esempio 16 sotto).

(16) Carlos: *Baisse les yeux !*  
 Chloé : *Arrête ! Lève la tête !*  
 [104034 Chacun VO]

Carlos: *Abbassa gli occhi!*  
 Chloé: *Djamel, tira su la testa!*  
 [104099 Chacun VD]

Ciò che più spesso accade, tuttavia, è che la gestualità assieme agli altri tratti semiotici considerati siano all'origine di scelte di riscrittura totale del testo e di integrazione dei dialoghi originali (cfr. paragrafo 4.3.1.2). Tale caratteristica dell'adattamento, inquadrabile in una tendenza più generale all'esplicitazione, come già precedentemente ribadito, emerge effettuando una ricerca combinata sulle occorrenze testuali degli avverbi con l'etichetta *aggiunta di scene/battute* da cui risulta che 93 scene annotate con questa categoria contengono almeno

un'occorrenza degli avverbi sopra elencati. Tale possibile correlazione è esemplificata da una scena tratta ancora da *Chacun* (esempio 17) e da una scena di *Soleil/Lices* (esempio 18) cui sono state assegnate le etichette *gestualità specifica* e *aggiunta di scene/battute*. In entrambi i casi si osserva come intere parti dei dialoghi siano state verbalizzate in base a movimenti degli attori sullo schermo, che nella scena originale rimanevano muti. In particolare, in *Chacun*, notiamo l'utilizzo del verbo sintagmatico *portare su* motivato dallo sguardo del poliziotto che si solleva in alto in direzione del condominio in cui abita l'anziana che accompagna. Analogamente, anche in *Soleil/Lices* il verbo utilizzato da Grégory (*restare accanto*) è motivato dal gesto di avvicinamento dell'uomo alla donna. Appare pertanto chiaro che tali verbi risultano particolarmente produttivi per finalità descrittive, come già accennato in precedenza, e per questo motivo possano essere considerati, in chiave narrativa, come indizi del processo di stesura notoriamente scritto dei dialoghi filmici che conserverebbero alcuni tratti illustrativi più espliciti rispetto al dialogo spontaneo in cui l'utilizzo dei verbi sintagmatici è, come visto, più ridotto.<sup>12</sup>

- |      |  |   |
|------|--|---|
| (17) | Flic: <i>C'est ça?</i><br>[104033 Chacun VO] | Poliziotto: <i>Ecco, signora, ci siamo. È qui?</i><br>Poliziotto: <i>La riconosce la sua casa?</i><br>Poliziotto: <i>È qui? Dai, <u>portala su!</u></i><br><i>Vai con la signora, vai....</i><br>[104098 Chacun VD] |
| (18) | Ø<br>[105094 Soleil Lices VO]                | Grégory: <i>Ho cambiato idea, amore, resto qui. Il mio posto è <u>accanto a te.</u></i><br>Laure: <i>Dio, ti ringrazio.</i><br>[105125 Soleil/Lices VD]   |

Infine, quanto al fattore *prosodia*, da una disamina qualitativa dei vari casi rinvenuti nel corpus, è possibile affermare che il dato relativo alla percentuale di associazione (23%) sia prevalentemente dovuto all'uso di avverbi in funzione interiettiva, come confermato dal maggior numero di casi di associazione della

---

<sup>12</sup> Ci è facile supporre che l'emergenza di tale tratto di descrittività che sembra permanere nei dialoghi filmici adattati mediante l'uso dei verbi sintagmatici potrebbe divenire un tratto costitutivo di altre modalità di trasposizione audiovisiva, quale la descrizione audiovisiva, in cui tale funzione illustrativa è esplicita e massimamente resa visibile dalla necessità di supplire per mezzo della parola al tratto peculiare del film come racconto per immagini.

categoria con gli avverbi *su* e *via*, per i quali tale funzione è ampiamente attestata (Renzi *et al.* 2001). Analogamente, l'alta percentuale di associazione della categoria *gestualità* con i suddetti avverbi, potrebbe essere interpretata in tal senso. Inoltre, come già anticipato, gestualità, prosodia specifica e uso di determinati avverbi potrebbero rappresentare uno schema costante di associazione di detti avverbi a determinati atti comunicativi (*esortazione, persuasione, monito, rassicurazione*). La presenza di tratti prosodici specifici potrebbe in questo caso contribuire a caricare di maggiore valenza pragmatica alcuni elementi lessicali e grammaticali del testo doppiato, come strategia generale di compensazione del testo originale, relativamente per esempio a caratteristiche idiolettali dei personaggi, anche in senso stereotipico.

#### **5.3.4 Osservazioni conclusive**

Dall'analisi condotta risulta che il parlato filmico doppiato faccia ricorso ai verbi sintagmatici alla stregua del parlato spontaneo, in misura maggiore rispetto alle versioni originali francesi, confermando dunque le teorie esistenti (cfr. Scavée/Intravaia 1979; Podeur 1993). Rispetto al corpus filmico originale e, più significativamente, rispetto al corpus di parlato spontaneo, le occorrenze complessive sono tuttavia inferiori e, aspetto ancora più significativo, il numero delle forme effettivamente impiegato è più ridotto. Ciò potrebbe confermare il fatto che, nonostante esistano delle risorse non connotate in diatopia nell'italiano colloquiale, tali forme non vengono adeguatamente sfruttate nel parlato doppiato. In chiave contrastiva, è inoltre emerso che tali costrutti sono impiegati per tradurre dal francese espressioni ed elementi lessicali appartenenti a diverse varietà diafasiche e diastratiche (registro popolare/familiare, argot, gergo poliziesco, gergo giovanile) contribuendo di fatto a neutralizzare la variabilità diafasica nei prodotti doppiati. In definitiva, quindi, benché non si possa parlare di vere e proprie routine traduttive, la ristrettezza delle forme osservate nell'italiano doppiato genera tuttavia una certa sistematicità nel loro utilizzo, almeno per quanto concerne il doppiaggio dal francese.

---

Analizzando le percentuali di associazione con le componenti mimiche, gestuali e prossemiche emerge, infine, che rare sono le scene in cui i tratti semiotici incidono in maniera significativa sulle scelte lessicali. Laddove tale influenza esiste, il vincolo maggiore riguarda, non la mimica e quindi la sincronia labiale, ma la gestualità e quindi l'aspetto cinesico e prossemico, che giunge fino a motivare casi di riscrittura dei dialoghi e aggiunta ex-novo di battute. Il tratto prosodico sembra invece essere prioritariamente correlato a fenomeni di grammaticalizzazione degli avverbi considerati con valore interiettivo, ampiamente utilizzati nel corpus filmico originale e doppiato come strategia di rappresentazione del parlato spontaneo, quantunque con frequenze di occorrenza ancora di molto inferiori rispetto a C-ORAL-ROM.

Si ipotizza, infine, che l'uso nella traduzione dei dialoghi dei verbi sintagmatici non dipenda unicamente da esigenze di resa linguistica del testo originale ma da caratteristiche residue del processo di scrittura filmica che privilegierebbero costrutti e locuzioni di questo tipo per descrivere le immagini. Tale ipotesi potrebbe venir confermata da studi su altre coppie linguistiche in cui il rischio di calco è minimo per la scarsa esistenza di costrutti analitici analoghi (per es. spagnolo) o da indagini sull'evoluzione dei dialoghi filmici che analizzino il passaggio dalla fase di traduzione vera e propria, spesso condotta senza visionare il film, alla fase di adattamento (in cui il film è il supporto a partire dal quale si operano le scelte), per passare, infine, a quella della recitazione effettiva in cui sono fatte le scelte di adattamento finali.

In conclusione, è emerso che i corpora di parlato filmico, sia originale che doppiato, possono costituire campioni significativi e rappresentativi per lo studio di alcune componenti degli scambi dialogici informali, materiale che risulta invece di difficile e lunga raccolta quando si tratta di creare collezioni di parlato dialogico spontaneo di dimensioni ragguardevoli, ancora non adeguatamente rappresentati nemmeno nei maggiori corpora sull'oralità (LIP e C-ORAL-ROM). Se a ciò si aggiunge la disponibilità della componente semiotica nella sua interezza, allineata e annotata, è possibile apprezzare la portata del ventaglio di analisi innovative offerte da strumenti come *Forlixt 1*.

## 5.4 La dimensione semiotica

### 5.4.1 Campo e obiettivi dello studio

Obiettivo dello studio è verificare se, in quali condizioni, e con quale modalità, gli elementi grafici e iconici presenti in un corpus di film originali francesi e tedeschi vengano tradotti allorché detti film sono doppiati in italiano, tenuto conto della non modificabilità del canale visivo e dell'esigenza inevitabile, nel passaggio da una lingua all'altra, di preservare l'aggancio "naturale" al riferimento mimico, gestuale e iconico. Dalle immagini si tenteranno di estrapolare gli elementi iconici e di linguaggio verbale non parlato che influiscono sulla costruzione del significato totale del testo, rivestendo una specifica funzione diegetica e di ambientazione. Partendo dal concetto di "punto di sincronizzazione" inteso come elemento "in una catena audiovisiva che rappresenta un momento saliente di incontro sincrono tra un momento sonoro e un momento visivo" (Chion 2001: 62), si analizzeranno quei casi in cui i punti di contatto tra immagini e colonna audio/dialoghi appaiono maggiormente significativi.<sup>13</sup> Ciò consentirà di delineare i presupposti per la messa a punto di una metodologia di studio puntuale delle tecniche di traduzione in ambito audiovisivo nei casi in cui è indispensabile tenere conto dell'apporto del codice visivo alla costruzione del significato.<sup>14</sup>

La letteratura al riguardo è abbastanza scarna, soprattutto in prospettiva traduttologica. Ad esclusione di alcuni cenni contenuti in studi dedicati segnatamente alla traduzione dello humour in prodotti doppiati (Withman-Linsen

---

<sup>13</sup> La specifica funzione svolta dal linguaggio verbale in relazione alle immagini è stata sottolineata da Barthes (1977) che distingue due funzioni principali: da un lato, la funzione di aggiunta di significato che il testo opera rispetto alle immagini (*relay*) e, dall'altro, la funzione di enfasi che il linguaggio verbale svolge, sottolineando i più importanti fra i possibili significati veicolati dalle immagini (*anchorage*).

<sup>14</sup> La liceità nell'impiego del termine "traduzione" viene dalla tripartizione classica delle forme di traduzione operata da Jakobson che, contestualmente alla traduzione endolinguistica e alla traduzione propriamente detta, definisce la traduzione intersemiotica come uno dei modi di "interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici" (1994: 57). È lecito, dunque, parlare di traduzione intersemiotica per quanto riguarda la trasposizione degli oggetti culturali ad opera di segni linguistici trasmessi oralmente; mentre per gli elementi grafici si tratta più propriamente di un processo in cui determinati segni linguistici scritti vengono sostituiti con altri segni linguistici di natura però orale e nel quale non è il codice a cambiare ma il canale (Jakobson 1994: 185; Delabastita 1989).

1992; Chiaro in stampa; Bucaria 2008), il primo contributo scientifico reperibile, ancorché non di carattere sistematico ed espressamente dedicato al tema, è quello di Goris (1993) che si rifà a un primo apporto teorico di Rowe (1960) cui si deve l'introduzione del concetto di "visual reminder". In seguito è Chaume (2004b) che analizza l'influenza dei vari codici nella traduzione filmica in funzione del doppiaggio, e all'autore se ne deve una prima classificazione sistematica basata su repertori classici dell'analisi filmica (Casetti/Di Chio 2001; Carmona 1993) e della semiologia del cinema (Metz 1972). Recenti contributi in tal senso sono quelli di Pettit (2007) che trattano in maniera puntuale del ruolo dell'immagine nella traduzione filmica soffermandosi sull'apporto di due componenti specifiche, la gestualità e la mimica. Fatta eccezione per gli studi accademici sopra menzionati, la riflessione sulla traduzione degli elementi grafici rimane tuttavia perlopiù ancorata a esigenze di descrizione della pratica professionale, così come accade in Paolinelli e Di Fortunato (2005: 56-74), in cui il trattamento di cartelli, sottotitoli e didascalie è rapidamente menzionato nell'ambito della questione dell'adattamento. Sempre nel contesto italiano, appare significativo, seppur non specificamente mirato a riflessioni di natura traduttiva, il quadro teorico illustrato da Raffaelli (1992, 2003) e ripreso da Rossi nella sezione dedicata alla lingua scritta nel cinema (2006: 51-60).

#### 5.4.2 Metodologia

L'estrazione dei dati è stata effettuata mediante la ricerca guidata estrapolando le occorrenze delle etichette riunite sotto la macro-categoria *specificità del mezzo audiovisivo*, selezionando la categoria *canale visivo* e, successivamente, *cartelli*, *elementi grafici* e infine *oggetti culturali* (cfr. 3.4.6.1 per la specifica metodologia di annotazione). Il corpus oggetto dello studio è stato identificato mediante l'applicazione del filtro e dei criteri *originale/doppiato* e *lingua*, selezionando rispettivamente *doppiato* e *italiano* e applicando la ricerca alternativamente nelle due combinazioni linguistiche disponibili, francese/italiano e tedesco/italiano. Per esigenze di comparabilità dei dati, il corpus francese è stato limitato ai film per il

cinema mentre, a corollario dell'analisi principale, verrà integrata la riflessione sulle tendenze relative al corpus televisivo.

Ai fini della presente analisi, utilizzeremo il termine *tecnica di traduzione* per indicare il metodo utilizzato nella versione doppiata/adattata per la resa linguistica e/o concettuale di elementi verbali e iconici presenti nella versione filmica originale. Utilizzeremo invece il concetto di *modalità* per indicare scelte di adattamento specificamente ascrivibili al doppiaggio e scelte “ibride” di commistione tra doppiaggio e sottotitolazione. La classificazione delle tecniche rilevate nel corpus prevede, da un lato, strategie collocabili nei termini di Venuti (1995) sull'asse della traduzione detta “estranianti” (*foreignizing translation*):

- (1) *traduzione letterale*, comprendente il *calco* e l'*equivalenza accettata*;
- (2) *prestito*;

all'estremo opposto troviamo invece la traduzione cosiddetta “naturalizzante” (*domesticating translation*) che annovera casi di:

- (1) *esplicitazione*, la spiegazione *expressis verbis* del referente culturale in questione per mezzo di parafrasi o descrizione;
- (2) *generalizzazione*, l'utilizzo di iperonimi nel testo di arrivo per tradurre un riferimento più puntuale nel testo di partenza;
- (3) *sostituzione* di elementi del testo di partenza con altri elementi del testo di arrivo.<sup>15</sup>

### 5.4.3 Analisi

Il corpus risulta pertanto essere costituito da 19 film in versione originale, di cui 10 francesi e 9 tedeschi, su 31 film originali inseriti, fatta eccezione per le serie televisive, per un totale di 63 prodotti complessivi (originali e doppiati). I dati riportati nella tabella sottostante (tabella 13) riguardano non il numero delle scene annotate ma il numero totale dei casi rilevati.

---

<sup>15</sup> Si rimanda al paragrafo 4.4.1.2 per la definizione puntuale delle tecniche non commentate.



	Corpus francese	Corpus tedesco	Totale
<b>Cartelli</b>	7	12	19
<b>Elementi grafici</b>	74	61	135
<b>Oggetti culturali</b>	13	16	29
<b>Totale</b>	94	89	183

Tabella 13. Numero totale dei casi rilevati

I casi complessivi sono stati 183 su un totale di 1447 sequenze analizzate. Benché tale cifra non sia direttamente rapportabile al numero delle sequenze, potendo rinvenire anche più occorrenze significative all'interno della stessa sequenza, l'incidenza approssimativa si attesta intorno al 12,64% e riguarda, quindi, un numero abbastanza limitato di casi effettivi che il traduttore si trova ad affrontare. Da una ripartizione dettagliata dei vari elementi considerati, risulta inoltre che il ricorso ai cartelli sia limitato e, come vedremo, concentrato in alcuni film (10%). Inoltre, gli oggetti culturali sembrano avere un peso minore, offrendo solo 29 casi di ancoraggio effettivo dei dialoghi alle immagini (16%). D'altronde, gli elementi grafici rappresentano, sia intenzionalmente, come espediente narrativo esplicito utilizzato dal regista, sia incidentalmente, come elementi che appaiono più o meno casualmente durante le riprese, il fenomeno quantitativamente più significativo in tal senso (74%).

A livello generale, è interessante notare una distribuzione pressoché omogenea degli elementi succitati nelle due coppie linguistiche. Tale tendenza è significativa del fatto che un maggior utilizzo delle immagini in funzione narrativa non è ascrivibile a esigenze culturali e linguistiche specifiche, mentre il genere potrebbe invece esercitare una maggiore influenza sulle scelte stilistico-narrative del regista. Nel corpus, tenuto conto della proporzione tra film classificati come commedie (inteso come genere contenitore di commedie musicali, commedie drammatiche, commedie-polizieschi e commedie 'pure') e film drammatici/thriller, rispettivamente di 14 a 5, è possibile osservare come gli elementi grafici e iconici si offrano come risorsa narrativa più puntuale nei primi (figura 3).

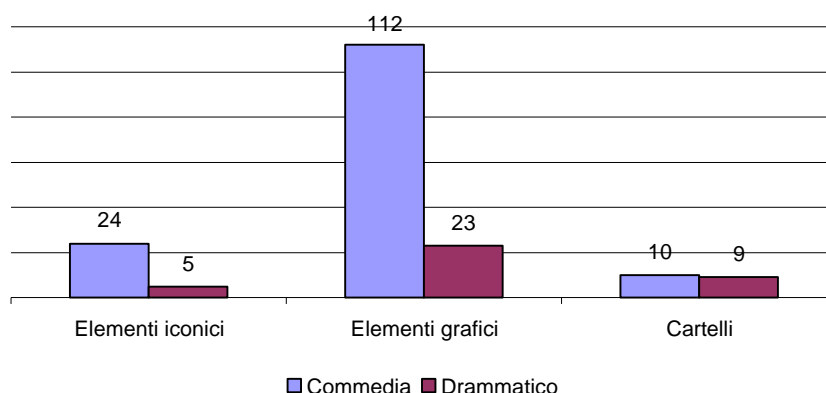


Figura 3. Ripartizione per genere filmico

### a) Aspetti generali

Solo il 28% degli elementi rilevati è stato tradotto, per un totale di 51 casi, contro 132 casi di non traduzione. A livello specifico, per ciascuna categoria, è stato tradotto il 19,26% degli elementi grafici, il 48,28% degli elementi iconici e il 57,89% dei cartelli. Partendo da quest'ultima categoria, appare chiaro come i cartelli, proprio in virtù della specifica ed esclusiva funzione diegetica assegnata loro, sono tra gli elementi grafici che occorre tradurre e la cui mancata traduzione può più facilmente essere valutata come elemento di disattenzione, inadeguatezza e, come vedremo, omissione ingiustificata dal punto di vista delle scelte di adattamento e doppiaggio, ma giustificabile per motivi di ordine economico.<sup>16</sup> Seguono in questa scala di sempre minor grado di traduzione effettiva, gli elementi iconici. Questi ultimi sono stati presi in considerazione nella traduzione del discorso filmico poiché investiti di una funzione diegetica specifica, nella misura in cui questi possono costituire un elemento di ancoraggio e ambientazione visiva/culturale significativa nei termini considerati sotto il profilo metodologico dell'annotazione. Infine, gli elementi grafici sembrano essere gli elementi la cui traduzione può essere elusa con le minori ripercussioni per l'intelligibilità filmica generale forse perché rappresentano gli elementi maggiormente ridondanti/pleonastici dal punto di vista dell'apporto alla narrazione. Tuttavia, a

<sup>16</sup> L'inserimento di un cartello presuppone infatti una spesa economica aggiuntiva e si tratta quindi di una scelta "traduttiva" concordata spesso indipendentemente con il committente. Ciò è vero anche per quanto riguarda la traduzione di film multilingui e l'eventuale scelta di inserimento di sottotitoli (cfr. Heiss 2004b).

livello denotativo, la loro mancata traduzione genera una serie di ripercussioni che oscilla dalla possibile identificazione del referente specifico in un pubblico esperto che padroneggia la lingua di partenza, al riconoscimento parziale o totale della rete di simbolismi/connotazioni del testo di partenza, alla persistenza di tali elementi unicamente come indizi di ambientazione (spesso mediante la loro associazione a una rete di connotazioni/simbolismi propri alla cultura del pubblico di arrivo), fino alla perdita totale di qualsiasi aspetto denotativo/connotativo, che può arrivare a inficiare, in casi limite, la comprensione o il giudizio sulla pellicola.

b) Casi di traduzione

In linea generale, su 51 casi complessivi di traduzione, 20 sono i casi in cui esiste un riferimento diretto nei dialoghi originali che richiama l'attenzione su un particolare dettaglio visivo, grafico o iconico. Ciò significa che probabilmente l'intervento del traduttore, in termini di apporto all'interpretazione delle immagini, è minimo e limitato a casi circostanziati. Da un confronto più dettagliato (figura 4), l'aspetto più saliente che emerge, è che gli elementi iconici sono tradotti solamente quando presentano un riferimento e una menzione specifica nei dialoghi originali (14:0), ossia quando il regista pone l'accento su elementi dell'ambientazione citandoli espressamente nei dialoghi. Ciò è riconducibile al fatto che uno degli assiomi di ogni arte rappresentativa, e in particolare del verosimile cinematografico, è che l'iconografia e l'iconologia, operanti in virtù dell'analogia percettiva, sono "naturalmente" comprese dallo spettatore per cui tali oggetti simboleggiano ciò che simboleggerebbero al di fuori del film (Metz 1972: 159-160), senza bisogno di interpretazioni aggiuntive. La traduzione filmica, e, nello specifico, quella cinematografica, sembra dunque generalmente rispettare questo assioma e contenere il suo apporto alla sola trasposizione delle parti linguistiche, fatta eccezione per quei casi in cui gli elementi iconici sono citati nei dialoghi e vengono conferite loro finalità interpretative specifiche (Barthes 1977: 39). Tuttavia, vi sono alcune componenti delle immagini, gli elementi grafici, che non sono invece generalmente citati nei dialoghi, la maggior parte dei quali, come emerge dal corpus (20:6), non è

pleonastica rispetto agli altri codici (visivo e altri codici acustici), ma svolge un'autonoma funzione narrativa. Tali elementi, pur essendo costitutivi delle immagini, proprio per l'apporto concettuale specifico che veicolano, richiedono spesso di essere tradotti. Inoltre, in circostanze narrative specifiche, la loro traduzione diviene obbligatoria. A livello di occorrenze complessive, emerge così che il numero totale di elementi grafici ripresi nei dialoghi è inferiore rispetto al numero degli elementi iconici (6:14). Tale tendenza diviene prassi radicata nel caso dei cartelli (11:0), per i quali l'autonomia rispetto ai dialoghi è totale: il loro contenuto non è mai veicolato infatti attraverso il duplice ricorso al codice verbale orale e scritto, per la specifica funzione esplicativa che essi svolgono nel discorso narrativo filmico e per il loro utilizzo codificato in tal senso, retaggio forse di quanto avveniva con le didascalie nel cinema muto.

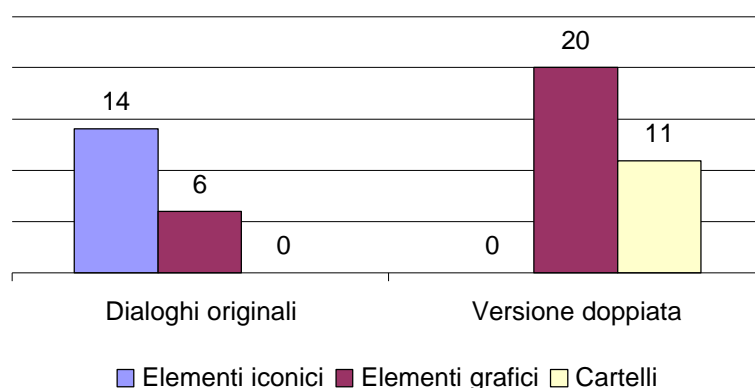


Figura 4. Distribuzione degli elementi tradotti nella VD e con ripresa diretta nei dialoghi della VO

c) Traduzione con ripresa nei dialoghi della VO

Passando ad analizzare nel dettaglio i casi di traduzione con ripresa nei dialoghi della VO (figura 5), appare chiaro che, per quanto riguarda gli elementi iconici, la strategia più utilizzata è quella della traduzione letterale. Tale strategia si inserisce nel contesto più ampio di una traduzione fedele e letterale dei dialoghi, in generale confermata anche dall'alta frequenza di prestiti integrali (forestierismi). D'altro lato, è interessante notare due casi di generalizzazione, ossia di tendenza alla naturalizzazione di alcuni elementi iconici che presuppongono un

“disancoramento” saliente del testo dall’immagine. Nel caso degli elementi grafici, i traduttori sembrano invece ricorrere a una maggiore varietà di tecniche.

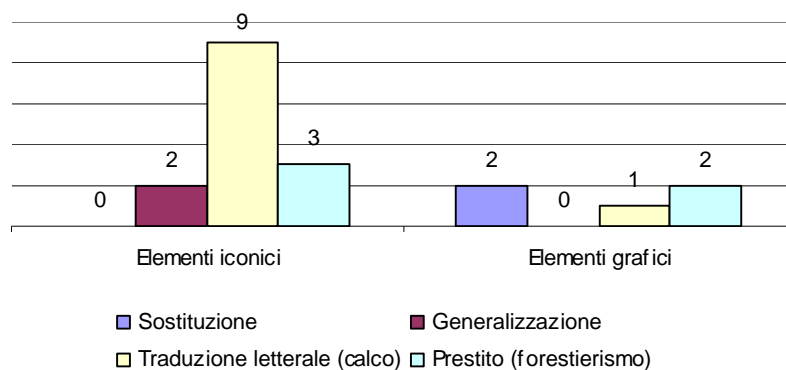


Figura 5. Tecniche di traduzione di elementi con ripresa nella VO

Analizzando tali tendenze per lingua, trova conferma l’ipotesi che la prossimità linguistica influisca sull’adozione di strategie di traduzione letterale (Newmark 1988), in quanto la coppia linguistica francese/italiano presenta, rispetto alla combinazione tedesco/italiano, un numero maggiore di casi di traduzione letterale, calchi e prestiti integrali. Inoltre, notiamo altresì che per questa coppia tale tecnica si applica a casi di traduzione di elementi iconici che denotano istanze culturali specifiche dell’universo socio-linguistico-culturale di partenza, come se la vicinanza linguistica implicasse anche un certo grado di vicinanza culturale, dando per scontato un maggior agio del pubblico nel riconoscimento degli oggetti rappresentati.

Passando in rassegna alcuni esempi, notiamo il ricorso a molteplici traduzioni letterali attestate in *Amélie*. Nella scena iniziale, in cui si narrano le vicende della protagonista bambina, in particolare il suo attaccamento durante l’infanzia a un pesce rosso isterico, chiamato paradossalmente *Il Capodoglio (Le Cachalot)*, osserviamo come la traduzione letterale del nome preservi la contrapposizione umoristica con il riferimento a un pesce forse fra i più piccoli della specie, inquadrato in una palla di cristallo, sottolineata verbalmente nella scena successiva dall’impiego del diminutivo *pesciolino*. In *Dîner*, l’appartenenza di un determinato oggetto culturale alla sfera delle conoscenze culturali condivise di francofoni e italofoeni si ravvisa nella traduzione di alcuni prodotti commerciali

(*Le Concorde*) e culturali (*La Tour Eiffel*), importati come forestierismi nella VD. Altri esempi di prestito integrale in *Amélie*, difficilmente giustificabili se non per esigenze derivanti da assonanza linguistica e ritmo del racconto, sono i termini enogastronomici che la ragazza utilizza per descrivere i prodotti esposti nei banchi di alcuni negozi a un passante cieco. Nel caso specifico, i termini culturali *Picadon de l'Ardèche* e *Cabécou del Poitou*, visivamente inquadrati, perdono qualsiasi denotazione specifica preservando solo una generica connotazione di *francité*. Osservando i casi di generalizzazione rilevati nel corpus, notiamo altresì che entrambi sono attestati in *Amélie*: il primo riguarda l'impossibilità di tradurre letteralmente, per la mancanza di un referente esplicito in italiano, il termine *guimauve* designante la malva, ma anche, per estensione, un tipo particolare di dolce preparato a partire da quest'ingrediente. Da qui l'uso dell'iperonimo *i dolci* malgrado le immagini mostrino chiaramente la preparazione del tipo particolare di alimento in questione. Il secondo esempio riguarda invece un caso di generalizzazione mediante assonanza con il termine della VO e sostituzione del referente culturale specifico. Nella carrellata dei vari negozi di Montmartre, Amélie vede esposti nella vetrina di un negozio *les sucettes Pierrot Gourmand* (*i lecca-lecca Pierrot Gourmand*) il cui nome è inquadrato in primissimo piano. Nella VD il nome della marca non viene preservato ma inventato (*i lecca-lecca Piero Grumot*) creando un'incoguenza con la scritta leggibile a schermo. Tale scelta può essere ascritta a esigenze di sincronia labiale, la battuta è infatti pronunciata in velocità da Amélie e sicuramente il nome italiano è più corto rispetto all'originale, oppure, a una certa disattenzione nell'ascolto del testo originale e nell'osservazione delle immagini. L'errore tuttavia non crea un precedente grave per l'intelligibilità della narrazione poiché la scena è caratterizzata da una continua citazione e accumulo di termini culturali francesi, tutti peraltro letteralmente trasposti. Anche per la coppia linguistica tedesco/italiano, è confermata, nel caso degli elementi iconici, la tendenza a una traduzione letterale. Un'ipotesi formulabile è quindi che il traduttore domandi al pubblico l'identificazione di un referente più o meno simile a quello del testo di partenza, senza spiegare in altro modo le immagini. Si hanno anche nella coppia tedesco/italiano traduzioni letterali attestate, quale la trasposizione del nome del

personaggio di fantasia *Sabbolino* calcato sul tedesco *Sandmännchen* più volte citato in *Lenin*.

Per quanto riguarda invece la traduzione degli elementi grafici in genere, notiamo che nella maggior parte dei casi, il ricorso alla lettura da parte del pubblico è accompagnato da una traduzione letterale della scritta (spesso in *Amélie*) mentre si ha un solo caso di prestito integrale in *Auberge*, ossia di preservazione del nome originale, nel caso specifico di una via di Montmartre (*Rue d'Orchampt*), perdendo con tutta probabilità ogni riferimento al famoso quartiere parigino in cui la scena è ambientata. Un caso abbastanza emblematico di sostituzione degli elementi grafici si riscontra invece dal tedesco, in *Lenin*, con la traduzione del nome dell'istituto *Polytechnische Oberschule Werner Seelenbinder*, che appare chiaramente alle spalle del protagonista, con *Politecnico Karl Marx*. La sostituzione del nome del politico *Werner Seelenbinder*, sconosciuto al pubblico italiano, è resa possibile dal ricorso a un referente culturale condiviso dalle due culture (*Karl Marx*) in grado di mantenere il colore dell'ambientazione, riavvicinandolo nel contempo alla cultura di arrivo.

#### d) Traduzione senza ripresa nei dialoghi della VO

Come già in parte illustrato nel paragrafo precedente, si osserva che tale categoria non interessa gli elementi iconici ma solamente i cartelli e gli elementi grafici in genere (figura 6). La tecnica più utilizzata è ancora quella della traduzione letterale, della traduzione attestata e del calco, senza differenze di rilievo fra le due coppie linguistiche.

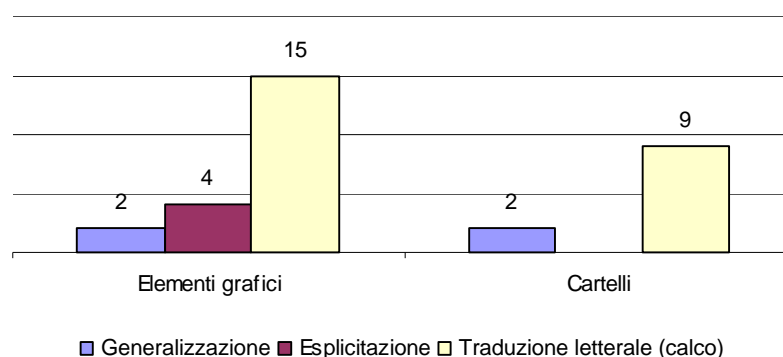


Figura 6. Tecniche di traduzione senza ripresa nei dialoghi della VO

Appare chiaro che quando l'elemento grafico è il solo elemento portatore di significato all'interno della scena, è necessario inserire una traduzione come norma generale di esplicitazione delle immagini. In *Experiment*, per esempio, in una scena vi è un primo piano sulla schiena di un carcerato sulla quale è affisso un cartello di derisione con la scritta *Weichei*. Nella versione italiana, tramite l'inserimento di una voce fuori campo del protagonista, motivata anche dalla successiva inquadratura di quest'ultimo che sembra effettivamente leggere il cartello, il turpiloquio è tradotto con il peggiorativo dispregiativo *femminuccia*. Sempre nell'ambito della tendenza generale a una maggior esplicitazione del testo di partenza, nella scena iniziale di *Lenin*, che ha il compito di ambientare storicamente e geograficamente l'azione, si inquadrano a più riprese i manifesti pubblicitari recanti la scritta *40 Jahre DDR*. Nella versione italiana, tale scritta è stata tradotta mediante un sottotitolo ma la sigla *DDR* è stata esplicitata (*40 Anni Repubblica Democratica Tedesca*). Successivamente, nello stesso film, si ha un primissimo piano su un vasetto di cetriolini di una marca di culto della DDR la *Spreewald*, per la quale ancora una volta si è optato per l'inserimento della voce fuori campo, quella del protagonista, che legge ad alta voce e con accento tedesco l'etichetta del contenitore. In questo caso, benché il referente culturale non sia noto al pubblico di arrivo, la dinamica della storia e altri riferimenti presenti in altre parti del testo chiariscono la funzione dello stesso.

Per quanto riguarda i casi di generalizzazione dal francese, in *Auberge*, notiamo un caso di traduzione di una scritta a schermo del computer che riprende il titolo del film (*L'auberge espagnole*), tradotta con un sottotitolo che cita coerentemente il titolo del film nella versione italiana (*L'appartamento spagnolo*). In realtà, nel prosieguo, tale riferimento nelle parole del protagonista si perdono, poiché dovendo illustrare ciò che Xavier intende per *auberge espagnole* nella VD si è optato per *locanda spagnola* e non più *appartamento*, come appariva nel precedente sottotitolo e nel titolo stesso del film. Un caso analogo si osserva in una scena della VD di *Image* in cui, in concomitanza con la presentazione in una serie televisiva del libro di Pierre, il titolo del volume è inquadrato in primo piano ed è citato direttamente in francese (*Comme une image*). In questo caso la scritta "blocca" visivamente la possibilità di creare come per la VO un riferimento



infratestuale diretto dal titolo del libro al titolo del film, che in italiano non è *Comme une image* ma *Così fan tutti*.

Nel caso della traduzione letterale, dei calchi e dei prestiti integrali, accade spesso che il traduttore non possa svincolare il dialogo dalla lettura effettiva del testo a schermo, anche al costo di ottenere risultati non spontanei o, a volte, logicamente non motivabili nel quadro di attività e funzioni della lingua di arrivo. Una delle scene iniziali di *Amélie* ci dà la misura di quanto detto. La mamma chiede alla bambina di leggere le parole scritte sulla lavagna (*les poules couvent souvent au couvent*). Le regole di pronuncia francesi non richiedono la lettura della sillaba *vent* come desinenza alla terza persona plurale del verbo *couver* (*couvent*) mentre la stessa sillaba è sonora come parte dell'avverbio *souvent* e del sostantivo *couvent*. È per questo motivo che la mamma chiede alla bambina di fare l'esercizio. Tuttavia, Amélie applica erroneamente la prima regola anche alle due parole successive, leggendo /suv/ e /cuv/. In italiano, i dialoghi riportano alla lettera la traduzione della battuta (*le galline covano sovente in convento*), ma riescono a spiegare solo come mero capriccio della bimba la lettura della stringa successiva come /sov in cov/, non esistendo regole di pronuncia che giustificino l'errore. La scelta è senz'altro ancora una volta favorita dalla prossimità linguistica, anche se nella VD si ravvisa un leggero innalzamento diafasico dato dalla traduzione di *souvent* col più aulico *sovente* invece di *spesso*.

Per quanto riguarda la traduzione dei cartelli, si osservano due soli casi di generalizzazione rispetto a una tecnica stratificata di traduzione letterale. Questo perché, come visto, i cartelli hanno il compito specifico di far progredire la storia su un piano narrativo, come si nota nel caso delle scritte che dettano la scansione temporale in *Experiment* (*Der 1. Tag, Der 2. Tag*, ecc.), o di vero e proprio salto prefigurante l'epilogo della storia in *Tanguy* (*10 mesi dopo*). Tuttavia, una vera e propria cancellazione con conseguente generalizzazione si osserva in *Lenin*, in due casi in cui i cartelli contengono riferimenti culturali specifici: nel primo, il cartello reca la scritta *Pionierpark, Frühling '79* (*Parco dei pionieri, primavera 1979*) che nella traduzione italiana viene ridotto a *Primavera 1979* per la presunta improbabile conoscenza dell'organizzazione dei pionieri, nonostante le molteplici menzioni nel testo; l'altro esempio riguarda, invece, la traduzione di una scritta

che appare in sovrimpressione (*Unsere Datsche, Sommer 1978*) parafrasata genericamente *Nella baita del fine settimana, estate 1978* mentre in realtà il termine *Datsche* denota specificamente per i berlinesi dell'est la casa di campagna fuori città e non la baita, più propriamente intesa come casa di montagna.

e) Modalità di traduzione

I cartelli vengono tradotti nel corpus esclusivamente mediante l'inserimento di sottotitoli. Gli elementi grafici vengono invece ripresi anche tramite l'inserimento di voci fuori campo quantunque in misura minore rispetto alla prima modalità. A una disamina più dettagliata delle strategie di sottotitolazione, si osserva che nel corpus i sottotitoli sono inseriti nella VD unicamente nelle scene in cui nella VO è presente un elemento grafico/cartello. È possibile quindi ipotizzare una norma generale operante a livello di traduzione audiovisiva: nei film in cui la modalità di trasposizione prescelta è il doppiaggio, i sottotitoli vengono utilizzati in maniera sporadica e la loro presenza è giustificabile solo dalla presenza nel film originale di una scritta, anche quando sarebbe possibile l'inserimento di una voce fuori campo. Tale osservazione non riguarda i film multilingui, ove i sottotitoli sono, all'occorrenza, introdotti in misura maggiore, allo scopo di preservare il multilinguismo della VO (*Auberge, Travaux, Tanguy*), né film musicali in cui i sottotitoli sono utilizzati come strumento per garantire la continuità di comprensione dell'intreccio anche durante gli inserti canori (*Chanson*). Priorità del traduttore sembra quindi in qualsiasi caso essere il rispetto dello stile del regista che ha prescelto la lingua scritta come elemento di progressione narrativa.

f) Casi di non traduzione

Come abbiamo osservato inizialmente, la maggior parte degli elementi grafici e iconici non viene tradotta. Si tratta perlopiù di elementi grafici (81%), seguiti da elementi iconici (14%) e, infine, da cartelli (5%). Sono ipotizzabili cinque possibili cause per la mancata traduzione, avallate anche dalla descrizione di alcuni ricercatori della pratica professionale corrente (Chaume 2004b: 290-295):

- 
- (1) appartenenza dell'elemento in questione alla cultura europea e internazionale (*INTCUL*) specificamente occidentale o globalizzata: si presuppone in questo caso una condivisione dei riferimenti culturali da parte delle due comunità di parlanti;
  - (2) ridondanza rispetto alle immagini (*REDIMA*): le immagini spiegano già di per sé stesse il significato dell'elemento grafico e la narrazione visiva è autosufficiente ai fini del raggiungimento dell'intento comunicativo/narrativo del regista;
  - (3) ridondanza rispetto ai dialoghi (*REDIAL*): l'elemento è citato nei dialoghi o i dialoghi forniscono un contesto valido per chiarire il significato dell'elemento, senza bisogno di ulteriore mediazione;
  - (4) preservazione della connotazione (*PRECON*): si tratta dei casi in cui gli elementi grafici/iconici perdono il loro riferimento denotativo immediato e preservano solo una funzione evocativa/connotativa che si carica di significati con tutta probabilità diversi nel pubblico di arrivo ma contribuisce a rafforzare lo spirito dell'ambientazione costruendosi secondo gli stereotipi, la visione culturale di quell'evocazione nella cultura meta. In questo caso, gli elementi non hanno funzione diegetica specifica;<sup>17</sup>
  - (5) infine, il caso dell'errore, dell'omissione, per cui non sono ipotizzabili motivi validi che giustifichino la mancata traduzione come scelta consapevole del traduttore, fatta eccezione per il fattore economico.

---

<sup>17</sup> Come fa notare Raffaelli (1992: 224): “La parola scritta considerata sotto il profilo grafico si presenta come un complesso di elementi concreti e materiali. Essi hanno possibilità espressive sia in quanto tali – cioè prescindendo dal loro valore di segni verbali – sia come aspetti significanti di segni verbali (così, in un foglio, il corpo dei caratteri e l'impaginazione possono arricchire il testo con connotazioni come ‘importante’ o ‘rilevante’) [...] Le parole scritte insomma hanno nel film le stesse caratteristiche degli elementi iconici che costituiscono l'immagine [...] e con questi formano un corpo unico”.

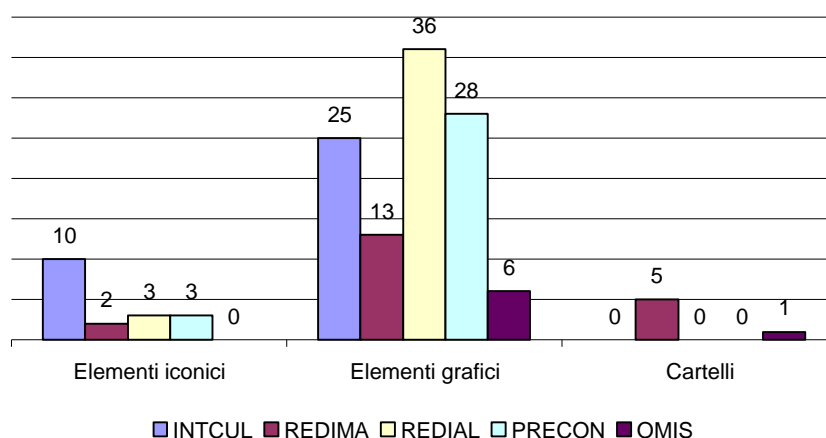


Figura 7. Possibili cause di non traduzione

Come si nota dal grafico (figura 7), a livello quantitativo, la principale causa di mancata traduzione è la ridondanza con i dialoghi, soprattutto nel caso degli elementi grafici (39 casi), come avviene, per esempio, qualora l'oggetto cui rimanda la scritta sia già stato citato altrove e non vi sia bisogno di ripeterlo in maniera puntuale. Su un piano generale, trova quindi giustificazione la tendenza a privilegiare prioritariamente la trasposizione del messaggio, il fluire della narrazione filmica, senza intervenire ad altri livelli di significato. È il caso di una scena in *Chacun* in cui Chloé, la protagonista, aiutata da due amici, decide di affiggere dei cartelli nel quartiere per denunciare lo smarrimento del suo gatto e in cui, tra le numerose scritte che si leggono sui muri, appare un cartello elettorale che recita *Lionel Jospin Président*. Tale elemento grafico non è tradotto né chiosato in alcuna maniera quantunque la dimensione storico-politica sia un tema privilegiato del film. Le informazioni storiche sono infatti riprese e commentate in numerose sequenze mediante l'inserimento di voci trasmesse (radio, televisione), spesso fuori campo, consentendo al traduttore di evitare un'esplicitazione diretta della scritta poiché l'informazione è appunto inferibile da altre parti "dialogate" del film.

Il secondo e terzo motivo in ordine di importanza è quello che abbiamo definito "vicinanza linguistica e culturale" (35 casi) e "preservazione della connotazione" (31 casi) con aree di parziale sovrapposizione fra i due. Nel corpus francese, un caso emblematico in questo senso è dato dalla presenza di elementi grafici che fanno riferimento a luoghi specifici che non sono generalmente

tradotti, sia perché detti nomi sono acquisiti in quanto tali nella lingua meta (per es. alcuni toponimi come *Nancy*, ecc.), sia perché, in mancanza di un equivalente traduttivo accettato, si opta per una perdita di riferimento dell'istanza specifica rappresentata. È il caso, in *Amélie*, del cartello *Abbesses* designante la fermata della metropolitana parigina di Montmartre, il quartiere in cui si svolge l'intero film. Tale cartello, inquadrato in primo piano con una carrellata, diventa un elemento primario della narrazione che, con tutta probabilità, lo spettatore medio italiano percepirà vagamente come generico riferimento all'ambientazione francese, anche in virtù della canzone utilizzata a commento delle immagini. Resta da chiedersi, in queste due ultime cause ipotizzate, fino a che punto il traduttore può prevedere il bagaglio di conoscenze medie del pubblico di arrivo o quelle da esso condivise con il pubblico del film originale, a maggior ragione se si considera che queste non sembrano avere un gran peso, almeno per quanto riguarda le coppie linguistiche considerate. Ciò che accade spesso, tuttavia, è che la comprensione per vicinanza culturale di un elemento grafico, per es. la scritta *Coca-Cola* in una scena di *Lenin*, non sia sufficiente a chiarire i diversi e numerosi livelli di lettura, così come in questo caso il sarcasmo trasmesso dalla sovrapposizione di un oggetto della cultura di massa, la Coca cola appunto, con la carrellata sul monumento berlinese ai caduti nel celebre viale *Unter den Linden*, difficilmente riconoscibile da parte di un pubblico non originale del film.

Un'ulteriore possibile causa di mancata traduzione, giustificata dalla natura stessa del film come racconto per immagini, è la ridondanza dell'elemento considerato rispetto alla componente visiva, ossia quei casi più limitati (20) in cui le sole immagini sono utilizzate come elemento della narrazione in sequenze mute: vi è per esempio una scena di *Amélie* in cui si mostra la protagonista che fa una copia delle chiavi per manomettere la casa di un fruttivendolo sgarbato. Si legge chiaramente a schermo il nome del negozio in cui la ragazza entra per fare la copia e lo slogan pubblicitario apposto sulla porta *Ici, clé minute*. Tale informazione è poi ripresa con il particolare sulla tasca di Amélie che mostra al pubblico la doppia chiave. In questo caso le informazioni grafiche sono ridondanti rispetto al racconto per immagini che è autosufficiente. Analogamente, nella VD italiana di *Lola* tutti i cartelli presenti nella VO con la scritta *UND DANN* (e poi)

sono stati lasciati intatti, proprio perché la velocità di interpolazione delle immagini già suggeriva di per sé stessa la scansione cronologica del racconto, permettendo di fatto di evitare il ricorso alla traduzione dei cartelli e una manipolazione, forse costosa anche dal punto di vista economico, dei fotogrammi. Proprio nel caso della traduzione dei cartelli, un ultimo elemento da mettere in rilievo è la presenza di omissioni ingiustificate (6 casi). Tali casi sono forse imputabili al processo stesso del doppiaggio come forma di traduzione multiautoriale, con diversi livelli di responsabilità implicati e diversi livelli decisionali delle parti coinvolte.

g) Il caso del doppiaggio per la TV

A corollario dell'analisi principale, integriamo alcune riflessioni relative al doppiaggio di alcune serie televisive dal francese. I dati non sono stati trattati contestualmente al doppiaggio per il cinema in quanto la loro inclusione nell'analisi avrebbe portato a uno squilibrio nelle dimensioni dei due corpora messi a confronto. Tuttavia, riteniamo interessante sottolineare alcune macro tendenze rilevate nel corpus televisivo, che permettono di delineare in maniera specifica alcuni aspetti del doppiaggio televisivo rispetto a quello cinematografico, limitatamente all'ambito di ricerca considerato. In primo luogo, a fronte di un numero complessivo di 45 casi rilevati di incidenza del canale visivo sulla traduzione, solo 3 riguardano oggetti culturali mentre non vi sono casi di cartelli (cfr. tabella 10 supra). I tre esempi in questione riguardano due casi di traduzione letterale e un caso di esplicitazione attestato in *Cordier/Délit* in cui il generico riferimento agli animalotti rubati (*les petits animaux en ivoire*) è sostituito nella VD con un'esplicitazione riferita ad alcuni di questi oggetti inquadrati in primo piano (*gli elefanti d'avorio*). Anche nel corpus televisivo il traduttore non sembra quindi propendere per l'integrazione di spiegazioni aggiuntive degli oggetti inquadrati a schermo, benché marcati culturalmente. Per quanto riguarda gli elementi grafici, osserviamo che solo nel 14% dei casi, questi vengono tradotti (6 casi complessivi), un dato di molto inferiore rispetto a quello del corpus cinematografico. Tuttavia, come nel corpus cinematografico, la

---

preferenza, sia nel caso di elementi con ripresa nei dialoghi della versione originale (2) che senza ripresa (4), è per una traduzione di tipo letterale. Ciò è parzialmente motivato dal fatto che gli elementi grafici tradotti riguardano esclusivamente casi di scritte presenti in biglietti, giornali, epigrafi, letti ad alta voce nelle VD. È interessante notare al riguardo una preferenza per l'inserimento di voci fuori campo rispetto a sottotitoli, tendenza quest'ultima opposta rispetto a quella evidenziata per il corpus cinematografico in cui, come visto, si preferisce, in presenza di elementi grafici nella VO, optare per l'inserimento di sottotitoli/cartelli nella VD. La tendenza a evitare simili fenomeni di commistione tra le modalità di traduzione è d'altronde attestata anche nel tessuto narrativo delle VO del corpus televisivo che non presentano alcun caso di inserimento di scritte in sovraimpressione. Analizzando, infine, le possibili cause di non traduzione notiamo, in primo luogo, la ridondanza di questi elementi rispetto ai dialoghi e, in particolare, la tendenza, soprattutto nel caso di *Soleil*, a inquadrare sempre gli stessi cartelli che ricordano le principali ambientazioni della serie: la città di Saint-Tropez, il porto, la clinica in cui lavorano alcuni dei protagonisti (*La clinique du golfe*), lo studio di avvocati di Caroline, la radio di Jessica (*Radio Soleil*). Secondariamente, gli elementi in questione non vengono tradotti perché pleonastici rispetto alla narrazione per immagini e perché attestano genericamente una preservazione dell'ambientazione originale. L'ultima causa ipotizzata, il riferimento a elementi culturali condivisi, non trova invece applicazione, probabilmente a causa della tendenza già commentata altrove per il genere selezionato di calare preferibilmente i dialoghi all'interno di setting univoci, mai troppo specifici.

#### 5.4.4 Osservazioni conclusive

In base all'analisi empirica condotta, è possibile in definitiva formulare alcune riflessioni di massima sui possibili livelli di apporto della componente visiva al dialogo filmico e sul suo trattamento nell'ambito del doppiaggio. A livello generale, si ravvisa un ricorso agli elementi considerati su un continuum di maggiore e/o minore contributo alla costruzione del significato del testo originale e, proporzionalmente, al maggiore o minore interesse ai fini della traduzione, un'attività che, almeno per quanto riguarda il doppiaggio, risulta essere governata da leggi di tipo economico che richiedono uno sforzo minimo (introduzione limitata di cartelli e sottotitoli) e tendenze traduttive che, a dispetto di manipolazioni anche importanti operate sul testo originale (cfr. dati tabella 18, capitolo 4), optano nel caso della traduzione degli elementi grafici e degli oggetti culturali per un'intromissione minima. Il doppiaggio sembra dunque privilegiare quasi esclusivamente il passaggio di narratività e la preservazione della denotazione e referenzialità originaria del prodotto, a scapito della connotazione e dei tanti livelli di significazione del testo filmico, nonostante i dialoghi possano e debbano essere chiamati a farsi carico in misura maggiore anche del significato di elementi non verbali (Niemeier 1991: 160). Per quanto riguarda il canale di distribuzione, TV o cinema, questo sembra influenzare unicamente le decisioni relative all'inserimento di eventuali sottotitoli, che sembrano quasi del tutto esclusi nel caso della TV, a differenza di quanto accade nel doppiaggio per il cinema.

Si è tentato, in definitiva, di concorrere, con il presente contributo, a mettere a punto un modello di analisi per lo studio della componente visiva del testo filmico proficuamente applicabile ad altri generi, modalità di traduzione audiovisiva o coppie linguistiche, con un grado di familiarità, per esempio, minimo e in cui la traduzione possa svolgere un ruolo più preponderante nella mediazione del codice visivo. A corollario di ciò, un altro apporto di rilievo potrebbe venire dalla conduzione di studi sulla percezione da parte del pubblico della qualità dei prodotti doppiati, sulla scia di quanto fatto da Antonini (2008) e Chiaro (2008), in particolare in merito alla traduzione o non traduzione degli elementi



grafici/cartelli e iconici, che potrebbero andare a suffragare alcune delle motivazioni qui intuitivamente addotte per la mancanza di traduzione, contribuendo, ove necessario, a sensibilizzare i professionisti e a ottimizzare la pratica professionale corrente.

## Conclusion

Se ormai da qualche decennio gli studi sulla traduzione hanno integrato mezzi e metodi della linguistica computazionale nel loro novero, contribuendo a dotare la ricerca in questo ambito di solide basi empiriche, la traduzione audiovisiva stenta ancora, come più volte denunciato in letteratura, ad avvalersi di tali strumenti, rimanendo nella maggior parte dei casi ancorata a studi di caso o limitata a corpora di dimensioni ridotte. Anche qualora nei vari studi si faccia menzione a corpora filmici, si tratta per lo più di raccolte di sceneggiature di film o di liste dialoghi trascritte. In tali ricerche, ciò che manca è un approccio alla traduzione audiovisiva di tipo semiotico globale che analizzi il film in quanto prodotto multimediale complesso, risultato dell'interazione della totalità dei codici in esso presenti. È così che, benché da tempo si sia giunti al riconoscimento che per l'analisi della traduzione audiovisiva, e multimediale in genere, non sia sufficiente limitarsi al solo elemento linguistico, non si è ancora riusciti di fatto a formulare modelli teorici adeguati in grado di prendere in considerazione tutti i livelli comunicativi coinvolti.

Il presente lavoro si inserisce, pertanto, nel vuoto esistente nell'ambito della progettazione e dello sviluppo di corpora multimediali paralleli annotati, mettendo a punto uno strumento in grado di approfondire innovative metodologie di ricerca, derivanti dall'applicazione di un'impostazione empirica di tipo *corpus-based* all'analisi descrittiva della traduzione multimediale. A tal scopo, sulla base di un rinnovato interesse riservato nel settore all'analisi del testo filmico, si è partiti da

una disamina approfondita dei vari codici, mutuando concetti e categorie dalla semiotica e dalla semiologia del cinema. Successivamente, si è passati a una disamina dello stato dell'arte relativo all'adozione e allo sviluppo, in ambito traduttologico, di corpora della lingua scritta e della lingua parlata, con particolare attenzione agli strumenti ad oggi disponibili per la creazione di corpora multimediali annotati di tipo parallelo. Dalla ricognizione dello stato dell'arte è emerso che lo studio del testo multimediale impone un aggiornamento sotto il profilo tecnico dell'architettura dei corpora e una rivisitazione delle categorie classiche impiegate nell'analisi elettronica dei dati. Come è stato chiarito nel corso del terzo capitolo, se da un lato, è indispensabile adottare un approccio statistico e quantitativo incentrato sull'analisi del dato linguistico (interrogazione mediante ricerca di unità testuali), dall'altro, è tuttavia indispensabile elaborare a livello metodologico e progettuale un'impostazione che tenga conto della ricchezza del testo plurisegnico e della duplicità del supporto per poter trarre pienamente vantaggio dall'applicazione di siffatte metodologie, primo fra tutti mediante forme di contestualizzazione del dato linguistico nella sua integrità e autenticità. Una parte centrale del presente elaborato ha riguardato pertanto la messa a punto della base scientifica per la compilazione di un elenco di categorie applicabili nell'annotazione del dato multimediale. Analogamente, sono stati chiariti i principi metodologici alla base dell'etichettatura, che combinano i criteri dell'analisi contrastiva tradizionalmente applicati in ambito traduttologico e i principi dell'analisi testuale estesa alla componente semiotica. È così che si è giunti all'esauritiva e dettagliata annotazione di fenomeni di ordine non solo linguistico, sociolinguistico e culturale, ma in maniera più innovativa, pragmatico e semiotico, comprendente a sua volta categorie di analisi mutate dallo studio della comunicazione non verbale (paralinguistica, cinesica, prossemica).

Al fine di testare i livelli di coerenza nell'applicazione delle etichette e le potenzialità dei molteplici livelli di interrogazione possibili (testuale, sulle categorie, e combinata), sono stati estrapolati i quadri consuntivi delle categorie attribuite al corpus francese/italiano su cui è stata condotta una prima analisi quantitativa. Tale corpus, specificamente compilato ai fini del presente studio, ha permesso di giungere, in virtù delle ragguardevoli dimensioni, all'identificazione

---

di una serie di tendenze in merito alle strategie traduttive adottate in distinte tipologie testuali, in particolare nei film per il cinema (commedie) e per la televisione (film polizieschi, soap-opera). In particolare, è stato possibile osservare che se, sotto il profilo della progettazione tecnica/informatica e dei sistemi di interrogazione, la banca dati è sicuramente ancora migliorabile (anche alla luce di possibili nuove evoluzioni tecnologiche), le etichette utilizzate per l'annotazione, così come i principi metodologici alla base della loro assegnazione, consentono di verificare teorie esistenti e portare alla formulazione di nuove. Le caratteristiche della banca dati fanno sì che sia possibile andare oltre lo studio della lingua doppiata e giungere all'elaborazione di teorie in merito alle dinamiche del processo traduttivo e, data la peculiare impostazione semiotica, anche in merito alle caratteristiche del testo filmico, in termini di convenzioni stilistiche di rappresentazione e di verosimiglianza comunicativa. Questa prima analisi ci ha confermato, dunque, la validità di *Forlixt 1* in quanto strumento metodologico di analisi empirica.

La seconda parte della ricerca ha invece riguardato l'elaborazione di modelli di analisi specifici che, approfondendo parte degli spunti emersi dalla prima analisi quantitativa, ha avuto come finalità la verifica di ulteriori possibili livelli di approfondimento, combinando i vari aspetti della descrizione annotata con la dimensione testuale linguistica. In particolare, l'osservazione della distribuzione di gruppi notevoli di categorie, nella versione originale e doppiata, ha portato alla formulazione di ipotesi circa le strategie di traduzione adottate nel corpus. Tale ipotesi sono state suffragate dalla presenza o assenza di determinati vincoli di natura semiotica (indizi visivi, segni grafici o immagini e oggetti culturalmente significativi), relativi alla comunicazione non verbale (aspetti paralinguistici, cinesici e prossemici) e di natura pragmatica. La considerazione di questi ultimi elementi ha permesso di determinare in alcuni casi il potenziale grado di influenza delle immagini sulle scelte traduttive. In una prospettiva più generale, l'analisi combinata delle etichette semiotiche ha altresì consentito di giungere all'enunciazione di possibili norme operanti nel quadro delle attività di doppiaggio/adattamento. A questo riguardo, è emerso che, indipendentemente da manipolazioni anche importanti operate sul testo originale, obiettivo primario dei

traduttori/adattatori/dialoghisti resta la trasmissione della finalità narrativa della comunicazione filmica, con la preservazione in molti casi della denotazione e referenzialità originaria del prodotto, a scapito della coesione e coerenza estetica, della connotazione e dei simbolismi, nonché di alcuni livelli di significazione.

Sul piano più specificamente linguistico, è stato possibile confermare la tendenza a una certa ripetitività di soluzioni e schemi traduttivi nella lingua doppiata italiana. Si è osservato in particolare in quest'ultima una contrazione significativa della gamma di realizzazioni linguistiche rispetto alle opzioni paradigmatiche e sintagmatiche a disposizione ed effettivamente impiegate nella comunicazione orale di tipo spontaneo. Tali routine traduttive corrispondono altresì ad altrettante forme stereotipiche di rappresentazione di situazioni ed eventi comunicativi il cui scopo è la progressione dell'intreccio e che caratterizzano in maniera specifica alcuni generi testuali. Dalle analisi condotte, tale contrazione sarebbe inoltre solo parzialmente imputabile a una tendenza alla neutralizzazione della variazione diatopica e diastratica. Come emerso da alcuni aspetti messi in luce dall'analisi, il fenomeno della standardizzazione delle realizzazioni linguistiche è, infatti, più ampiamente riconducibile a una serie di aspetti, quali: una certa inadeguatezza nell'impiego di alcune formule in situazioni specifiche rispetto al loro uso "standard" in varietà di lingua orale (per es. la presenza di calchi e "falsi amici" pragmatici); la mancanza di coerenza stilistica all'interno di uno stesso scambio comunicativo da parte di un medesimo parlante, dovuta a una commistione di registri o alla mancata riproduzione della variazione diafasica del testo originale; e, infine, la diminuzione del numero di segnali discorsivi e interiezioni, ampiamente utilizzati nel dialogo filmico originale francese come segnali di riproduzione ed evocazione di alcuni aspetti sintattici e testuali dell'interazione dialogica spontanea. Posto che tali aspetti non bastano a provare ancora in maniera esauriente l'ipotesi avanzata, ulteriori spunti di analisi potrebbero riguardare proprio l'osservazione di alcune marche tipiche dell'oralità, quali per il francese, l'elisione del soggetto della terza persona singolare in espressioni impersonali (*il y a*, *il faut*), del *ne* nelle frasi negative, e della prima e seconda personale singolare (*je*, *tu*). Analogamente, ulteriori studi potrebbero interessare sempre l'organizzazione sintattica del parlato originale in un corpus

---

paragonabile italiano e francese, attraverso la messa a fuoco dei fenomeni tipici di frammentazione nelle due lingue, seguito da uno studio condotto su un corpus parallelo, in prospettiva contrastiva, volto a determinare il livello di influenza della struttura della lingua di partenza su quella di arrivo. Sempre in prospettiva contrastiva, d'interesse sarebbe altresì l'analisi di alcuni marcatori conversazionali di difficile trasposizione (*quoi, ben, bon, insomma, allora, ecc.*). Inoltre, da tali verifiche potrebbe discendere un'ulteriore valutazione sistematica della metodologia di attribuzione e definizione delle categorie di variazione diafasica identificate attualmente sulla base di categorie teoriche mutuata dalla letteratura.

Sul piano dell'approfondimento metodologico, uno degli obiettivi più significativi del presente lavoro è rappresentato dalla messa a punto di una specifica procedura di selezione dei "nuclei" semiotici significativi di informazione nel testo multimediale e dall'attribuzione delle corrispondenti categorie. A tal riguardo, il notevole livello di dettaglio raggiunto nell'annotazione macrostrutturale permette rilevazioni quantitative, come visto, già molto attendibili, mentre l'analisi dell'interazione di alcuni aspetti puntuali di tipo microstrutturale, seppur capace di portare a teorizzazioni importanti, comporta uno scrutinio e un confronto manuale delle varie versioni linguistiche e un approccio contestualizzante fondato su basi ancora specificamente qualitative. Tale limite riguarda in maniera più generale gli studi traduttivi basati su corpora, che intendono astrarre in maniera automatica informazioni di carattere anche non specificamente linguistico che solo i prossimi sviluppi tecnologici potranno forse aiutare a superare.

Un ulteriore aspetto metodologico innovativo risiede nell'aver adottato un approccio multidisciplinare e contrastivo che ha permesso di individuare e testare l'applicabilità di categorie eterogenee e interlinguisticamente comparabili in corpora paralleli e paragonabili multilingui. Resta da chiedersi se tale vantaggio sia espressamente correlato alla disamina di lingue europee che presentano significative simmetrie. Ulteriori utili indicazioni al riguardo potranno a breve venire dall'inserimento previsto di prodotti in lingue più "esotiche", culturalmente e linguisticamente distanti dalle lingue occidentali.

Infine, sempre su un piano metodologico, le modalità di trattamento, segmentazione e archiviazione del testo multimediale e scritto rimangono sostanzialmente invariate rispetto alle modalità considerate ai fini del presente studio (doppiaggio e sottotitolazione). Analogamente, i vari modelli di analisi messi a punto potrebbero essere proficuamente applicabili ad altre forme di traduzione interlinguistica e intersemiotica (per es. la descrizione audiovisiva). Quest'ultima constatazione ci induce a considerare la banca dati come un'architettura scientificamente fondata e solida già potenzialmente in grado di accogliere non solo modalità diverse di traduzione audiovisiva, ma, in linea di principio, prodotti multimediali tradotti di più ampia scala, salvaguardando la coerenza metodologica interna del corpus. Inoltre, detta metodologia, sebbene ancora di tipo manuale, ha permesso di creare in tempi relativamente veloci un corpus multimediale annotato di notevoli dimensioni (oltre 750.000 parole) utilizzabile per un confronto con i principali corpora di lingua parlata spontanea ad oggi disponibili in ambito italiano e internazionale.

In aggiunta a quanto finora sottolineato, la scelta dei dialoghi filmici come campione di uso della lingua si è dimostrata altresì molto utile per approfondire, non solo le caratteristiche della varietà in questione, ma anche dinamiche specifiche inerenti lo scambio dialogico di tipo spontaneo. Il materiale filmico consente infatti di creare vaste raccolte di esempi di interazioni dialogiche orali che, per tipologia di rappresentazione e contenuti, si avvicinano allo scambio comunicativo bidirezionale spontaneo, altrimenti di difficile esplorazione per diversi motivi. Per quanto attiene in maniera specifica la lingua filmica, pur consci del fatto che essa rappresenta un tentativo mimetico di simulazione del parlato spontaneo, attenuando ed eliminando in molti casi tutti quei fenomeni di frammentazione, sovrapposizione, false partenze, riformulazione, tipicamente presenti nella comunicazione autentica negoziata, è stato osservato che essa può, tuttavia, assurgere a specchio fedele di quest'ultima, giungendo alla convenzionalizzazione di alcuni tratti e agevolando di fatto l'analisi e la ricerca di meccanismi e schemi di funzionamento dell'oralità. Il parlato filmico, prendendo a prestito i tratti del parlato spontaneo, spesso fra i più facilmente rappresentabili e i più flessibili da innestare in fase di scrittura e di recitazione nei dialoghi, ne

---

ottimizza infatti al massimo le potenzialità sfruttandoli per la stereotipizzazione di parlate vernacolari, socioletali, idioletali e la caratterizzazione dei personaggi. La lingua filmica diventa così la depositaria della cristallizzazione di tendenze di ristandardizzazione del parlato con la sua capacità, non soltanto di riprodurre, ma a sua volta di influenzare, il parlato autentico, in particolare delle nuove generazioni. Tali caratteristiche della lingua filmica e gli specifici mezzi di archiviazione e consultazione messi a punto rendono dunque *Forlìxt 1* uno strumento efficacemente utilizzabile anche nell'ambito della ricerca applicata a fini didattici e come mezzo di rafforzamento di specifiche competenze linguistiche e paralinguistiche.

Un'ultima considerazione riguarda, infine, i benefici derivanti dall'estrema flessibilità tecnica della banca dati e dalla possibilità futura di integrare il sistema con strumenti mirati di trascrizione e allineamento del dato visivo e multimediale, già vantaggiosamente impiegati nella creazione di corpora orali e di lingua parlata monolingui. Ciò ci consente di prevedere, a conclusione di questa prima valutazione complessiva, una serie di migliorie da apportare al sistema al fine di snellire sempre più il processo di inserimento, ricerca e spoglio dei dati, mirando a limitare al massimo l'intervento qualitativo manuale del ricercatore. Tale ottimizzazione potrebbe riguardare nello specifico l'aggiornamento del filtro iniziale sui dati per la compilazione di corpora ad hoc; la possibilità di cancellare i risultati non pertinenti dopo uno spoglio iniziale e di impostare nuove ricerche a partire da questi dati; un ulteriore livello di raffinamento della ricerca guidata che consenta di evidenziare i casi in cui alcune categorie appaiono solamente nella versione originale o in quella doppiata, mediante l'attivazione di operatori logici nella ricerca guidata; la possibilità di estrapolare i nodi significativi vagliandoli primariamente in maniera automatica in base alla frequenza di occorrenza aggregata delle etichette, e di instaurare confronti fra le varie versioni linguistiche.

In conclusione, nonostante i limiti tecnici dell'attuale progettazione e l'onerosità tuttora persistente della costruzione rispetto ai corpora di lingua scritta, la maggior parte dei quali è oggi compilabile in maniera automatica, il presente lavoro ha consentito di evidenziare il potenziale e innovativo apporto metodologico rappresentato dall'introduzione nel campo della traduzione



audiovisiva di uno strumento come *Forlìx 1*, primo e, a nostra conoscenza, unico esempio di corpus parallelo multimediale multilingue annotato per la traduzione.

## Bibliografia

### Monografie, saggi, articoli in riviste

- ABECASSIS, Michaël (a cura di) (2008) « Pratiques langagières dans le cinéma francophone », *Glottopol*, 12, <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol> (cons. il 25/09/2008).
- ACKERLEY, Katherine/COCSETTA, Francesca (2007) “Enriching language learning through a multimedia corpus”, in *ReCALL* (19), 3, pp. 351-370.
- AGOST, Rosa (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imagenes*, Barcelona, Ariel.
- AIXELÁ, Javier Franco (1996) “Culture-specific items in translation”, in ÁLVAREZ, Román/VIDAL Carmen-África (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 52-78.
- ALFIERI, Gabriella/MOTTA Daria/RAPISARDA, Maria (2008) “La fiction”, in ALFIERI, Gabriella/BONOMI, Ilaria (a cura di), *Gli italiani del piccolo schermo: lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Firenze, Cesati, pp. 235-339.
- ALTENBERG, Bengt/SYLVIANE Granger (2002) *Lexis in Contrast: Corpus-based approaches*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- ANTONINI, Rachele (2005) “The perception of subtitled humour in Italy”, *HUMOR: International Journal of Humour Research*, 182, pp. 209-226.
- ANTONINI, Rachele (2008) “The perception of dubbese: An Italian study”, in CHIARO, Delia/HEISS, Christine/BUCARIA, Chiara (a cura di), *Between Text*

- and Image. Updating research in screen translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 135–147.
- ASTON, Guy (2001) “Learning with corpora: an overview”, in ASTON, Guy (a cura di), *Learning with corpora*, Bologna, CLUEB, pp. 7-45.
- AUSTIN, John, L. (1962) *How to do things with words*, Oxford, Clarendon.
- AZZARO, Gabriele (2006) *Four-letter words. Taboo language in movies*, Roma, Aracne.
- BACCOLINI, Raffaella/BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/GAVIOLI, Laura (a cura di) (1994) *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB.
- BACCOLINI, Raffaella/GAVIOLI, Laura (1994) “L’analisi di film doppiati nel curriculum di studenti di interpretazione/traduzione: Un esperimento didattico”, in BACCOLINI, Raffaella/BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/GAVIOLI, Laura (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, pp. 73-119.
- BAKER, Mona (1993) “Corpus linguistics and translation studies: implications and applications.” in BAKER, Mona/FRANCIS, Gill/TOGNINI-BONELLI, Elena (a cura di), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 17-45.
- BAKER, Mona (1995) “Corpora in Translation Studies: An overview and some suggestions for future research”, *Target* (7), 2, pp. 223-243.
- BAKER, Mona (1996) “Corpus-based translation studies: The challenges that lie ahead”, in SOMERS, Harold (a cura di), *Terminology, LSP and translation.*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 175-186.
- BAKER, Mona (1998) “Réexplorer la langue de la traduction: une approche par corpus”, in *Meta* (43), 4, pp. 480-485.
- BAKER, Mona (1999) “The role of corpora in investigating the linguistic behaviour of professional translators”, in *International Journal of Corpus Linguistics* (4), pp. 281-298.
- BALDRY, Anthony (2004) “Concordancing film corpora: the role of MCA in multimodal discourse analysis”, in TAYLOR, Carol/BUSÀ, Maria Grazia/GESUATO, Sara (a cura di), *Lingua inglese e mediazione*

- interlinguistica. Ricerca e didattica con supporto telematico*, Padova, Unipress, pp. 19-32.
- BALDRY, Anthony/THIBAUT, Jean-Paul (2001) "Towards Multimodal corpora", in ASTON, Guy/BERNARD, Lou (a cura di), *Corpora in the description and teaching of English. Papers from the 5<sup>th</sup> ESSE conference*, Bologna, CLUEB, pp. 87-102.
- BALDRY, Anthony/THIBAUT, Jean-Paul (2006) *Multimodal Transcription and Text Analysis. A multimedia toolkit and coursebook*, London/New York, Equinox.
- BALLESTER CASADO, Antonio (2003) "La traducción de referencias culturales en el doblaje: el caso de American Beauty (Sam Mendes, 1999)", *Sendebarr*, 14, pp. 77-96.
- BARONI, Marco/BERNARDINI, Silvia (a cura di) (2006) *Wacky! Working papers on the Web as Corpus*, Bologna, GEDIT.
- BARRAS, Claude/GEOFFROIS, Edouard/WU, Zhang/LIBERMAN, Mark (2000) "Transcriber: development and use of a tool for assisting speech corpora production", in BIRD, Sonya/HARRINGTON, John (a cura di), *Speech Communication. Special issue on Speech annotation and corpus tools*, (33), 1-2.
- BARTHES, Roland (1977) "Rhetoric of the image", in *Image, Music, Text*, (traduzione a cura di S. Heath), London, Fontana.
- BARTHES, Roland (1984) *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi.
- BAZZANELLA, Carla (1994) *Le facce del parlare*, Firenze, La Nuova Italia Editrice.
- BAZZANELLA, Carla (2001) "Segnali discorsivi e contesto", in HEINRICH, Wilma/HEISS, Christine (a cura di), *Modalità e Substandard*, Bologna, CLUEB.
- BENDAZZOLI, Claudio/SANDRELLI, Annalisa (2005) "An approach to corpus-based interpreting studies: developing EPIC (European Parliament Interpreting Corpus)", in NAUERT, Sandra (a cura di), *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation – Saarbrücken 2-6 May 2005*

- [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_proceedings.html](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html) (cons. il 30/03/2008).
- BENECKE, Bernd (2004) "Audio-description", in *Meta* (49), 1, pp. 78-80.
- BENJAMIN, Walter (1966) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- BERNARDINI, Silvia (1999) *Competence, capacity, corpora*, Bologna, CLUEB.
- BERNARDINI, Silvia (2000) "Corpora, traduzione, multimedialità" in BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/HEISS,Christine/SOFFRITTI, Marcello/BERNARDINI, Silvia (a cura di ) *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, pp. 301- 321.
- BERNARDINI, Silvia/ZANETTIN, Federico/STEWART, Dominic (2003) *Corpora in Translator Education*, Manchester/Northampton, St. Jerome.
- BERRUTO, Gaetano (1974) *La sociolinguistica*, Bologna, Zanichelli.
- BERRUTO, Gaetano (1987) *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Firenze, La Nuova Italia Scientifica.
- BERRUTO, Gaetano (1993) "Le varietà del repertorio", in SOBRERO, Alberto (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma, Laterza, pp. 3-36.
- BERRUTO, Gaetano (1995) *Fondamenti di sociolinguistica*. Roma-Bari, Laterza.
- BERTUCCELLI PAPI, Marcella (1993) *Che cos'è la pragmatica*, Milano, Bompiani.
- BIBER, Douglas (1993) "Representativeness in Corpus Design", in *Literary and Linguistic Computing* (8), 4, pp. 243-257.
- BIRD, Sonya/HARRINGTON, John (a cura di) (2001) *Speech Communication. Special issue on speech annotation and corpus tools* (33).
- BLANCHE-BENVENISTE Claire/ JEANJEAN, Colette (1987) *Le français parlé*, Paris, Didier.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (2003) « Présentation du Groupe Aixois de Recherches en Syntaxe, GARS », In SCARANO, Antonietta (a cura di), *Macro-syntaxe et pragmatique. L'analyse linguistique de l'oral*, Roma, Bulzoni, pp. 303-321.

- BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria (1994) “Doppiaggio e adattamento nel cinema”, in BACCOLINI, Raffaella/BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/GAVIOLI, Laura (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, pp. 13-26.
- BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/HEISS, Christine/SOFFRITTI, Marcello/BERNARDINI, Silvia (a cura di) (2000) *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB.
- BONAIUTO, Marino/MARICCHIOLO, Fridanna (2003) *La comunicazione non verbale*, Roma, Carocci.
- BONSIGNORI, Veronica (in stampa) “Transcribing Film Dialogue: from orthographic to prosodic transcription”, in FREDDI, Maria/PAVESI, Maria (a cura di), *Studies in Audiovisual Translation*, Bologna, Clueb.
- BRINCAT, Giuseppe (2000) “Il doppiaggio di telefilm americani: una varietà tradotta dell’italiano parlato-recitato?” in VANVOLSEM, Serge (a cura di), *Convegno internazionale: “L’italiano oltre la frontiera”*, Firenze, Franco Cesati, pp. 245-258.
- BUCARIA, Chiara (2008) “Dubbing Dark Humour: A Case Study in Audiovisual Translation”, in *Lodz Papers in Pragmatics* (4), 2.
- CAIMI, Annamaria (2007) “Pedagogical Insights for an Experimental English Language Learning Course based on Subtitling”, in BALDRY Anthony/PAVESI, Maria/TAYLOR TORSELLO Carol/TAYLOR Christopher (a cura di), *From Didactas to Ecolingua. An Ongoing Research Project on Translation and Corpus Linguistics*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 61-68.
- CAIMI, Annamaria (a cura di) (2002) *Cinema: Paradiso delle Lingue. I sottotitoli nell’apprendimento linguistico*, Rassegna Italiana di Linguistica Applicata (RILA), 1-2 Roma, Bulzoni.
- CALVIN, Louis J. (1999) *L’argot*, Paris, P.U.F.
- CARDONA, Giorgio Raimondo (1988) *Dizionario di linguistica*, Roma, Armando Editore.
- CARMONA, Ramon (1993) *Como se comenta un texto filmico*, Madrid, Catédra.
- CARY, Edmond (1960) “La traduction totale”, *Babel* (6), 3, pp. 110-115.

- CASSETTI, Federico/DI CHIO, Francesco (2001) *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- CATTRYSSE, Patrick (2001) “Multimedia & Translation: Methodological Considerations”, in GAMBIER, Yves/GOTTLIEB Henrik (a cura di), (*Multi media translation: concepts, practices and research*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 1-13.
- CHAUME VARELA, Federico (1997) “Translating non-verbal information in dubbing”, in POYATOS, Fernando (a cura di), *Non verbal communication and translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 315-326.
- CHAUME VARELA, Federico (1998) “Textual constraints and the Translator’s Creativity in dubbing”, in BEYLARD-OZEROFF, Ann/KRÁLÓVA, Jana/MOSER-MERCER, Barbara (a cura di), *Translator’s strategies and creativity*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 15-22.
- CHAUME VARELA, Federico (2004a) “Discourse Markers in Audiovisual Translating”, in *Meta* (49), 4, pp. 843-855.
- CHAUME VARELA, Federico (2004b) *Cine y traducción*, Madrid, Catédra.
- CHAUME VARELA, Federico (2007) “Dubbing practices in Europe”, in REMAEL, Aline/NEVES, Joselia (a cura di), “A tool for social integration? Audiovisual Translation from different angles”, *Linguistica Antverpiensia*, pp. 203-218.
- CHAUME VARELA, Federico/AGOST, Rosa (a cura di) (2001) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CHESTERMAN, Andrew (1998) “Causes, translations, effects”, in *Target* (10), 2, pp. 202-230.
- CHIARO, Delia (2004) “Investigating the perception of translated Verbally Expressed Humour on Italian TV”, in *ESP Across Cultures* (1).
- CHIARO, Delia (2006) “Verbally Expressed Humour on Screen. Reflections on Translation and reception.”, in *The Journal of Specialized Translation* (6), pp. 198-208.
- CHIARO, Delia (2008) “Issues of quality in screen translation: Problems and solutions”, in CHIARO, Delia/HEISS, Christine/BUCARIA, Chiara (a cura di),

- 
- Between Text and Image. Updating research in screen translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 241-257.
- CHIARO, Delia (in stampa) "Screen Translation", in MUNDAY, Jeremy (a cura di), *The Routledge Companion to Translation Studies*, London, Routledge.
- CHIARO, Delia/HEISS, Christine/BUCARIA, Chiara (a cura di) (2008) *Between Text and Image. Updating research in screen translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- CHION, Michel (2001) *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau.
- CHRIST, Oliver (1994) "A Modular and Flexible Architecture for an Integrated Corpus Query System", *COMPLEX '94*, Budapest.
- CINI, Monica (a cura di) (2008) *I verbi sintagmatici in italiano e nelle varietà dialettali. Stato dell'arte e prospettive della ricerca*, Frankfurt Am Main, Peter Lang.
- CRESTI, Emanuela (1992) "La scansione del parlato e l'interpunzione", in CRESTI, Emanuela/MARASCHIO, Nicoletta/TOSCHI, Luca (a cura di), *Storia e Teoria dell'interpunzione*, Roma, Bulzoni, pp. 443-497.
- CRESTI, Emanuela/GRAMIGNI, Paola (2004) "Per una linguistica corpus-based dell'italiano parlato: le unità di riferimento", in ALBANO LEONI, Federico/CUTUGNO, Francesco/PETTORINO, Massimo/SAVY, Renata (a cura di), *Il parlato italiano. Atti del Convegno internazionale, Napoli, 13-15 Febbraio 2003* (su CD), Napoli, D'Auria Editore, M02.
- CRESTI, Emanuela/MONEGLIA Massimo (2005) *C-ORAL-ROM. Integrated Reference Corpora for Spoken Romance Languages*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- CUENCA JOSEP, Maria (2006) "Interjections and Pragmatic Errors in Dubbing", in *Meta* (51), 1, pp. 20-35.
- DARDANO, Maurizio/TRIFONE, Pietro (1985) *La lingua italiana: morfologia, sintassi, fonologia, lessico, nozioni di linguistica e sociolinguistica*, Bologna, Zanichelli.
- DE BEAUGRANDE, Robert A./DRESSLER, Wolfgang, U. (1981) *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer.



- DE MAURO, Tullio (1963) *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza.
- DE MAURO, Tullio/MANCINI, Federico/VEDOVELLI, Massimo/VOGHERA, Miriam (1993) *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Milano, Etaslibri.
- DELABASTITA, Dirk (1989) *Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as evidence of cultural dynamics*, Leuven, Katholieke Universiteit.
- DI GIOVANNI, Elena (2008) "Translation, non-Translation: the American Film Musical in Italy", in SUSAM-SARAJEVA, Sebnem (a cura di ), *Translation and Music*, Special issue of *The Translator* (14), 2.
- DIADORI, Pierangela (1994) *L'italiano televisivo. Aspetti linguistici, extralinguistici, glottodidattici*, Roma, Bonacci.
- DIADORI, Pierangela (2007) "Le lingue in DVD: sottotitoli, doppiaggio e apprendimento della lingua straniera", in CARDONA, Mario (a cura di), *Vedere per capire e parlare*, Torino, UTET, pp. 85-107.
- DIAZ-CINTAS, Jorge (2003) "Audiovisual Translation in the Third Millennium", in ANDERMAN, Gunilla/ROGERS Margaret (a cura di), *Translation Today : Trends and Perspectives*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 192-205.
- DIAZ-CINTAS, Jorge/MUÑOZ SÁNCHEZ, Pablo (2006) "Fansubs: Audiovisual translation in an amateur environment", in DIAZ-CINTAS, Jorge/ORERO, Pilar/REMAEL, Aline (a cura di), "Media for all: International conference on Audiovisual Translation: Proceedings. Barcelona 6-8 June 2005", *The Journal of Specialised Translation* (6), pp. 37-52.
- DIAZ-CINTAS, Jorge/ORERO, Pilar/REMAEL, Aline (a cura di) (2007) *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*, Amsterdam, Rodopi.
- ECO, Umberto (1968) *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- ECO, Umberto (1975) *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- ELEFANTE, Chiara (1997) "On connaît la chanson di Alain Resnais in Italiano: solo parole, parole, parole?", in GARZONE, Giuliana/SCHENA, Leandro (a cura di), *Tradurre la canzone d'autore*, Bologna, CLUEB, pp. 167-189.
- ELEFANTE, Chiara (2004) "Arg.et pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes ", in *Meta* (49), 1, pp. 193-207.

- 
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978) "The position of translated literature within the literary polysystem", in HOLMES, James, S./LAMBERT, José/VAN DEN BROEK, Raymond (a cura di), *Literature and Translation*, Leuven, ACCO, pp. 117-127.
- FIEVET, Anne-Caroline/PODHORNA-POLICKA, Alena (2008) « Argot commun des jeunes et français contemporain des cités dans le cinéma français depuis 1995 : entre pratiques des jeunes et reprises cinématographiques », in ABECASSIS, Michaël (a cura di), *Pratiques langagières dans le cinéma francophone, Glottopol*, 12, <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol> (cons. il 25/09/2008).
- FINK, Guido (1994) "Essere e non essere: la parola e i suoi codici", in BACCOLINI, Raffaella/BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/GAVIOLI, Laura (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, pp. 29-39.
- FODOR, István (1976) *Film dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburg, Buske.
- FRANZELLI, Valeria (2008) "Anger Sequences as a Unit of Meaning for the Investigation of Subtitling Strategies and Tactics", in BOULOGNE, Pieter (a cura di), *Translation and Its Others. Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2007*, <http://www.kuleuven.be/cetra/papers/papers.html> (cons. il 4/12/2008).
- FRAWLEY, William (1984) "Prolegomenon to a Theory of Translation", in FRAWLEY, William (a cura di), *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*, London/Toronto, Associated University Press, pp.159-175.
- FREDDI, Maria (2007) "Studying phraseology and translation through the parallel corpus and the database", comunicazione presentata in occasione del XXIII Convegno AIA, *Forms of migration/Migration of forms*, Bari 20-22 Settembre 2007.
- FREDDI, Maria/PAVESI, Maria (in stampa) "The Pavia Corpus of Film Dialogue": research rationale and methodology", in FREDDI/Maria,

- PAVESI/Maria (a cura di), *Studies in Audiovisual Translation*, Bologna, Clueb.
- GADET, Françoise (1989) *Le français ordinaire*, Paris, Colin.
- GADET, Françoise (2007) *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.
- GALASSI, Gianni (1994) “La norma traviata”, in BACCOLINI, Raffaella/BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/GAVIOLI, Laura (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, pp. 61-73.
- GAMBIER, Yves (2002) *Les censures dans la traduction audiovisuelle*, in *TTR* (15), 2, pp. 203-219.
- GAMBIER, Yves (2003) “Screen transadaptation : Perception and Reception”, in *The Translator* (6), 2, pp. 171-189.
- GAMBIER, Yves (2004) « La traduction audiovisuelle: un genre en expansion », in *Meta* (49), 1, pp. 1-11.
- GAMBIER, Yves (2008) “Recent developments and challenges in audiovisual translation research”, in CHIARO, Delia/HEISS, Christine/BUCARIA, Chiara (a cura di), *Between Text and Image. Updating research in screen translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 11-33.
- GAMBIER, Yves/GOTTLIEB Henrik (a cura di) (2001) *(Multi) media translation: concepts, practices and research*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- GATTA, Francesca (2000) “La lingua della serie televisiva italiana fra stereotipo e realtà”, in BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/HEISS, Christine/SOFFRITTI, Marcello/BERNARDINI, Silvia (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, pp. 85-111.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun/NAUERT, Sandra (a cura di) (2005) *Challenges of Multidimensional Translation. Proceedings*, Saarbrücken, ATRC, Saarland University.
- GIBBON, Dafydd/MOORE, Roger/WINSKI, Richard (1997) *Handbook of Standard and Resource for Spoken Language Systems*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter.

- 
- GILE, Daniel (1998) "Observational Studies and Experimental Studies in the Investigation of Conference Interpreting", in *Target* (10), 1, pp. 69-93.
- GILE, Daniel (2005) "The liberal arts paradigm and the empirical science paradigm", EST Research Issues, <http://www.est-translationstudies.org/> (cons. il 15/12/2008).
- GILLESPIE, Marie/TOYNBEE, Jason (2006) *Analysing Media Texts*, Maidenhead, Open University Press.
- GORIS, Olivier (1993) "The Question of French Dubbing: towards a frame for systematic investigation", in *Target* (5), 2, pp. 169-190.
- GOTTI, Maurizio (1991) *I linguaggi specialistici: caratteristiche linguistiche e criteri pragmatici*, Scandicci, La Nuova Italia.
- GOTTLIEB, Henrik (1992) "Subtitling: A New University Discipline", in DOLLERUP, Cay/LODDEGAARD, Anne (a cura di), *Teaching Translating and Interpreting. Training, Talent, Experience. Papers from the First Language International Conference*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 161-70.
- GRANGER, Sylviane/LEROT, Jacques/PETCH-TYSON, Stephanie (a cura di) (2003) *Corpus-based Approaches to Contrastive Linguistics and Translation Studies*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- GREGORY Michael/CARROLL Susanne (1978) *Language and Situation: language varieties and their social context*, London, Routledge & Kegan Paul.
- GREVISSE, Maurice (1993) *Le bon usage: grammaire française*, (13 ed.) Paris, Louvain-la Neuve, Duculot XXXVIII.
- GRICE, Paul, H. (1975) "Logic and Conversation", in COLE, Peter/ MORGAN, Jerry, L. (a cura di), *The William James Lectures II, Harvard University (1967)*, New York, Academic Press, pp. 41-58.
- GUMPERZ, John J. (1982) *Discourse strategies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HALLIDAY, Michael, A.K. (1983) *Il linguaggio come semiotica sociale. Un'interpretazione sociale del linguaggio e del significato*, Bologna, Zanichelli.
- HALLIDAY, Michael, A.K. (1992) "Language as a system and language as instance: The Corpus as a theoretical construct", in SVARTVIK, Jan (a cura

- di), *Directions in corpus linguistics*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, pp. 61-77.
- HALVERSON, Sandra (1998) "Translation Studies and Representative Corpora: Establishing Links between Translation Corpora, Theoretical/Descriptive Categories and a Conception of the Object of Study", in *Meta* (43), 4, pp. 494-514.
- HANSEN, Gyde (2005) "Qualitative and Quantitative Research and Empirical Translation Studies", EST Research Issues, <http://www.est-translationstudies.org/> (cons. il 15/12/2007).
- HATIM, Basil/MUNDAY, Jeremy (2004) *Translation: An advanced resource book*, London/New York, Routledge.
- HEISS, Christine (1996) "Il testo in un contesto multimediale", in HEISS, Christine/BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria (a cura di), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, CLUEB, pp. 13-26.
- HEISS, Christine (2000a) "Quanto è tedesco Mimì Metallurgico? Qualità e strategie del doppiaggio in alcuni esempi di commedia all'italiana.", in TAYLOR, Christopher (a cura di), *Tradurre il cinema*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, pp. 59-73.
- HEISS, Christine (2000b) "La traduzione filmica come pratica didattica", in BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/HEISS, Christine/SOFFRITTI, Marcello/BERNARDINI, Silvia (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLEUB, pp. 183-196
- HEISS, Christine (2004a) „Translatorische Aspekte der Filmsynchronisation Deutsch/Italienisch/Deutsch“, in *Moderne Sprachen* (48), 2, pp. 39:59.
- HEISS, Christine (2004b) "Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?", in *Meta* (49), 1, pp. 208-220.
- HEISS, Christine/ BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria (a cura di) (1996) *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, CLUEB.
- HEISS, Christine/LEPORATI, Lisa (2000) "Non è che ci mettiamo a fare i difficili, eh? Traduttori e dialoghisti alle prese con il regioletto", in

- BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/HEISS,Christine/SOFFRITTI, Marcello/BERNARDINI, Silvia (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLEUB, pp. 43-65.
- HEISS, Christine/SOFFRITTI, Marcello (2005) „Parallelkorpora 'gesprochener Sprache' aus Filmdialogen? Ein multimedialer Ansatz für das Sprachenpaar Deutsch-Italienisch.” in SCHWITALLA, Johannes/WEGSTEIN, Werner (a cura di), *Korpus Linguistik Deutsch - synchron, diachron, kontrastiv*, Tübingen, Niemeyer, pp. 207-217.
- HEISS, Christine/SOFFRITTI, Marcello (2008) “Forlì 1: The Forlì Corpus of Screen Translation. Exploring Microstructures”, in CHIARO, Delia/HEISS, Christine/BUCARIA, Chiara (a cura di), *Between text and image. Updating research in screen translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp.51-62.
- HEISS, Christine/SOFFRITTI, Marcello (in stampa) “Wie viel Dialekt für welches Zielpublikum? - Dialekt in italienischen und deutschen Spielfilmen und in den entsprechenden Synchronversionen”, in NADIANI, Giovanni (a cura di), *Atti del convegno multimedialectranslation, SSLMIT, Forlì, 10-12 Maggio 2007*, Intralinea, [http://www.intralinea.it/ita\\_open.php](http://www.intralinea.it/ita_open.php).
- HERBST, Thomas (1994) „*Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*“, Tübingen, Niemeyer.
- HERBST, Thomas (1995) “People do not talk in sentences: dubbing and the idiom principle”, in *Translatio* (14), 3-4, pp. 257-271.
- HERITAGE, John (1995) “Conversation Analysis: Methodological Aspects”, in QUASTHOFF, Uta, M. (a cura di), *Aspects of Oral Communication*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, pp. 391-417.
- HIERONYMI, Ruth (2006) *Relazione sulla proposta di direttiva del Parlamento europeo e del Consiglio che modifica la direttiva 89/552/CEE del Consiglio relativa al coordinamento di determinate disposizioni legislative, regolamentari e amministrative degli Stati membri concernenti l'esercizio delle attività televisive*, documento di seduta del Parlamento europeo. Finale A6-0399/2006, 22.12.2006.

- HUDSON, Richard A. (1996) *Sociolinguistics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HYMES, Dell (1980) *Fondamenti di sociolinguistica. Un approccio etnografico*, Bologna, Zanichelli.
- IACOBINI, Claudio/MASINI, Francesca (2006) "The emergence of verb-particle constructions in Italian: locative and actional meaning", in *Morphology* (16), pp. 155-188.
- ITAMAR, Einav/ITAI, Alon (2008) "Using movie subtitles for creating large-scale bilingual corpora", in *LREC 2008 Conference Proceedings*, <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2008/summaries/76.html> (cons. il 10/12/2008).
- IVARSSON, Jan/CARROLL, Mary (1998) *Subtitling*, Simrishamn, Transedit.
- IVIR, Vladimir (1987) "Procedures and Strategies for the Translation of Culture", in TOURY, Gideon (a cura di), *Translation across Cultures*, New Delhi, Bahri Publications, pp. 35-46.
- JÄCKEL, Anne (2001) "The subtitling of *La Haine*: a case study", in GAMBIER, Yves/GOTTLIEB Henrik (a cura di), *(Multi) media translation: concepts, practices and research*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 223-237.
- JAKOBSON, Roman (1994) *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.
- JOHANSSON, Stig (2007) *Seeing through Multilingual Corpora: On the use of Corpora in contrastive Studies*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- KARAMITROGLOU, Fotios (2000) *Towards a Methodology for the Investigation of norms in Audiovisual Translation*, Amsterdam, Rodopi.
- KATAN, David (2004) *Translating Cultures*, Manchester/Northampton, St. Jerome Publishing.
- KENNY, Dorothy/FLANAGAN, Marian (2007) "Pushing Texts to the Limit: Recycling Texts using Example-Based Machine Translation". Comunicazione presentata alla conferenza *Transadaptation, Technology, Nomadism*, Concordia University, Montreal, 8-10 Marzo 2007.

- 
- KIPP, Michael (2001) "Anvil - a generic annotation tool for multimodal dialogue", in *Proceedings of the 7th European Conference on Speech Communication and Technology (Eurospeech)*, Aalborg, pp. 1367-1370.
- KÖNIGS, Frank G. (2004) "Quel che fa la mente non può impedirlo la lezione: il ruolo della traduzione nell'insegnamento delle lingue straniere", in BROKER, Paul/OSIMO, Bruno (a cura di), *Tradurre non è interpretare: Atti del convegno "Traduzione e riforma universitaria" Dipartimento di lingue della Fondazione Scuole Civiche di Milano, Milano 2004*, Firenze, ALINEA, pp. 134-146.
- LAMBERT, José/DELABASTITA Dirk (1996) « La traduction des textes audiovisuels : modes et enjeux culturels », in GAMBIER, Yves (a cura di), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 33-58.
- LAMBOURNE, Andrew/HEWITT, Jill/LYON, Caroline/WARREN, Sandra (2004) "Speech-based real-time subtitling service", in *International Journal of Speech Technology* (7), pp. 269-279.
- LAVIOSA, Sara (1998) "The corpus-based approach: A new paradigm in Translation Studies", in *Meta* (43), 4, pp. 474-479.
- LAVIOSA, Sara (2002) *Corpus-based translation studies: theory, findings, applications*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- LICARI, Anita (a cura di) (1994) *Eric Rohmer in lingua italiana*, Bologna, CLUEB.
- LINARDI, Sabrina/VALENTINI, Cristina (in stampa) "Forlìx1: A Multimedia Database for AVT Research", in NADIANI, Giovanni (a cura di), *Atti del convegno Multimediale translation, SSLMIT, Forlì, 10-12 Maggio 2007*, Intralinea, [http://www.intralinea.it/ita\\_open.php](http://www.intralinea.it/ita_open.php).
- LURAGHI, Silvia (2004) "Sottotitoli per l'opera", in *SILTA* (33), 1.
- LUYKEN, Georg Michael (1991) *Overcoming language barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Manchester, European Institute for the Media.



- MACK, Gabriele (2006) “Detto scritto, un fenomeno, tanti nomi”, in EUGENI, Carlo/MACK, Gabriele (a cura di), *Special issue: Respeaking*. Intralinea, [http://www.intralinea.it/eng\\_open.php](http://www.intralinea.it/eng_open.php) (cons. il 3/01/2009).
- MACWHINNEY, Brian (2000) *The CHILDES Project. Tools for analyzing talk. Volume 1: Transcription, Format and Programs*, Mahwah, New Jersey/London, Carnegie Mellon University.
- MAGAZZINO, Raffaele (2008) *La traducción de las interjecciones en el habla juvenil audiovisualen contrastividad entre español e italiano*, tesi di dottorato non pubblicata, Dipartimento di Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture, ALMA MATER STUDIORUM, Università di Bologna.
- MAILHAC, Jean Pierre (1996) “The formulation of translation strategies for cultural references”, in HOFFMANN, Charlotte (a cura di), *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*, Clevedon, Multilingual Matters, pp. 132-151.
- MARAGLIANO, Roberto (2004) *Pedagogie dell'e-learning*, Roma/Bari, Laterza.
- MARASCHIO, Nicoletta (1982) “L'italiano del doppiaggio”, in AA.VV. (a cura di), *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 135-158.
- MARTÍ FERRIOL, José Luis (2007) “An empirical and descriptive study of the translation method for dubbing and subtitling”, in REMAEL, Aline/NEVES, Joselia (a cura di), “A tool for social integration? Audiovisual Translation from different angles”, *Linguistica Antverpiensia*, pp. 171-183.
- MARTIN, Philippe (2004) “Winpitch Corpus. A Text to Speech Alignment Tool for Multimodal Corpora.”, in *Proceedings of Fourth International Conference on Language Resources and Evaluation LREC 2004, 26-28 May 2004, Lisbon*, vol. 6, <http://www.winpitch.com/> (cons. il 15/12/2008).
- MARTÍNEZ-SIERRA, Juan José (2008) *Humor y Traducción. Los Simpson cruzan la frontera*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- MASON, Ian (1989) “Speaker meaning and reader meaning: preserving coherence in screen translating”, in KÖLMEL, Rainer/PAYNE, John (a cura

- di), *Babel. The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*, Aberdeen, Aberdeen University Press, pp. 13-24.
- MASON, Ian (2001) "Translator behaviour and language use: some constraints on contrastive studies", in *Hermes* (26), pp. 65-80.
- MATAMALA RIPOLL, Anna (2004) *Les interjeccions en un corpus audiovisual. Descripció i representació lexicogràfica*, tesis de doctorado, Barcelona, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra, <http://www.tesisenxarxa.net/> (cons. il 20/04/2007).
- MATAMALA RIPOLL, Anna (2007) "The translation of *oh* in a corpus of dubbed sitcoms", in *The Catalan Journal of Linguistics* (6).
- MATAMALA, Anna/LORENTE, Mercè (2008) "New tools for translators. INTCA, an electronic dictionary of interjections", in CHIARO, Delia/HEISS, Christine/BUCARIA, Chiara (a cura di), *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 63-79.
- McENERY, Tony/WILSON, Andrew (1996) *Corpus Linguistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- McENERY, Tony/WILSON, Andrew (1997) "Multimedia corpora", in LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK, Barbara/JAMES MELIA, Patrick (a cura di), *Practical applications in language corpora – Proceedings*, Lodz, University Press, pp. 24-33.
- McLUHAN, Marschall (1967) *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore.
- METZ, Christian (1972) *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, Milano, Garzanti.
- MITRY, Jean (1990) *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions Universitaires.
- MONEGLIA, Massimo (2008) "Le unità di riferimento per l'espressione delle emozioni. Dati dal corpus C-ORAL-ROM", in MAGNO CALDOGNETTO, Eleonora/CAVICCHIO, Federica/COSI, Piero (a cura di), *Comunicazione Parlata e manifestazione delle emozioni. Atti del I Convegno GSCP*, Napoli, Liguori Editore, pp. 151-188.

- MONTI, Cristina/BENDAZZOLI, Claudio/SANDRELLI, Annalisa/RUSSO, Maria Chiara (2005) “Studying directionality in simultaneous interpreting through an electronic corpus: EPIC (European Parliament Interpreting Corpus)”, in *Meta* (50), 4.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1994) *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- NACCI, Laura (2003) “La lingua della televisione”, in BONOMI, Iliaria/MASINI, Andrea/MORGANA, Silvia (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, pp. 67-92.
- NADIANI, Giovanni (1996) “Di alcuni segnali discorsivi nell’analisi contrastiva dei dialoghi in italiano e in tedesco del film *La stazione*”, in HEISS, Christine/BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria (a cura di), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, CLUEB, pp. 185-194.
- NEDERGAARD-LARSEN, Brigitte (1993) “Culture-bound problems in subtitling”, in *Perspectives: Studies in Translatology* (1), 2, pp. 207-41.
- NENCIONI, Giovanni (1976) “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, in *Strumenti critici* (11), 29, pp. 1-56
- NERGAARD, Siri (2000) “Un approccio semiotico alla traduzione multimediale”, in BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/HEISS, Christine/SOFFRITTI, Marcello/BERNARDINI, Silvia (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLEUB, pp. 431-451.
- NEWMARK, Peter (1988) *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti.
- NIDA, Eugene (1964) *Toward a science of translating. With special reference to principles and procedures involved in Bible Translating*, Leiden, Brill.
- NIEMEIER, Susanne (1991) “Intercultural dimensions of pragmatics in film synchronisation”, in BLOMMAERT, Jan/VERSCHUEREN Jef (a cura di), *The Pragmatics of International and Intercultural Communication*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp.145-162.
- OLOHAN, Maeve (2004) *Introducing Corpora in Translation Studies*, London/New York, Routledge.

- 
- OLOHAN, Maeve/BAKER, Mona (2000) "Reporting *that* in translated English: evidence for subconscious processes of explicitation?", in *Across Languages and Cultures* (1), pp. 141-172.
- ORERO, Pilar (2004) *Topics in audiovisual translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- ORLETTI, Franca/TESTA, Renata (1991) "La trascrizione di un corpus di interlingua: aspetti teorici e metodologici", in *SILTA* (20), 2, pp. 243-283.
- PAOLINELLI, Mario (1994) "Doppiaggio: la traduzione odiata", in BACCOLINI, Raffaella/BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/GAVIOLI, Laura (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, pp. 150-155.
- PAOLINELLI, Mario (2004) "Nodes and boundaries of Global communications: notes on the translation and dubbing of audiovisual", in *Meta* (49), 1, pp. 172-181.
- PAOLINELLI, Mario/DI FORTUNATO, Eleonora (2005) *Tradurre per il doppiaggio*, Milano, Hoepli.
- PAVESI, Maria (1994) "Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio.", in BACCOLINI, Raffaella/BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/GAVIOLI, Laura (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, pp. 129-142.
- PAVESI, Maria (1996) "L'allocuzione nel doppiaggio dall'inglese all'italiano", in BOLLETTIERI BOSINELLI Rosa Maria/HEISS, Christine (a cura di), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, CLUEB, pp. 117-131.
- PAVESI, Maria (2005) *La traduzione filmica: aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma, Carocci.
- PAVESI, Maria (2008) "Spoken language in film dubbing: Target Language Norms, interference and translational routines", in CHIARO, Delia/HEISS, Christine/BUCARIA, Chiara (a cura di), *Between Text and Image. Updating research in screen translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 79-101

- PAVESI, Maria/PEREGO, Elisa (2006) "Profiling film translators in Italy. A preliminary analysis", in DIAZ-CINTAS, Jorge/ORERO, Pilar/REMAEL, Aline (a cura di), "Media for all: International conference on Audiovisual Translation: Proceedings. Barcelona 6-8 June 2005", *The Journal of Specialised Translation* (6), pp. 99-114.
- PEREGO, Elisa (2005) *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci.
- PEREGO, Elisa (2008) "Subtitles and line-breaks: towards improved readability", in CHIARO, Delia/HEISS, Christine/BUCARIA, Chiara (a cura di), *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 211-226.
- PETTIT, Zoë (2007) "Translating verbal and visual language in *The Piano*", in *Perspectives: Studies on Translatology* (15), 3, pp. 177-190.
- PINI, Lucia (2005) *L'audio-descrizione per disabili visivi*, tesi di laurea non pubblicata, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, ALMA MATER STUDIORUM, Università di Bologna.
- PODEUR, Josiane (1993) *La pratica della traduzione*, Napoli, Liguori Editore.
- POLSELLI, Paola (2003) "La lingua italiana al cinema", in DELLA CORTE, Federico/DE SANTIS, Cristiana/FRASNEDI, Fabrizio/PANZIERI, Chiara/VETRUGNO, Roberto (a cura di), *Quaderni dell'osservatorio Linguistico* (2), Milano, Franco Angeli, pp. 101-124.
- PORQUIER, Remy (2001) « 'Il m'a sauté dessus' , 'Je lui ai couru après' : un cas de postposition en français », in *French Language Studies*, Cambridge University Press, pp. 123-134.
- PORQUIER, Remy (2003) « 'Gli corro dietro'/'Je lui cours après'. A propos d'une construction verbale spécifique en italien et en français », in MARCELLESI MATHEE Giacomo/ROCCHETTI, Alvaro (a cura di), *Il verbo italiano. Studi diacronici, sincronici, contrastivi, didattici*, Roma, Bulzoni, pp. 491-500.
- POYATOS, Fernando (1993) *Paralanguage*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- POYATOS, Fernando (1997) *Non verbal communication and translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

- 
- POYATOS, Fernando (2002a) *Nonverbal communication across disciplines. Culture, sensory interaction, speech, conversation* (1), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- POYATOS, Fernando (2002b) *Nonverbal communication across disciplines. Paralanguage, kinesics, silence, personal and environmental interaction* (2), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- POYATOS, Fernando (2002c) *Non verbal communication across disciplines. Narrative Literature, Theater, Cinema, Translation* (3), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- PROVENZANO, Roberto C. (1999) *Il linguaggio del cinema: significazione e retorica*, Milano, Lupetti Editore.
- RADTKE, Edgar (1993a) *Varietà giovanili*, in SOBRERO, Alberto (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma, Laterza, pp. 191-235.
- RADTKE, Edgar (1993b) "Il linguaggio giovanile in Italia: state of the art, le fonti, la documentazione, la descrizione linguistica", in RADTKE, Edgar (a cura di), *La lingua dei giovani*, Tübingen, Niemeyer, pp. 1-25.
- RAFFAELLI, Sergio (1985) "Cinema e dialetto: lineamenti di storia e prospettive di studio", in *Atti della rassegna-seminario Cinema e dialetto in Italia, 18-20 giugno 1985*, pp. 7-13.
- RAFFAELLI, Sergio (1992) *La lingua filmata: didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere.
- RAFFAELLI, Sergio (1994) "Il parlato cinematografico e televisivo", in SERIANNI, Luca/TRIFONE, Pietro (a cura di), *Storia della lingua italiana: Scritto e parlato* (2), Torino, Einaudi, pp. 271-290.
- RAFFAELLI, Sergio (2003) *L'italiano nel cinema muto*, Firenze, Franco Cesati Editore.
- RAMIÈRE, Nathalie (2006) "Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation", in DIAZ-CINTAS, Jorge/ORERO, Pilar/REMAEL, Aline (a cura di), "Media for all: International conference on Audiovisual Translation: Proceedings. Barcelona 6-8 June 2005", *The Journal of Specialised Translation* (6), pp. 152-166.

- REISS, Katharina (1971) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München, Max Hueber Verlag.
- RENZI, Lorenzo/SALVI, Giampaolo/CARDINALETTI, Anna (2001) *Grande Grammatica Italiana di Consultazione. Tipi di frasi, deissi, formazione delle parole* (3), Bologna, Il Mulino.
- ROMERO FRESCO, Pablo (2007) “Synching and swimming naturally on the side – the translation of hesitation in dubbing”, in REMAEL, Aline/NEVES, Joselia (a cura di), “A tool for social integration? Audiovisual Translation from different angles”, *Linguistica Antverpiensia*, pp. 185-202.
- ROSSI, Alessandra (2003) “La lingua del cinema”, in BONOMI, Ilaria/MASINI, Andrea/MORGANA, Silvia (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, pp. 93-124.
- ROSSI, Fabio (1999a) *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni.
- ROSSI, Fabio (1999b) “Doppiaggio e normalizzazione linguistica: principali caratteristiche semiologiche, pragmatiche e testuali del parlato postsincronizzato”, in A.A.V.V (a cura di), *L’Italiano del doppiaggio*. Direttore scientifico Sergio Patou-Patucchi, Sergio. Associazione culturale “Beato Angelico” per il doppiaggio, Roma, pp. 17-40.
- ROSSI, Fabio (2002) “Il dialogo nel parlato filmico”, in BAZZANELLA, Carla (a cura di), *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano, Guerini Studio, pp. 161-175.
- ROSSI, Fabio (2006) *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne.
- ROWE, Thomas (1960) “The English Dubbing Text”, in *Babel* (6), 3, pp. 116-120.
- RUNDLE, Cristopher (2000) “Using subtitles to teach translation”, in BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/HEISS,Christine/SOFFRITTI, Marcello/BERNARDINI, Silvia (a cura di ), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLEUB, pp. 167-181.
- SABATINI, Francesco (1985) “L’ ‘italiano dell’uso medio’: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in HOLTUS, Günter/RADTKE, Edgar (a cura di),

- 
- Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Niemeyer, pp. 154-184.
- SALIBRA, Luciana (2000) “Aspetti grammaticali fra doppiaggio e sottotitolazione in *Le rayon vert* di Eric Rohmer”, in *Studi di grammatica italiana*, 19, pp. 287-313.
- SALWAY and Xu (2005) “Navigating Stories in Films”, Department of Computing, Technical Report, CS-05-04, University of Surrey, <http://www.computing.surrey.ac.uk/personal/pg/A.Salway/pdfs/CS-05-04%20Navigating%20Stories%20in%20Films.pdf> (cons. il 10/02/2008).
- SANGA, Glauco (1993) *Gerghi*, in SOBRERO, Alberto (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma, Laterza, pp. 151-189.
- SANTAMARIA GUINOT, Laura (2001) *Les refències culturals: aportació informativa i valor expressiu. El subtitulat*, tesi di dottorato non pubblicata, Facultat de Traductors i Intèrprets, Universitat Autònoma de Barcelona.
- SAUSSURE, Ferdinand De (1967) *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza.
- SBISÀ, Marina (1989) *Linguaggio, ragione, interazione. Per una teoria pragmatica degli atti linguistici*, Bologna, Il Mulino.
- SBISÀ, Marina (a cura di) (1995) *Gli atti linguistici: aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli.
- SCAVEE, Pierre/INTRAVAIA, Pietro (1979) *Traité de stylistique comparée*, Bruxelles, Didier.
- SCHMIDT, Thomas (2004) “Transcribing and annotating spoken language with EXMARaLDA”, in *Proceedings of LREC-Workshop on XML based richly annotated corpora. Lisbon 2004*, Paris, ELRA.
- SCHWARZE, Christoph (1985) “‘Uscire’ e ‘andare fuori’ : struttura sintattica e semantica lessicale”, in FRANCHI DE BELLIS, Annalisa/SAVOIA Leonardo (a cura di), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso: teorie e applicazioni descrittive*, Roma, Bulzoni, pp. 355-379.
- SERIANNI, Luca (1991) *La Grammatica Italiana: Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET.



- SHLESINGER, Miriam (1998) “Corpus-based Interpreting Studies as an Offshoot of Corpus-based Translation Studies”, in *Meta* (43), 4, pp. 486-493.
- SIMONE, Raffaele (1997) “Esistono verbi sintagmatici in italiano?” in DE MAURO, Tullio/LO CASCIO, Vincenzo (a cura di), *Lessico e grammatica. Teorie linguistiche e applicazioni lessicografiche*, Bulzoni, Roma, pp. 155-170.
- SIMONE, Raffaele (2008) “Verbi sintagmatici come categoria e costruzione”, in CINI, Monica (a cura di), *I verbi sintagmatici in italiano e nelle varietà dialettali. Stato dell’arte e prospettive della ricerca*, Frankfurt Am Main, Peter Lang, pp. 10-25.
- SINCLAIR, John (1991) *Corpus. Concordance. Collocation*, Oxford, Oxford University Press.
- SINCLAIR, John (a cura di) (1987) *Looking up: An account of the COBUILD Project in Lexical Computing*, London/Glasgow, Collins.
- SINCLAIR, John (1996) “The search for units of meaning”, in *Textus* (9), 1.
- SNELL-HORNBY, Mary (1988) *Translation Studies. An integrated approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, Mary (2006) *The Turns of Translation Studies: new paradigms or shifting viewpoints?*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- SOBRERO, Alberto (1993) “Costanza e innovazione nelle varietà linguistiche giovanili”, in RADTKE, Edgar (a cura di), *La lingua dei giovani*, Tübingen, Niemeyer, pp. 95-108.
- SOFFRITTI, Marcello (1999) *Tedespol. Corso di multimediale di lingua tedesca per la Facoltà di Scienze Politiche*, Bologna, CLIFO, ALMA MATER STUDIORUM, Università di Bologna, Forlì.
- SOFFRITTI, Marcello (2000a) “Una finestra sulla traduzione”, in BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/HEISS,Christine/SOFFRITTI, Marcello/BERNARDINI, Silvia (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLEUB, pp. 293-299.
- SOFFRITTI, Marcello (2000b) *Aliante. Strumenti telematici per l'apprendimento dell'inglese, dell'italiano e dello spagnolo destinati alla figura dell'agente di sviluppo*, Vietri.

- 
- STATI, Sorin (1982) *Il dialogo: considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori.
- STUBBS, Michael (1996) *Text and Corpus Analysis*, Oxford, Basil Blackwell.
- TAYLOR, Christopher (2003) “Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian films”, in *The Translator* (9), 2, pp. 191-205.
- TAYLOR, Christopher (2004) “Subtitling, filmese and MCA”, in TAYLOR TORSELLO, Carol/BUSÀ, Maria Grazia/GESUATO, Sara (a cura di), *Lingua inglese e mediazione interlinguistica. Ricerca e didattica con supporto telematico*, Padova, UNIPRESS, pp. 3-19.
- TAYLOR, Cristopher (1999) “The Translation of Film Dialogue”, in BASSNETT, Susan/BOLLETTIERI/BOSINELLI, Rosa Maria/ULRYCH, Margherita (a cura di), *Textus* (12), 2, Genova, Tilgher.
- TEUBERT, Wolfgang (1996) “Comparable or parallel corpora?”, in *International journal of lexicography* (9), 3, pp. 238-264.
- THIBAUT, Jean, P. (2000) “The multimodal transcription of a television advertisement: theory and practice”, in BALDRY, Anthony (a cura di), *Multimodality and Multimediality in the distance learning age*, Campobasso, Palladino Editore, pp. 311-338.
- TITFORD, Christopher (1982) “Subtitling – Constrained Translation”, in *Lebenden Sprachen* (27), 3, pp. 113-116.
- TOGNINI-BONELLI, Elena (2000) “‘Unità funzionali complete’ in inglese e in italiano: verso un approccio corpus-driven”, in BERNARDINI, Silvia/ZANETTIN, Federico (a cura di), *I Corpora nella didattica della traduzione*, Bologna, CLUEB, pp. 153-175.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa (2000) « La structure des dialogues filmiques : conséquences pour le sous-titrage », in BALLARD, Michel (a cura di), *Oralité e Traduction*, Artois, Presses de l’Université, Arras, pp. 381-399.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa (2001) “Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques”, in GAMBIER, Yves/GOTTLIEB Henrik (a cura di),

- (Multi)Media Translation: Concepts, Practices, and Research, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 237-247.
- TOURY, Gideon (1985) "A Rationale for Descriptive Translation Studies", in HERMANS, Theo (a cura di), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London/Sydney, Croom Helm, pp. 16-41.
- TOURY, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- TYMOCZKO, Maria (1998) "Computerized Corpora and the Future of Translation Studies", in *Meta* (43), 4, pp. 652-660.
- ULRYCH, Margherita (1996) "Film dubbing and the translatability of modes of address: Power relations and social distance in The French Lieutenant's Woman.", in BOLLETTIERI BOSINELLI Rosa Maria/HEISS, Christine (a cura di), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, CLUEB, pp. 131-139.
- ULRYCH, Margherita (2000) "Locating universal features of translation behaviour through multimedia translation studies", in BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria/HEISS, Christine/SOFFRITTI, Marcello/BERNARDINI, Silvia (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, pp. 407-431
- ULRYCH, Margherita (2001) "What corpora for what purpose: A translation-based view", in TAYLOR TORSELLO, Carol/BRUNETTI, Giuseppe/PENELLO Nicoletta (a cura di), *Corpora testuali per ricerca, traduzione e apprendimento linguistico*, Padova, UNIPRESS, pp. 361-371.
- VALENTINI Cristina (2006) "A Multimedia Database for the Training of Audiovisual Translators", in DIAZ-CINTAS, Jorge/ORERO, Pilar/REMAEL, Aline (a cura di), "Media for all: International conference on Audiovisual Translation: Proceedings. Barcelona 6-8 June 2005", *The Journal of Specialised Translation* (6), pp. 68-84.
- VALENTINI, Cristina (2007) "Developing AVT corpora for a quantitative approach to language transfer in cinematic products", in MUS, Federico (a cura di), *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2006*, <http://www.kuleuven.be/cetra/papers/papers.html> (cons. il 20/11/2008).

- VALENTINI, Cristina (2008) “Forlìx 1: The Forlì Corpus of Screen Translation: Exploring Macrostructures”, in CHIARO, Delia/HEISS, Christine/BUCARIA, Chiara (a cura di), *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 37-51.
- VALENTINI, Cristina (in stampa) « La traduction des références culturelles dans le doublage pour le cinéma et la télévision: les résultats d’une analyse empirique », in LAVAUUR, Jean-Marc (a cura di) *La traduction audiovisuelle: approches pluridisciplinaires*, Université de Montpellier III, 19/21 giugno 2008.
- VASSÉ, Claire (2006) *Il dialogo. Dal testo scritto alla voce messa in scena*, Torino, Lindau.
- VENUTI, Lawrence (1995) *The translator’s invisibility*, London/New York, Routledge.
- VERMEER, Hans J. (1996) *A Skopos Theory of Translation (Some Arguments For and Against)*, Heidelberg, TEXTconTEXT.
- VINAY, Jean-Paul/DARBELNET Jean-Louis (1977) *Stylistique comparée du français et de l’anglais : méthode de traduction*, Paris, Didier.
- WHITMAN-LINSEN, Candace (1992) *Through The Dubbing Glass*, Peter Lang, Frankfurt.
- ZABALBEASCOA, Patrick (1996) “Translating jokes for dubbed television situation comedies”, in *The Translator* (2), pp. 235-257.
- ZABALBEASCOA, Patrick (1997) “Dubbing and the nonverbal dimension of translation”, in POYATOS, Fernando (a cura di), *Non verbal communication and translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 327-342.
- ZANETTIN, Federico (2001) “Swimming in Words: Corpora, Translation, and Language Learning ”, in ASTON, Guy (a cura di), *Learning with Corpora*, Bologna, CLUEB, pp. 177- 197.

### Riviste

- (1960) *Babel, Revue Internationale de la Traduction* (6), 3, Numero speciale « Cinéma et Traduction ». Bonn, FIT/Unesco.

(1998) « Marius et Jeannette : un film de Robert Guédiguian » in *L'Avant-Scène Cinéma*, 472.

(1999) « Chacun cherche son chat : un film de Cédric Klapisch » in *L'Avant-Scène Cinéma*, 481.

## Dizionari

DE MAURO, Tullio (2000) *Il Dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia.

REY-DEBOVE, Josette/REY, Alain (a cura di) (2002) *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Littré.

## Siti Web

ANVIL - <http://www.anvil-software.de/description.html>

CIT - <http://www.sspina.it/cit/cit.htm>

CLIPS - <http://www.clips.unina.it>

ELAN - <http://www.lat-mpi.eu/tools/elan/elan-description>

EPIC - <http://sslmitdev-online.sslmit.unibo.it/corpora/corpora.php>

EXMARaLDA - <http://www.exmaralda.org/>

FORLIXT 1 - <http://forlixt.sitlec.unibo.it>

LIP - <http://languageserver.uni-graz.at/badip/>

LIPS - <http://www.parlaritaliano.it>

MCA - <http://mca.unipv.it>

PRAAT - <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>

Progetto CHILDES - <http://childes.psy.cmu.edu>

SUBRIP - <http://membres.lycos.fr/subrip/>

TALKBANK - [www.talkbank.org](http://www.talkbank.org)

TRANSANA - <http://www.transana.org>

Unifrance - <http://www.unifrance.org>

WINPITCH - <http://www.winpitch.com>

## Filmografia

Abgeschminkt , (1993), Katja von Garnier, Germania  
Caro Diario (1994), Nanni Moretti, Italia  
Caruso Pascoski (di padre polacco) (1984), Francesco Nuti, Italia  
Chacun cherche son chat (1996), Cédric Klapisch, France  
Comme une image (2004), Agnès Jaoui, France  
Das Experiment (2001), Oliver Hirschbiegel, Germania  
Festa di laurea (1985), Pupi Avati, Italia  
Funny games (1997), Michael Haneke, Germania  
Good bye Lenin! (2006), Wolfgang Becker, Germania  
Happy Birthday, Türke (1992), Doris Dörrie, Germania  
Il postino (1994), Michael Radford, Italia  
L'auberge espagnole (2002), Cédric Klapisch, France  
L'ultimo bacio (2001), Gabriele Muccino, Italia  
La messa è finita (1985), Nanni Moretti, Italia  
La stazione (1990), Sergio Rubini, Italia  
La vita è bella (1997), Roberto Benigni, Italia  
Le dîner de cons (1998), Francis Veber, France  
Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001), Jean-Pierre Jeunet, France  
Les Cordier, juge et flic (2003), Copie conforme, episodio 60, France  
Les Cordier, juge et flic (2003), Délit de fuite, episodio 58, France

Lola rennt (1998), Tom Tykwer, Germania  
Malena (2000) Giuseppe Tornatore, Italia  
Marius et Jeannette (1997), Robert Guédiguian, France  
Mimì metallurgico ferito nell'onore (1972), Lina Wertmüller, Italia  
Nelly et Monsieur Arnaud (1995), Claude Sautet, France  
Nordrand (1999), Barbara Albert, Austria  
On connaît la chanson (1997), Alain Resnais, France  
Pane e Tulipani (2000), Silvio Soldini, Italia  
Rosenstrasse (2003), Margarethe von Trotta, Germania  
Sous le soleil (2003), Accords et désaccords, episodio 261, France  
Sous le soleil (2003), Place des lices au soleil, episodio 260, France  
Sous le soleil (2003), Résurrection, episodio 259, France  
Sous le soleil (2003), Un goût de cendres, episodio 262, France  
Storia di ragazzi e di ragazze (1989), Pupi Avati, Italia  
Tanguy (2001), Étienne Chatiliez, France (TAN)  
Travaux, on sait quand ça commence (2005), Roüan, Brigitte, France  
Türkisch für Anfänger (2006), Dagtekin, Bora, episodio 1, 10, 11, Germania  
Zuckerbaby (1985), Percy Adlon, Germania

# Appendice

---

## Sommario

Albero degli attributi  
Schede dei film

---





## **Albero degli attributi**

### **Situazione comunicativa**

*A tavola*  
*Addestramento*  
*Adescamento*  
*Aggressione*  
*Al bar/ristorante*  
*Al Casinò*  
*Al supermercato*  
*Alla frontiera*  
*Appello*  
*Arresto*  
*Arringa/Comizio*  
*Campagna elettorale*  
*Colloquio di lavoro*  
*Concerto*  
*Confessione*  
*Conversazione al telefono*  
*Corteggiamento*  
*Degustazione*  
*Dichiarazione di amore*  
*Esame clinico*  
*Esame/Interrogazione*  
*Fare acquisti*  
*Festeggiamenti*  
*Fissare un appuntamento*  
*Funzione religiosa*  
*In ascensore*  
*In biglietteria*  
*In ospedale*  
*Interpretariato*  
*Interrogatorio*  
*Intervista*  
*Ispezione*  
*Lezione*  
*Lezione di nuoto*  
*Licenziamento*

*Lite*

*Locali da ballo*  
*Manifestazione*  
*Noleggio*  
*Parata militare*  
*Parlare del tempo*  
*Partita di tennis*  
*Programmi televisivi*  
*Prove di canto*  
*Rapina*  
*Salone bellezza/Parrucchiere*  
*Seduta psicoanalitica*  
*Set televisivo/cinematografico*  
*Sopralluogo/Perquisizione*  
*Sparatoria*  
*Sportello pubblico*  
*Telegiornale e Radiogiornale*  
*Terapia*  
*Udienza*  
*Vendita porta a porta*  
*Visita medica*  
*Visita turistica*

### **Atti comunicativi**

*Accordo*  
*Apprezzamento*  
*Approccio*  
*Augurio*  
*Brindisi*  
*Commiato*  
*Condoglianze*  
*Congratulazione*  
*Consiglio*  
*Dare indicazioni*  
*Dare istruzioni*  
*Disaccordo*  
*Disapprovazione/Biasimo*  
*Dissuasione*

*Domandare l'ora*  
*Esclamazione*  
*Esortazione*  
*Espressione di parere*  
*Esultanza*  
*Giuramento*  
*Imprecazione*  
*Insinuazione*  
*Insulto*  
*Invito*  
*Minaccia*  
*Monito*  
*Offerta di aiuto*  
*Ordine*  
*Persuasione*  
*Pettegolezzo*  
*Preghiera*  
*Presentazione*  
*Proposta*  
*Provocazione*  
*Rassicurazione*  
*Reclamo*  
*Ricatto*  
*Richiesta*  
*Richiesta di aiuto*  
*Richiesta di*  
*informazione/spiegazione*  
*Richiesta di parere*  
*Rifiuto*  
*Rimprovero*  
*Ringraziamento*  
*Saluto*  
*Scherno*  
*Scontro*  
*Scusa*  
*Smentita*  
*Spiegazione*  
*Trattativa/Mediazione*

## **Ambientazione**

### **Geografica**

*Barcellona*  
*Berlino*  
*Catania*  
*Eolie*  
*Francia*  
*Germania*  
*Marsiglia*  
*Monaco*  
*Parigi*  
*Pechino*  
*Porretta Terme*  
*Roma*  
*Sicilia*  
*Torino*  
*Venezia*  
*Vienna*

### **Temporale**

*anni 30*  
*anni 40*  
*anni 50*  
*anni 60*  
*anni 70*  
*anni 80*  
*anni 90*  
*anni 2000*

### **Culturale**

*Alta borghesia/Ceto popolare*  
*Clandestinità*  
*Clientelismo*  
*Comunismo*  
*Consumismo/Capitalismo*  
*Disagio giovanile*  
*Emancipazione femminile*  
*Emarginazione sociale*  
*Famiglia patriarcale*  
*Fascismo/Nazismo*  
*Giro di Francia*

*Guerra fredda*

*Guerra in ex-Jugoslavia*

*Immigrazione*

*Impegno civile*

*Lotta operaia*

*Mafia*

*Mala Sanità*

*Seconda Guerra Mondiale*

*Terrorismo*

### **Specificità culturali**

#### **Specificità linguistiche**

*Abbreviazioni/Acronimi*

*Allocutivi*

*Alterati*

*Annunci ufficiali*

*Espressioni idiomatiche*

*Figure di parola*

*Formule in situazioni specifiche*

*Humour verbale*

*Intercalari*

*Interiezioni/Onomatopee*

*Segnali discorsivi*

### **Mezzi paralinguistici, cinesici e**

#### **prossemici**

*Gestualità specifica*

*Mimica e prossemica*

*Prosodia specifica*

#### **Riferimenti culturali specifici**

*Allusioni*

*Barzellette etniche e simili*

*Canzoni*

*Citazioni*

*Indovinelli*

*Massime/Aforismi*

*Poesie/Filastrocche/Scioglilingua*

*Proverbi*

*Stereotipi culturali*

#### **Nomi di entità particolari**

*Abbigliamento*

*Cibi e bevande*

*Gerarchie*

*Giochi e divertimenti*

*Istituzioni, associazioni, enti, partiti*

*Istruzione*

*Libri, film, opera, riviste e*

*programmi televisivi*

*Malattie*

*Monete e unità di misura*

*Antroponimi*

*Persone e personaggi celebri*

*Prodotti merceologici e culturali*

*Religione*

*Sport*

*Titoli onorifici e professionali*

*Toponimi*

*Vacanze e festività nazionali*

### **Varianti linguistiche**

#### **Varianti regionali e sociali**

##### **Regioletto**

*Centro*

*Est*

*Nord*

*Ovest*

*Sud*

##### **Dialetto**

*Bayerisch*

*Berlinisch*

*Emiliano*

*Hessisch*

*Koelsch*

*Lombardo*

*Napoletano*

*Piemontese*

*Provenzale*

*Romano*

*Siciliano*

*Toscano*  
*Veneziano*

*variante diacronica*  
*volgare*

**Gergo**

*bambinesco*  
*giovanile*  
*malavitoso*  
*militare*  
*poliziesco*

**Idioletto**

*Idioletto*

**Lingua franca**

*lingua franca*

**Lingua parlata da stranieri**

*Lingua parlata da stranieri*

**Altre caratteristiche specifiche**

*Forestierismi*

*Neologismi*

*Variante nazionale*

**Linguaggi specialistici**

*burocratico/amministrativo*

*economico/finanziario*

*edile/architettonico*

*giornalistico*

*giuridico*

*matematico/informatico*

*medico*

*musicale*

*politico/sindacale*

*pubblicitario/commerciale*

*sportivo*

*tecnico/scientifico*

*televisivo/cinematografico*

*turistico*

**Varianti di registro**

*argot/verlan*

*colloquiale/substandard*

*familier/populaire*

*formale*

**Specificità del mezzo audiovisivo**

**Canale visivo**

*Cartelli*

*Elementi grafici*

*Oggetti culturali*

**Canale acustico**

*Altri effetti sonori specifici*

*Colonna sonora*

*Rumori di fondo*

**Macro-interventi sui dialoghi**

*Aggiunta di scene/battute*

*Eliminazione di scene/battute*

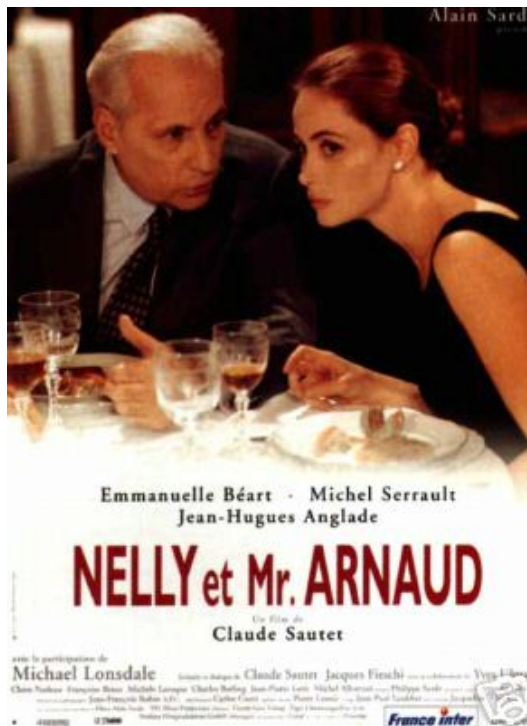
*Inserimento sottotitoli/cartelli*

*Preservazione battute/scene originali*

*Sostituzione lingua della scena/battuta*

## Schede dei film

### Nelly et Mr. Arnaud



**Regista**

Claude Sautet

**Attori principali**

Emmanuelle Béart, Michel Serrault, Jean-Hugues Anglade

**Paese di produzione**

Francia, Italia, Germania

**Anno**

1995

**Durata**

103 minuti

**Genere**

Commedia sentimentale

**Titolo versione italiana**

Nelly e Monsieur Arnaud

**Distributore italiano**

Cecchi Gori Group

**Dialoghi e direzione**

Silvia Monelli/Gianna Granirei

**del doppiaggio**

**Sinossi**

A Parigi, la venticinquenne Nelly, esperta di grafica computerizzata, si barcamena tra un lavoro e l'altro mentre il marito Jérôme è disoccupato perenne. Preoccupata per i sei mesi di affitto arretrati, dopo un'iniziale titubanza, accetta la generosa offerta di un anziano ex magistrato e uomo d'affari, Pierre Arnaud, che l'amica Jacqueline le ha presentato, che le propone di scrivere al computer il suo romanzo. Il rapporto a mano a mano diventa più confidenziale e Nelly viene invitata dal giovane editore Vincent Granec per esaminare il lavoro svolto. I due si cominciano a frequentare. Una telefonata la informa però che Jérôme è ricoverato in ospedale. Nelly si precipita a trovarlo e scopre che l'uomo ha già un'altra compagna. Frustrata, Nelly lavora contro voglia e litiga con Arnaud. L'uomo confida allora a Jacqueline la pena del suo impossibile sentimento per la giovane alla quale rivela, in un impulso di sincerità, il suo passato oscuro. Dopo una giornata intensa di lavoro, essendo tardi per rientrare, Nelly si ferma da Arnaud che la guarda dormire: lei si sveglia e lo prende per mano. L'arrivo di Lucie, che ha perso il compagno, fa precipitare le cose e Arnaud decide di lasciare Nelly, commissionandole la fine del lavoro, e partire con la ex moglie. David di Donatello (1996) come miglior film straniero.

**Riconoscimenti**

## On connaît la chanson



<b>Regista</b>	Alain Resnais
<b>Attori principali</b>	Pierre Arditi, Sabine Azéma, Jean-Pierre Bacri, André Dussollier, Agnès Jaoui, Lambert Wilson, Jane Birkin
<b>Paese di produzione</b>	Francia
<b>Anno</b>	1997
<b>Durata</b>	118 minuti
<b>Genere</b>	Commedia musicale
<b>Titolo versione italiana</b>	Parole, parole, parole
<b>Distributore italiano</b>	Istituto Luce (1998) Video Club Luce
<b>Dialoghi e direzione del doppiaggio</b>	Hélène Fiorentino, Roberto Cincotta/Ruggero Buseti, Marco Mete
<b>Sinossi</b>	

A Parigi, Simon, che lavora presso un'agenzia immobiliare ma dice di scrivere testi radiofonici, ama segretamente Camille. Costei, guida turistica alle prese con la scrittura della tesi di dottorato, in seguito a un incontro fortuito, si invaghisce di Marc, che è il titolare dell'agenzia dove lavora Simon. Marc ha nel frattempo preso contatti per vendere un appartamento ad Odile, sorella di Camille. Odile ha deciso di cambiare casa, nonostante l'evidente disapprovazione di suo marito Claude. Questi è all'apparenza persona molto accomodante, poco propenso a prendere decisioni, ma adesso sopporta a fatica la riapparizione in casa loro, dopo molti anni di assenza, di Nicolas, che era andato a vivere fuori Parigi. Nicolas, amico anni prima di Odile, in fuga da un lavoro e da una famiglia che non lo capisce, anche lui alla ricerca di un appartamento, diventa il confidente di Simon, a cui si è rivolto per trovare casa. Odile riesce infine ad acquistare l'appartamento, prepara una grande festa d'inaugurazione, alla quale tutti si ritrovano. È il momento delle rivelazioni, delle spiegazioni e della verità.

<b>Riconoscimenti</b>	César per il miglior film (1998). Orso d'Argento (1998) per la regia ad Alain Resnais.
-----------------------	---

## Marius et Jeannette : un conte de l'Estaque



<b>Regista</b>	Robert Guédiguian
<b>Attori principali</b>	Ariane Ascaride, Gérard Meylan, Jean-Pierre Darroussin
<b>Paese di produzione</b>	Francia
<b>Anno</b>	1997
<b>Durata</b>	102 minuti
<b>Genere</b>	Commedia drammatica
<b>Titolo versione italiana</b>	Marius e Jeannette
<b>Distributore italiano</b>	Medusa Video/Bim Distribuzione
<b>Dialoghi e direzione del doppiaggio</b>	Giorgio Tausani/Rosy Rocchi
<b>Sinossi</b>	A Marsiglia, sotto il sole dell'Estaque, Jeannette, una cassiera con coppia di figli a carico, incontra Marius, il custode di un cementificio in demolizione, mentre sta tentando di rubare dei bidoni di vernice. Dopo questo primo incontro turbolento, tra i due inizia una tenera amicizia. Sotto lo sguardo tenero e complice di Justin, professore in pensione, di Dédé e Monique, coppia in litigio perenne, di Caroline, la comunista inaffondabile, il rapporto di Marius e Jeannette si trasforma in un rapporto d'amore e i due impareranno, fra mille difficoltà, a lasciarsi andare, riscoprendo l'incanto di vivere.
<b>Riconoscimenti</b>	Premio Louis-Delluc (1997)



## Chacun cherche son chat



<b>Regista</b>	Cédric Klapisch
<b>Attori principali</b>	Romain Duris, Garance Clavel, Renée Le Calm, Olivier Py, Zinedine Soualem
<b>Paese di produzione</b>	Francia
<b>Anno</b>	1996
<b>Durata</b>	90 minuti
<b>Genere</b>	Commedia
<b>Titolo versione italiana</b>	Ognuno cerca il suo gatto
<b>Distributore italiano</b>	BIM Distribuzione/01 Distribution
<b>Dialoghi e direzione del doppiaggio</b>	Paola Picconato, Ilaria Carbonali/Daniela Nobili
<b>Sinossi</b>	<p>In procinto di partire per le vacanze, la giovane e introversa Chloé, truccatrice di moda, deve prendere una decisione difficile: lasciare l'amato gatto a una persona fidata. La scelta cade su Madame Renée, un'anziana vicina con la passione per i felini. Le amorevoli cure di Madame, però, non basteranno a trattenere Gris-Gris, che scompare nel nulla. Sullo sfondo di un quartiere in pieno cambiamento (l'XI arrondissement, quello della Bastiglia), si lanceranno, alla ricerca del gatto smarrito, Chloé e il suo amico Djamel, e una serie di personaggi stravaganti: combriccole di vecchiette assetate di tè e pettegolezzi, rudi uomini da bettola, ragazzi eccentrici e donne stravaganti. Alla fine Chloé troverà l'amato gatto e anche l'amore.</p>

## Le dîner de cons



<b>Regista</b>	Francis Veber
<b>Attori principali</b>	Thierry Lhermitte, Jacques Villeret, Francis Huster, Daniel Prevost
<b>Paese di produzione</b>	Francia
<b>Anno</b>	1998
<b>Durata</b>	85 minuti
<b>Genere</b>	Commedia
<b>Titolo versione italiana</b>	La cena dei cretini
<b>Distributore italiano</b>	Luigi e Aurelio De Laurentiis/Filmauro Home Video
<b>Dialoghi e direzione del doppiaggio</b>	Sergio Jacquier/Roberto Chevalier
<b>Sinossi</b>	

Ogni mercoledì sera un gruppo di amici, ricchi e annoiati, organizza la cosiddetta “cena dei cretini”, alla quale i partecipanti devono portare un personaggio giudicato stupido. L’editore Pierre Brochant individua la vittima designata in François Pignon, impiegato del Ministero delle Finanze e appassionato costruttore di modellini con i fiammiferi. Pierre lo invita a un aperitivo a casa sua, ma dal momento in cui il “cretino” prescelto entra in casa, gli eventi precipitano: prima un colpo della strega impedisce a Pierre di vedere i suoi amici, poi la moglie Christine, irritata dal suo comportamento, gli comunica tramite segreteria telefonica di volerlo lasciare. Malgrado i tentativi di aiuto di Pignon, la situazione precipita con l’entrata in scena prima di Juste, vecchio amico di Pierre, poi di Marlène, l’amante di Pierre, e infine di Cheval, un pedante collega di Pignon. Le vite dei personaggi si intersecano con rocamboleschi colpi di scena, ma il lieto fine è assicurato dallo stesso Pignon.

## Le fabuleux destin d'Amélie Poulain



<b>Regista</b>	Jean-Pierre Jeunet
<b>Attori principali</b>	Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz
<b>Paese di produzione</b>	Francia
<b>Anno</b>	2001
<b>Durata</b>	120 minuti
<b>Genere</b>	Commedia fantastica
<b>Titolo versione italiana</b>	Il favoloso mondo di Amélie
<b>Distributore italiano</b>	BIM Distribuzione
<b>Dialoghi e direzione del doppiaggio</b>	Francesco Vairano
<b>Sinossi</b>	

Amélie cresce in provincia, da sola, con il padre medico, a seguito della tragica perdita della madre. Più grande, la ragazza va a vivere a Parigi nel quartiere di Montmartre, dove fa la cameriera. Il 31 agosto 1997 è il giorno decisivo della sua vita: vede in Tv il servizio sulla morte di lady Diana, le cade di mano un tappo di bottiglia che finisce sotto una piastrella in cui la ragazza trova una vecchia scatola di cianfrusaglie. Si mette in testa di rintracciare il proprietario, che a quel punto avrà una cinquantina d'anni. Lo trova e gli restituisce il ricordo. Da quel momento decide di far felice il prossimo, e incrocia una galleria di personaggi che la porteranno a incontrare l'amore: Nino Quincampoix, un collezionista di foto-tessera.

<b>Riconoscimenti</b>	European Film Academy (2001) per il miglior film César (2001) per il miglior film Chicago International Film Festival (2001), premio del pubblico Goya (2002) per il miglior film europeo.
-----------------------	---

## Tanguy



<b>Regista</b>	Étienne Chatiliez
<b>Attori principali</b>	Sabine Azéma, Eric Berger, Hélène Duc, Andr�e Dussollier
<b>Paese di produzione</b>	Francia
<b>Anno</b>	2001
<b>Durata</b>	102 minuti
<b>Genere</b>	Commedia
<b>Titolo versione italiana</b>	Tanguy
<b>Distributore italiano</b>	Medusa Video
<b>Dialoghi e direzione del doppiaggio</b>	Elettra Caporello/Ludovica Modugno
<b>Sinossi</b>	

Tanguy   figlio unico. A ventotto anni vive ancora in casa con i genitori, una coppia della miglior societ  parigina. Il ragazzo   intellettualmente dotato e affascinante ma non intende andarsene di casa. Gli viene offerta la possibilit  di stabilirsi in Cina, ma un ritardo nella consegna della tesi rinvia la sua partenza di un anno. La sua presenza in casa non   per  pi  tollerabile e la madre, nonostante i primi scrupoli, decide di forzare i tempi. In accordo con il coniuge mette in atto tutte le strategie possibili per far s  che il ragazzo si responsabilizzi, trovi un lavoro e si senta a disagio nella vita familiare. Dopo rocambolesche avventure, tra cui una citazione in tribunale, i genitori riescono a metterlo fuori di casa. Tanguy sparisce per oltre un anno. I genitori sono assaliti intanto dai sensi di colpa quando all'improvviso arriva una lettera del figlio che li invita a Pechino. In Cina, Tanguy ha finalmente trovato la sua dimensione ideale, un lavoro, una compagna, e anche una nuova famiglia.

## L'auberge espagnole



<b>Regista</b>	Cédric Klapisch
<b>Attori principali</b>	Romain Duris, Judith Godrèche, Cécile de France, Audrey Tautou, Kelly Reilly, Federico d'Anna
<b>Paese di produzione</b>	Francia/Spagna
<b>Anno</b>	2002
<b>Durata</b>	120 minuti
<b>Genere</b>	Commedia
<b>Titolo versione italiana</b>	L'appartamento spagnolo
<b>Distributore italiano</b>	BIM Distribuzione
<b>Dialoghi e direzione del doppiaggio</b>	Gianni Galassi
<b>Sinossi</b>	<p>Intenzionato ad ottenere un posto al Ministero delle Finanze francese, Xavier si reca per completare i propri studi a Barcellona, con il programma Erasmus, lasciando a Parigi la ragazza Martine. Arrivato a Barcellona, con l'aiuto di Jean-Michel e della giovane moglie Anne-Sophie, che lo ospitano per i primi giorni, si lancia alla ricerca di un appartamento. Lo troverà dividendolo con un'inglese, un italiano, un tedesco, un danese e una spagnola, con i quali comincerà a vivere la città, condividendo feste, litigi e lavoro. A loro si aggiungerà Isabelle, una compagna di università belga con la quale Xavier ha stretto amicizia. Nel frattempo, spinto da Jean-Michel, Xavier frequenta la bella Anne-Sophie e presto si trasforma nell'amante. Nel frattempo, arriva anche William, il fratello di Wendy che innervosisce la comunità. Xavier continua a vivere fra alti e bassi la storia clandestina con Anne-Sophie e lascia Martine. Intanto matura in lui la convinzione di non voler entrare al Ministero, bensì perseguire il suo sogno di bambino di diventare uno scrittore. Al suo rientro a Parigi, inizia così una nuova vita.</p>
<b>Riconoscimenti</b>	Festival International du Film (2002), premio del pubblico Premio del Sydney Film Festival (2003) per il miglior film

## Comme une image



<b>Regista</b>	Agnès Jaoui
<b>Attori principali</b>	Romain Duris, Judith Godrèche, Cécile de France, Audrey Tautou, Kelly Reilly Federico d'Anna
<b>Paese di produzione</b>	Francia/Italia
<b>Anno</b>	2004
<b>Durata</b>	120 minuti
<b>Genere</b>	Commedia
<b>Titolo versione italiana</b>	Così fan tutti
<b>Distributore italiano</b>	Lucky Red
<b>Dialoghi e direzione del doppiaggio</b>	Elettra Caporello/Ludovica Modugno
<b>Sinossi</b>	

Etienne è uno scrittore di gran successo, sposato in seconde nozze con Karine, una ragazza molto più giovane di lui, con una figlia quasi maggiorenne, Lolita, aspirante cantante lirica, avuta da un primo matrimonio, e una secondogenita di circa sei anni. Parallela alla vita di Etienne è quella di Pierre e Sylvia, lui scrittore fallito, lei insegnante di canto frustrata. Quando Sylvia scopre che una delle sue allieve è Lolita, convinta di poter aiutare suo marito, fa in modo di stringere amicizia con lei. Da quel momento in poi, le vite delle due famiglie si intrecciano: Etienne, in crisi di ispirazione, conosce e cerca di coinvolgere Pierre, la cui influenza cresce quando il suo terzo libro ottiene ottime recensioni; Sylvia segue Lolita e poco per volta si abitua a una vita più agiata, fatta di feste, inaugurazioni, weekend in campagna; Karine lascia Etienne, di cui non sopporta la supponenza, ma poco dopo torna sui suoi passi. Ma è soprattutto Lolita che incomincia un periodo della sua vita difficile, perché incapace di accettare il proprio fisico, con il terrore di non essere all'altezza del padre e con la certezza di ricevere avance dai ragazzi solo perché "figlia di". Solo Sébastien si rivelerà veramente interessato a lei, senza ipocrisie e falsità, a differenza degli altri che invece daranno prova di tutto il loro egoismo.

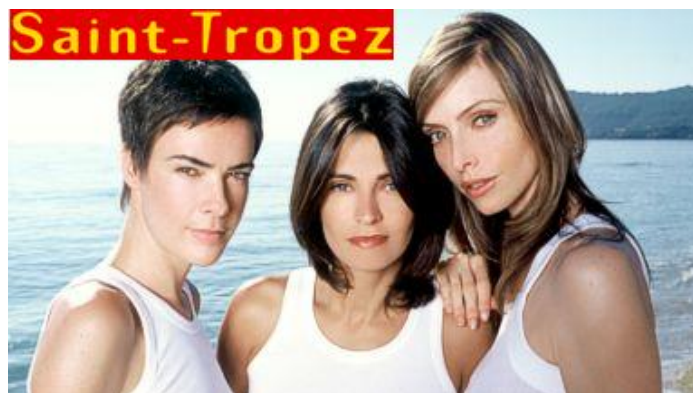
## Travaux, on sait quand ça commence



**Regista** Brigitte Roüan  
**Attori principali** Carole Bouquet, Jean-Pierre Castaldi, Aldo Maccione  
**Paese di produzione** Francia/UK  
**Anno** 2005  
**Durata** 90 minuti  
**Genere** Commedia  
**Titolo versione italiana** Travaux (lavori in casa), si sa quando cominciano...  
**Distributore italiano** Teodora  
**Dialoghi e direzione del doppiaggio** Paolo Modugno  
**Sinossi**

Chantal è un avvocato progressista, è impegnata sul fronte della causa dei più deboli e degli immigrati e, avendo sia charme che grinta, vince spesso. Quando ottiene il permesso di lavoro per un giovane architetto colombiano, Eduardo, decide di affidargli dei piccoli lavori di ristrutturazione della sua casa e l'architetto si porta dietro, come suoi operai, sei connazionali, tutti senza permesso di soggiorno, non specializzati. Chantal si trova così alle prese con due figli adolescenti che fraternizzano troppo con i nuovi arrivati, con un cliente cui si è concessa una notte quasi per sbadataggine e che vuole levarsi di torno, con l'architetto, che ha idee sempre più faraoniche, e soprattutto, una casa distrutta che sembra difficile veder risorgere dalle macerie.

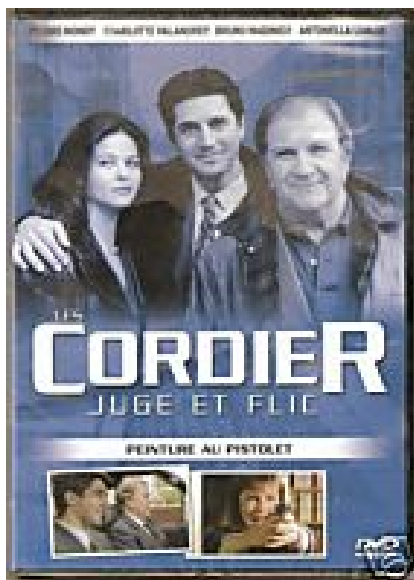
## Sous le soleil (Saison 7)



<b>Episodi</b>	N°259 (Résurrection), N° 260 (Place des Lices au Soleil), N°261 (Accords et désaccords), N°262 (Un goût de cendres)
<b>Registi</b>	Sylvie Ayme, Franck Buchter
<b>Produzione</b>	Francia (Marathon Productions, TF1 e SFP Productions)
<b>Anno</b>	2003
<b>Durata</b>	45 minuti (episodio)
<b>Genere</b>	Soap opera
<b>Titolo versione italiana</b>	Saint-Tropez
<b>Titoli episodi italiani</b>	N°259 (Ritorno alla vita), N° 260 (L'altra faccia di Saint Tropez), N°261 (Accordi e disaccordi), N°262 (Le ceneri di un'amicizia)
<b>Dialoghi e direzione del doppiaggio</b>	Francesca Abba, Mara Chemini, Gabriella Pochini, Roberto Puleo, Ilaria Piacco/Mario Brusa, Anna Lana, Donato Sodio, Santo Versace
<b>Registrazione</b>	Rete 4 – dal 25 al 29 marzo 2007
<b>Sinossi</b>	La serie si svolge a Saint-Tropez. Sullo sfondo di ville, yacht e feste, si narrano le vicende di tre amiche e delle rispettive famiglie: Jessica, cantante e speaker di "Radio Soleil", Caroline, avvocato di grido, e Laure, medico in una clinica privata.



## Les Cordier, juge et flic (Saison 13 )



<b>Episodi</b>	N° 58 (Délit de fuite), N° 59 (Copie conforme)
<b>Registi</b>	Jean-Marc Seban, Michaël Perrotta
<b>Produzione</b>	Francia (Marathon Productions, TF1 e SFP Productions)
<b>Anno</b>	2003
<b>Durata</b>	95 minuti (episodio)
<b>Genere</b>	poliziesco
<b>Titolo versione italiana</b>	Il Commissario Cordier
<b>Titoli episodi italiani</b>	N° 58 (Passione omicida), N° 59 (Falsa identità)
<b>Dialoghi e direzione del doppiaggio</b>	Maurizio Fiorentini, Silvia Savigni Tommasi Alessandro Spadorcia/Emanuela Rossi Serena Verdirosi
<b>Registrazione</b>	Rete 4 – 30 aprile 2007, 5 maggio 2007
<b>Sinossi</b>	La serie narra le vicende professionali del commissario Cordier e del figlio, il giudice Bruno Cordier, che si trovano spesso, assieme ad altri familiari, a trovarsi immischiati loro malgrado in eventi criminosi di vario tipo, chiamati poi spesso a risolvere in prima persona.