

La pubblicazione di questo volume è stata realizzata grazie al prezioso contributo dell'associazione culturale Artis Project, Azienda specializzata in servizi linguistici e per l'accessibilità: audiodescrizione, sottotitolazione e respeaking per TV, cinema, teatro, festival ed eventi live (www.artis-project.it). Ha inoltre beneficiato del contributo dalla Commissione Europea, in quanto parte delle attività di disseminazione del progetto ADLB (Audio Description: Lifelong Access for the Blind - 517992-LLP-1-2011-1-IT-ERASMUS-ECUE).

Questa pubblicazione è finanziata con il sostegno della Commissione Europea. L'autore è il solo responsabile di questa pubblicazione e la Commissione declina ogni responsabilità sull'uso che potrà essere fatto delle informazioni in essa contenute.

La Consulta Regionale delle Associazioni di Persone Disabili e delle loro Famiglie del Friuli Venezia Giulia ha concesso il proprio patrocinio per la pubblicazione di questo volume.



impaginazione
Verena Papagno



eISBN 978-88-8303-555-5

EUT - Edizioni Università di Trieste
Via E. Weiss, 21 - 34128 Trieste
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

L'audiodescrizione
filmica per i ciechi
e gli ipovedenti
a cura di
Elisa Perego

sommario

7	<i>Lorenza Rega</i> Saluto di apertura	77	<i>Carla Lugli</i> L'uso della voce nell'audiodescrizione
9	<i>Elisa Perego</i> Introduzione	91	<i>Vera Marchesi</i> La traduzione al servizio dell'accessibilità
15	<i>Elisa Perego</i> Da dove viene e dove va l'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti	99	<i>Mariapaola Dell'Orto</i> L'audiointroduzione filmica. Una nuova tecnica di accessibilità
47	<i>Christopher Taylor</i> ADLAB: Aspetti di un progetto sull'audiodescrizione	107	<i>Eraldo Busarello</i> La Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS
59	<i>Vera Arma</i> L'audiodescrizione: Stato dell'arte e prospettive di mercato in Italia	117	<i>Sabrina Rondinelli</i> Descrivere o raccontare?
73	<i>Vincenzo Zoccano</i> L'importanza delle audio descrizioni per le persone con disabilità visiva e non solo	121	<i>Elisa Perego, Bernd Benecke</i> Aspetti tecnici e procedurali dell'audiodescrizione. Il caso della Bayerischer Rundfunk

Saluto di apertura

LORENZA REGA
Università di Trieste

Gentili colleghe e colleghi,
gentili studentesse e studenti,

nella mia funzione di collaboratrice del Rettore per l'Area Studenti e Formazione, sono stata incaricata dal Rettore dell'Università di Trieste, Prof. Francesco Peroni, di portarvi i saluti suoi personali e di tutti i componenti dell'Università di Trieste.

L'Università di Trieste è una università di medie dimensioni, con circa 20 mila studenti. Ha una assai buona posizione nei *rankings* internazionali, che impiegano come criteri di valutazione per es. ricerca, internazionalizzazione, qualità della didattica, e servizi agli studenti.

Il progetto ADLAB mi sembra riassume in sé tutti questi quattro parametri in un'ottica di eccellenza. Si tratta innanzitutto di un progetto di ricerca di altissimo profilo, finanziato dall'Unione Europea in modo assai sostanzioso, un progetto di cui l'Università di Trieste nel suo insieme deve essere veramente fiera – non da ultimo anche considerando che esso ha ricevuto un altro finanziamento (pure se molto più modesto) anche come PRIN.

Proseguendo sulla linea dei parametri, ADLAB assolve poi al criterio dell'internazionalità, perché si tratta di un progetto che – come detto – è stato finanziato dall'Unione Europea e a cui partecipano colleghi non italiani nell'ottica di uno scambio continuo di conoscenze scientifiche, ma anche di prassi didattiche innovative.

Inoltre, ADLAB è importante anche dal punto di vista della didattica perché certamente tutte le esperienze che si ricaveranno dalla ricerca avranno una ricaduta sulla didattica nel settore dell'audiodescrizione che per l'università italiana è ancora inesplorato .

Da ultimo, *last but not least*, c'è anche l'elemento dei servizi agli studenti. Tra i servizi agli studenti c'è anche il loro inserimento nel mondo del lavoro. Ieri abbiamo avuto il Career Day dell'Ateneo, che è stato un vero successo, gestito dallo Sportello Lavoro dell'Università di Trieste, che si occupa anche dell'inserimento per l'appunto di persone che presentino una qualche disabilità. ADLAB può prevedere effettivamente anche l'inserimento di persone cieche o ipovedenti nel mondo del lavoro, ad esempio come assistenti per la traduzione audiovisiva nella forma dell'audiodescrizione. Si tratta dunque di un progetto di ricerca che ha un alto valore aggiunto, ovvero quello di avere un forte impatto sociale immediato, e per questo sono molto riconoscente al collega Taylor per essere stato il *primum movens*, l'iniziatore di questo progetto, e alla collega Perego per averlo assistito in questa importante impresa sotto ogni punto di vista, in particolare scientifico e organizzativo.

Non voglio farvi perdere altro tempo con il mio saluto, ma veramente vi auguro di tutto cuore e con forte convincimento che i vostri lavori siano coronati da successo - come del resto sono sicura lo saranno.

Grazie per l'attenzione e buon lavoro.

19 aprile 2013

Introduzione

ELISA PEREGO
Università di Trieste

Questo volume breve ha uno scopo duplice. Quello di inquadrare in modo conciso ma sufficientemente completo, e in lingua italiana, il concetto di audiodescrizione filmica, e quello di raccogliere i contributi presentati in occasione della *Giornata intorno all'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti*, che si è svolta il 19 aprile 2013 a Trieste, presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione, nella Sezione di Studi in Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (SSLMIT). La giornata è stata interamente dedicata all'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti. Attraverso la voce di studiosi, di audio descrittori, di speaker professionisti e di ex-studenti che hanno dedicato con passione le proprie tesi di laurea ad aspetti particolari del tema, è stato possibile concentrarsi su una forma di traduzione audiovisiva particolare: l'audiodescrizione filmica, cioè il processo che trasforma le informazioni visive di un film in parole, dando completezza alla traccia sonora e ai dialoghi del film stesso a beneficio del pubblico cieco e ipovedente.

La giornata, che si è svolta sotto il patrocinio della Consulta Regionale delle Associazioni delle Persone Disabili e delle loro Famiglie del Friuli Venezia Giulia, si colloca nell'ambito delle tante attività divulgative previste dal progetto euro-

peo ADLAB (2011-2014), finanziato dall'Unione Europea attraverso il programma *Lifelong Learning* (LLP) e coordinato dal Professor Taylor dell'Università di Trieste.¹

Desidero ricordare che la *Giornata* è stata preceduta da una *Cena al buio*, organizzata in collaborazione con l'Istituto Regionale Rittmeyer per i Ciechi di Trieste² e con il supporto del suo direttore generale, la dott.ssa Elena Weber, e di un nutrito gruppo di collaboratori (dott.ssa Emanuela Giudice, sig.ra Emanuela Franzutti, sig.ra Maria Teresa Polito, sig.ra Paola Lafnag Nedoch, dott.ssa Anna Calacione, sig.ra Donatella Rudez, sig.ra Celestina Ferfoggia). La cena si è svolta nell'apposita *Sala al buio*, completamente oscurata, spazio che l'Istituto ha ritenuto di destinare proprio per lo svolgimento di questi eventi sociali, che ormai sono diventati un appuntamento consueto e regolare, tesi alla sensibilizzazione della cittadinanza alla condizione delle persone con disabilità visive. La *Cena al buio* è un'esperienza unica. Le portate sono servite esclusivamente da camerieri disabili visivi che aiutano gli ospiti a riscoprire il valore dei quattro sensi vicarianti – tatto, gusto, olfatto e udito – e a vivere, per una volta, quella che per i non vedenti è difficile regola quotidiana.

Tornando al volume, questo contiene le trascrizioni delle presentazioni ascoltate durante la *Giornata* e accoglie due contributi supplementari. I contributi supplementari hanno lo scopo di fare luce sull'audiodescrizione filmica e sul progetto europeo ADLAB. Le trascrizioni dei contributi orali adattate al registro scritto fissano invece concetti cruciali che sono stati espressi con direttezza e semplicità a beneficio di un pubblico che non conosceva il tema. Le trascrizioni quindi vogliono fotografare la *Giornata* e consentirle di rivivere, fissata sulla pagina.

La *Giornata* è stata dedicata alla sola audiodescrizione filmica. Tale scelta ha determinato la natura degli interventi, che non toccano, se non tangenzialmente, i temi dell'audiodescrizione per l'opera, per il teatro, per la danza, per gli eventi sportivi o religiosi, per i musei. Benché molte caratteristiche dell'audiodescrizione filmica siano riutilizzabili anche in altre forme di audiodescrizione, infatti, esistono strategie specifiche che vanno applicate a seconda del prodotto o dell'evento che si audio descrive, e dunque la letteratura a riguardo è altrettanto ampia e specifica.

Il volume si apre con un contributo (**Elisa Perego**) centrato esclusivamente sull'audiodescrizione filmica. Di questa si traccia la storia accademica e si identificano le aree di ricerca più battute e quelle ancora poco indagate. Nel farlo si fornisce un repertorio bibliografico esteso, aggiornato e ragionato sul tema. Il secondo contributo del volume (**Christopher Taylor**) è invece dedicato al progetto europeo ADLAB ed è volto a renderne note le finalità e la natura. Nel suo contributo, l'autore entra nel merito di alcuni risultati già ottenuti nei primi due anni di lavoro e si sofferma su quanto ancora bisogna fare. La sezione del volume specificamente dedicata alla *Giornata* si apre invece con le parole di **Vera Arma**,

¹ www.adlabproject.eu

² <http://www.istitutorittemeyer.it/>

che non manca di definire le disabilità sensoriali (“invisibili”, perché non immediatamente evidenti) per addentrarsi nella descrizione della realtà audio descrittiva italiana toccando i temi delicati del mercato, della distribuzione, della produzione, della legislazione italiana ed europea. Il quadro dipinto presenta aspetti più e meno incoraggianti, ma certamente interessanti, e lascia lo spazio per alcune riflessioni di carattere linguistico che chiudono il contributo. La questione della politica dell’audiodescrizione italiana viene ripresa da **Vincenzo Zoccano**, Presidente della Consulta Regionale delle Associazioni di Persone Disabili e delle loro Famiglie del Friuli Venezia Giulia, che lancia un appello accorato affinché l’audiodescrizione per i ciechi e gli ipovedenti si trasformi ufficialmente in un reale diritto di qualità da offrire con professionalità, come accade per altri servizi che oggi diamo per scontati, come per esempio il doppiaggio filmico, che rende fruibile il prodotto cinematografico in una lingua a spettatori di lingua diversa. Zoccano sottolinea la tortuosità della strada da percorrere in direzione di questo obiettivo, ma ne ribadisce l’importanza, e conferma la piena collaborazione degli enti che si occupano di disabilità nella Regione – e non solo – con l’Università. È infatti solo attraverso la collaborazione, la cultura e le potenzialità offerte dalla rete che oggi si può pensare di fare un concreto passo in avanti nel delicato ambito della reale inclusione sociale dei disabili visivi. Il contributo successivo ci riporta agli aspetti pratici del processo di audiodescrizione e riguarda una delle fasi finali del processo stesso, ovvero quella della registrazione del testo audio descritto (tema ripreso anche in Perego e Benecke). **Carla Lugli** racconta la sua esperienza di speaker, ma il suo contributo, riallacciandosi in parte a quello di Arma e facendo da spunto per quello successivo di Busarello, esordisce mettendo in evidenza le carenze che oggi caratterizzano il settore dell’audiodescrizione italiana. L’offerta di materiale audio descritto è scarsa, e, talvolta, la comunicazione poco efficiente tra gli addetti ai lavori favorisce lo spreco di sforzi e di risorse sia umane, sia economiche. Dopo queste doverose precisazioni, Lugli entra nel vivo del ruolo della voce narrante nel processo di audiodescrizione. Lo speaker, precisa l’autrice, ha un ruolo determinante e fa un lavoro complesso che può essere agevolato, o complicato, da chi stila il testo audio descritto – si tratta di un concetto cruciale in tutte le forme di traduzione audiovisiva che prevedono interventi sulla colonna sonora e la recitazione del testo tradotto. L’autrice prosegue tratteggiando alcuni criteri professionali imprescindibili per lo speaker e arricchisce il suo contributo con esempi reali di descrizioni redatte o lette da lei stessa. **Mariapaola Dell’Orto** e **Vera Marchesi**, ex-studentesse della Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori di Trieste, si spostano dal tema della narrazione vocale per toccare due indipendenti e cruciali, ovvero quella delle audiointroduzioni e quella delle traduzioni delle audiodescrizioni già redatte in un’altra lingua. Le audiointroduzioni, nate e fino a oggi usate in ambito teatrale, sono strumenti complementari alle audiodescrizioni che consentono allo spettatore cieco di raccogliere dettagli che non è stato possibile audio descrivere o di essere informato, prima della visione, sul contesto in cui si svolge il film oppure

sullo stile cinematografico che lo contraddistingue. Dell'Orto racconta dove nasce l'iniziativa di offrire introduzioni audio anche ai film, sintetizza i risultati della ricerca fatta fino a oggi per valutare la piacevolezza e l'efficacia di tale servizio, e delinea lingua e stile di questo nuovo genere testuale. Marchesi si concentra invece sul tema altrettanto interessante della traduzione delle audiodescrizioni da una lingua a un'altra. Il processo di redazione e di produzione di una audiodescrizione è molto lungo e talvolta costoso. Questo limita fortemente il numero delle audiodescrizioni che un paese può produrre per i propri spettatori ciechi e ipovedenti. La traduzione da una lingua di un prodotto già confezionato sembra rappresentare un'utile strategia per velocizzare il processo. È davvero così? Come illustra Marchesi, supportando la sua tesi con interessanti esempi, la traduzione e la redazione finale dell'audiodescrizione tradotta in realtà è più complessa di quanto si possa immaginare. Per rimanere sul tema della produzione delle audiodescrizioni, ci spostiamo al contributo di **Eraldo Busarello**, che racconta come nascono, rispettivamente, la Cooperativa Sociale Senza Barriere Onlus nel 1992 e la Cineteca Audio per i Ciechi Italiani nel 2003. Lo fa riportando la sua esperienza diretta e ricorrendo al supporto di un interessante DVD progettato dalla Cooperativa stessa. Attraverso le sue parole ci fa capire come nasce un audio film per non vedenti, e illustra in che cosa questo si differenzia dai film audio descritti. Il suo contributo offre inoltre uno squarcio interessante su una realtà unica in Italia, che soddisfa le esigenze di un numero cospicuo di utenti non vedenti e appassionati di cinema. Il contributo mette in evidenza l'inadeguatezza dell'offerta di materiale cinematografico audio descritto rispetto alla domanda e la conseguente necessità di reclutare buoni audio descrittori sia a Senza Barriere, sia, più in generale, in Italia, per colmare questa lacuna. Tocca poi argomenti attuali e cruciali, come l'importanza di non disperdere energie e denaro per convergere su un progetto comune e generalizzabile (cfr. Lugli), e la necessità di un unico prontuario europeo di riferimento per audio descrittori che derivi da un lavoro di sperimentazione e consultazione dell'utente reale, l'unico che può dare suggerimenti pertinenti per fornire un servizio adeguato. Mette poi in evidenza l'importanza di usare bene i soldi che ci sono, ma anche di credere nel proprio progetto e di portarlo avanti con impegno e convinzione. Le parole di Busarello sono seguite da quelle di una stretta collaboratrice di Senza Barriere, **Sabrina Rondinelli**, autrice di libri per bambini e audio scrittrice per la Cooperativa Sociale. Rondinelli, nel suo breve contributo, insiste sulla differenza enorme che intercorre tra il descrivere e il raccontare. Attraverso due esempi puntuali, mette in evidenza la centralità del secondo processo, che è quello che consente di mostrare, anziché di spiegare, la storia raccontata dalle immagini. Gli aspetti linguistici e narrativi dell'audiodescrizione sono centrali, ma non meno importanti di quelli tecnici, che sono necessari per confezionare un prodotto professionale e di qualità. Il contributo di **Elisa Perego** e **Bernd Benecke** chiude il volume proprio con poche pagine dedicate alla realizzazione professionale dell'audiodescrizione e centrate sugli aspetti tecnici, organizzativi e procedurali che la contraddistin-

guono. Prendendo spunto dall'attività di lunga data della Bayerischer Rundfunk, emittente radiotelevisiva pubblica locale della Baviera, gli autori si concentrano principalmente sulle fasi di lavoro di redazione delle audiodescrizioni, sull'importanza del lavoro di gruppo, del contributo dei collaboratori ciechi e dei revisori dei testi descrittivi.

Da dove viene e dove va l'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti

ELISA PEREGO
Università di Trieste

ORIGINI (ACCADEMICHE) DELL'AUDIODESCRIZIONE

L'audiodescrizione (AD), intesa sia come pratica professionale, sia come disciplina di interesse accademico, è ormai nota da tempo. La prima testimonianza accademica del concetto di audiodescrizione risale infatti a una tesi di laurea del 1975 redatta presso la State University di San Francisco (Frazier, 1975). L'autore, l'americano Gregory Frazier (Fig. 1), resosi conto dell'efficacia della descrizione simultanea del visivo nel favorire la comprensione dell'utente cieco, tratteggia per la prima volta i concetti normativi e qualitativi dell'audiodescrizione, facendone non solo oggetto della sua tesi di laurea e della sua attività didattica futura, ma anche il punto di riferimento solidissimo per Audio Vision¹, l'organizzazione no profit che fonderà in California nel 1989 e che continua a operare (ADC, 2013; Hardy, 2012; Piety, 2004; Thomas, 1996; Snyder, 2007).

¹ (<http://www.audiovision.org/>).



Figura 1. Gregory Frazier in due fotogrammi tratti da Hardy, 2012.

Da allora, l'audiodescrizione è stata praticata, studiata e migliorata. Si è diffusa anche in ambito europeo (cfr. ADLAB, 2012), ed è arrivata a occupare un posto di rilievo tra le numerose forme di traduzione audiovisiva ormai presenti sul mercato (Bogucki, 2013; Díaz Cintas, 2007, 2009; Gambier, 2004; Hernández & Mendiluce, 2005; Jiménez Hurtado, 2007b; Perego, 2005, 2012; Perego & Taylor, 2012). Nonostante la storia non breve, oggi l'audiodescrizione rimane una disciplina dinamica, ancora in via di definizione, che di recente ha visto crescere l'interesse nei suoi confronti grazie al suo insostituibile ruolo di supporto all'integrazione sociale e all'indipendenza culturale dello spettatore cieco o ipovedente.

L'enfasi posta negli ultimi anni sull'inclusione sociale e sull'accessibilità ai media, e la conseguente rideterminazione di tali concetti nell'ambito della traduzione audiovisiva, hanno portato questo settore dei *Translation Studies* ad adattarsi ai profondi cambiamenti che si sono verificati nel modo di considerare le esigenze di categorie sociali deboli e nel tipo di prodotti multimodali in circolazione, e hanno indotto a dare rilievo a forme traduttive socialmente utili per i disabili sensoriali. Oggi la traduzione audiovisiva rappresenta più che mai una disciplina flessibile, eterogenea, e volta all'interdisciplinarietà (Díaz Cintas 2006: 6; 2008: 1-2; 2009: 7), alla quale si dedicano sempre più incontri mirati e alla quale si riservano sempre più pubblicazioni specifiche, con l'intento di metterne in evidenza le forme elaborate per abbattere contemporaneamente le barriere linguistiche e le barriere sensoriali.

Hanno sancito ufficialmente la nascita e lo sviluppo di un interesse stabile per forme di traduzione accessibile le conferenze a scadenza biennale *Media for All*, tutte finalizzate a mappare lo stato della traduzione audiovisiva e della ricerca sull'accessibilità dei media non solo dal punto di vista della traduzione, ma anche da quello della produzione, della distribuzione e delle esigenze di consumo. È qui, a partire dalla prima conferenza tenutasi a Barcellona nel 2005, che l'audiodescrizione trova il suo posto d'onore accanto alla sottotitolazione per i sordi, di più lunga tradizione accademica. Un appuntamento invece esclusivamente riservato all'audiodescrizione è rappresentato dai seminari ARSAD (acronimo per l'inglese *Advanced Research Seminars on Audio Description*), che dal 2007 si tengono ogni due anni presso l'Università Autonoma di Barcellona, in Spagna, e che riu-

niscono un numero sempre più elevato di professionisti e ricercatori interessati al tema in tutte le sue sfaccettature.

L'interesse attivo per l'argomento si è presto consolidato in numerose pubblicazioni, principalmente in lingua inglese se si fa eccezione per il volume in tedesco curato da Ulla Fix nel 2005 e riconosciuto come il primo in assoluto interamente dedicato a questa pratica (Kruger & Orero, 2010b: 141).

Le riflessioni condivise dagli studiosi durante gli incontri di *Media for All* sono oggi fissate in tre volumi legati alle conferenze. Il primo della serie (Díaz Cintas, Orero & Remael, 2007) è anche tra i primi nel suo genere, ed è interamente rivolto a forme di traduzione inclusiva (sugli stessi temi si veda anche Jiménez Hurtado, 2007b). Il volume comprende due sezioni distinte che si concentrano rispettivamente sulle esigenze degli utenti sordi e su quelle degli utenti ciechi. La seconda parte del volume, la più corposa, offre una panoramica vivace su audiodescrizione, media e accessibilità. Dopo un dossier generale sull'AD, la raccolta di contributi dedicati alle esigenze del pubblico cieco e ipovedente propone nove articoli che descrivono nel dettaglio l'uso dell'audiodescrizione in diversi contesti e da parte di diversi mezzi comunicativi (la televisione, i DVD, il cinema, Internet, ma anche le rappresentazioni dal vivo), ne discutono le politiche, delineano le nuove tendenze della ricerca, e ne chiariscono alcuni concetti fondanti. Il secondo volume della serie (Díaz Cintas, Matamala & Neves, 2010) dedica di nuovo un'intera sezione a "il campo oggi più fiorente della traduzione, e cioè quello dell'accessibilità dei media" (p. 17) (trad. nostra). Il settore è effettivamente ampio e abbraccia così tante sotto-aree che all'interno della sezione c'è lo spazio per tre soli contributi sull'audiodescrizione. Sono però contributi importanti, che ne chiariscono tutte le fasi del processo di produzione senza tralasciarne gli aspetti teorici (Rodríguez Posadas, 2010); ne mettono in evidenza i benefici per il pubblico più giovane (Palomo López, 2010); approfondiscono anche le difficoltà specifiche di determinati prodotti, come per esempio l'opera (Cabeza i Cáceres, 2010). Il terzo volume (Remael, Orero & Carroll, 2012), che offre una panoramica molto ampia su svariate forme di traduzione accessibile e su problematiche sempre diverse e nuove che il traduttore audiovisivo deve affrontare, propone contributi sull'audiodescrizione all'avanguardia specialmente dal punto di vista metodologico, mostrando l'efficacia degli approcci cognitivi (Fresno, 2012), di quelli basati sui corpora (Jiménez & Seibel, 2012), e dei reception studies (Mazur & Chmiel, 2012).

LETTERATURA E TEMI DI MAGGIORE INTERESSE SCIENTIFICO

La letteratura, specialmente quella in lingua inglese, cresce con costanza ormai da diversi anni e occupa diverse riviste specialistiche che spaziano dall'ambito della traduzione (*The Journal of Specialised Translation*, *Linguistica Antverpiensia*, *Meta*, *MonTI*, *Perspectives: Studies in Translatology*, *Science in Translation*, *Trans*, *Tran-*

slation Watch Quarterly, Translating Today) a quelli della psicologia (*Journal of Media Psychology*), della medicina (*Journal of Visual Impairment and Blindness*) o di carattere umanistico (*International Journal of the Arts in Society; Miscelánea*). *Perspectives*, oltre a ospitare spesso contributi sparsi sul tema, è l'unica rivista specialistica che fino a ora ha dedicato due volumi monografici in tre anni solo all'audiodescrizione, affrontata secondo prospettive diverse. Il numero speciale del 2010 (Kruger & Orero, 2010a) si sofferma sulla "nuova era" nel settore della traduzione audiovisiva e offre le riflessioni di sette autori sul tema dell'accessibilità filmica. Quello del 2012 (Mazur & Kruger, 2012) si concentra invece sui risultati di un ambizioso progetto, il Pear Tree Project, realizzato perché funzionale alla comprensione delle modalità di ricezione dell'audiovisivo e di conseguenza è utile per stilare raccomandazioni condivisibili per la realizzazione di audiodescrizioni sempre più efficaci anche trans-culturalmente.

Accanto ai numeri monografici di riviste specializzate (Kruger & Orero, 2010a; Mazur & Kruger, 2012) e a collettanee interamente dedicate al tema (Fix, 2005; Jiménez Hurtado, Rodríguez & Seibel, 2010; Perego, 2012b; Santiago Araújo & Ferreira Aderaldo, 2013), gli studi sparsi sono numerosissimi, e le prospettive di analisi dell'audiodescrizione varie e stimolanti. Specialmente negli ultimi anni, i settori che sono stati maggiormente approfonditi sono diversi. Vanno segnalati gli studi descrittivi e di carattere generale (Ballester, 2007; Benecke, 2004, 2012; Braun, 2008; Cámara & Espasa, 2011; Chica & Soler, 2010; Cronin & King, 1990; Dell'Orto, 2012; Frazier, 1975; Fryer, 2010b; Hernández & Mendiluce, 2005; Jiménez, 2010a, 2010b; Jiménez Hurtado & Seibel, 2007b, 2010; Kruger, 2010; Mälzer-Semlinger, 2012; Orero, 2007a, 2008b, 2012; Perego & Taylor, 2012; Puigdomènech, Matamala & Orero, 2010; Pujol & Orero, 2007; Snyder, 2005; 2006, 2007, 2008; Turner, 1998; Vercauteren, 2007; Vercauteren & Orero, 2013), quelli più specifici sul ruolo e sullo stato dell'AD in determinati paesi (per il Regno Unito: Finbow, 2010; Greeneng & Rolph, 2007; per gli Stati Uniti: ADC, 2013; Packer, 1996; per la Spagna: Hernández & Mendiluce, 2004; Orero, 2005a, 2007c; Orero & Wharton, 2007; Navarrete, 1997; Utray, Pereira & Orero, 2009; per la Polonia: Chmiel & Mazur, 2011a; Walczak & Szarkowszka, 2012; per la Germania: Seibel, 2007; per i paesi francofoni: Parrilla Pérez, 2007; ma si veda anche ABLAB, 2012), o quelli che hanno fatto dell'analisi o della ricerca di linee guida il proprio tema centrale (Bourne, 2007; Bourne & Lachat, 2010; Mazur & Chmiel, 2012b; Mälzer-Semlinger, 2012; Orero, 2008b; Rai, Greening & Petré, 2010; Remael, 2005; Vercauteren, 2007). Esistono poi diversi lavori incentrati sull'audiodescrizione come forma di traduzione (Braun, 2008; Chmiel & Mazur, 2011b; Hernández & Mendiluce, 2004; Hyks, 2005; Reviere, 2012; Posadas, 2010; Snyder, 2007; Utray, Pereira & Orero, 2009) e sulla possibilità di tradurre audiodescrizioni già redatte da una lingua all'altra (Gronek, Gorius & Gerzymisch-Arbogast, 2012; López Vera, 2006; Marchesi 2011; Roni, 2011; Remael & Vercauteren, 2010; Roni, 2011). Vanno poi ricordati gli studi di carattere linguistico (Arma, 2011; 2012; Bourne, 2007; Bourne & Jimenez Hurtado, 2007; Fryer, 2010a; Jiménez Hurtado 2007a, 2007c; Matama-

la e Rami 2009; Pérez Payá, 2007, 2010; Piety, 2004; Rodríguez, 2007, 2010)², paralinguistico (Iglesias Fernández, 2010) e testuale (Álvarez, 2010; Braun, 2007, 2011; Fels, Udo, Diamond e Diamond, 2006; Fels, Udo, Ting, Diamond e Diamond, 2005; Posadas, 2007; Pujol e Orero, 2007; Reviers, 2012; Soler Gallego e Chica Nuñez, 2010a, 2010b; Valero Gisbert, 2012; Vandaele, 2012; Vercauteren, 2012), alcuni dei quali si avvalgono delle indagini sui corpora, volte a chiarire le proprietà del lessico e della fraseologia dell'audiodescrizione e a indagare il comportamento dell'audiodescrizione nella realtà, nell'ambito dell'uso (Álvarez, 2010; Arma, 2011, 2012; Chica e Soler, 2010; Iglesias Fernández, 2010; Jiménez, 2010a, 2010b; Jiménez Hurtado, Rodríguez, e Seibel, 2010; Jiménez Hurtado e Seibel, 2010, 2012; Jiménez Hurtado e Soler Gallego, 2013; Pérez Payá, 2010; Piety, 2004; Rodríguez, 2010; Salway, 2007; Seibel, 2010; Soler, 2010). Tra i filoni di ricerca sviluppatasi più di recente vanno ricordati gli studi che ricorrono alla tecnica del tracciamento oculare (Di Giovanni, 2013; Igareda e Maiche, 2009; Krejtz, Krejtz, Duchowski, Szarkowska e Walczak, 2012; Krejtz, Szarkowska, Krejtz, Walczak e Duchowski, 2012; Kruger, 2012; Orero e Vilaró, 2012; Vilaró, Duchowski, Orero, Grindinger, Tetreault e Di Giovanni, 2012; Szarkowska, Krejtz, Krejtz e Duchowski, 2013), quelli che si servono dei *reception studies* (Chmiel e Mazur, 2011b, 2012; Fels, Udo, Ting, Diamond e Diamond, 2005; Mazur e Chmiel, 2011, 2012a; Orero, 2008a; Walczak e Szarkowska, 2012)³ e più in generale gli studi empirici che ricorrono a impianti metodologici sperimentali (Branje e Fels, 2012; Fels, Udo, Diamond e Diamond, 2006; Fresno, 2012; Fryer 2010a; Fryer e Freeman 2012a, 2012b; Fryer, Pring e Freeman, 2012; Igareda e Matamala, 2012; Peli, Fine e Pisano, 1994; Peli, Fine e Labianca, 1996; Schmeidler e Kirchner, 2001). Recentissimi invece sono i lavori che indagano il ricorso ai sistemi di sintesi vocale (o *text-to-speech*) (Cryer e Home, 2008; Szarkowska, 2011; Szarkowska e Jankowska, 2012; Walczak e Szarkowska, 2012). L'audiodescrizione è stata inoltre studiata in una prospettiva didattica per suggerire come può essere insegnata (Cambeiro Andrade e Quereda Herrera 2007; Marzá Ibanez, 2010; Orero, 2005b; Pérez Payá e Salazar, 2007; Remael, 2005; Remael e Vercauteren, 2007) e ne sono stati indagati i benefici collaterali, alcuni dei quali riguardano specificamente l'impatto che l'audiodescrizione ha sui bambini (Krejtz K., Krejtz I., Duchowski, Szarkowska e Walczak, 2012; Krejtz K., Szarkowska, Krejtz I., Walczak e Duchowski, 2012; Palomo López, 2008a, 2008b, 2010; Walczak e Szarkowska, 2012; Walczak e Szarkowska, 2012) e sugli anziani (Rabbitt e Carmichael, 1993).

2 La relativa novità della disciplina non ha ancora consentito di approfondirne aspetti particolarmente specifici. La comunità dei ricercatori è infatti ancora impegnata a stabilirne i criteri di base, a identificarne le regolarità, a ottimizzarne l'usabilità. Tuttavia, vanno ricordati i lavori di Martínez-Sierra (2009, 2010) che per primo tocca l'area inesplorata della resa dell'umorismo nelle audiodescrizioni.

3 Si vedano anche il progetto europeo *Audetel* (Lodge, 1993; Lodge e Slater, 1992; Pettitt, Sharpe e Cooper, 1996) e il progetto *Bollywood for all* (Rai, 2009).

Indipendenti ma naturalmente correlati all'AD sono gli studi sull'audio sottotitolazione (Benecke, 2012; Braun, 2008; Braun & Orero, 2010; Orero, 2007b, 2008a) e quelli che hanno recentemente toccato il tema dell'audio introduzione (Dell'Orto, 2012; Romero-Fresco & Fryer, 2013). Ma che cos'è esattamente l'audiodescrizione?

NATURA, PROPRIETÀ E LIMITI DELL'AUDIODESCRIZIONE FILMICA PER I CIECHI E GLI IPOVEDENTI

Nel tentativo di definire l'audiodescrizione, alcuni autori la spiegano come attività strettamente connessa alla traduzione (Hyks, 2005) e altri la collocano a pieno titolo nell'ampio contenitore della traduzione audiovisiva (Gambier, 2004; Perego, 2005; Perego & Taylor, 2012). Braun (2008: 14) ne parla in termini di "pratica che affonda le radici nella mediazione intermodale, cioè che 'traduce' le immagini visive in descrizioni verbali" (trad. nostra). E in effetti, di traduzione si tratta, specialmente se si usa il termine "traduzione" in senso lato. Come è noto, è Jakobson (1959) che a ridosso degli anni '60 include la traduzione intersemiotica, o trasmutazione, all'interno della sua tassonomia, consentendole di espandersi e di accogliere tutti quei processi che prevedono l'interpretazione di un segno linguistico/verbale per mezzo di sistemi di segni non linguistici/non verbali. Il processo di audiodescrizione si inserisce bene in questo nuovo contenitore, anche se opera nel verso contrario: audio descrivendo, il non verbale si trasforma in verbale (cfr. Perego & Taylor, 2012: 47; ma anche López Vera, 2006: 1).

Abbiamo appena specificato che l'audiodescrizione è un elemento vitale della lunga lista di forme di traduzione audiovisiva. Se consideriamo il testo audiovisivo un amalgama di canali acustici e visuali a loro volta costituiti da segni verbali e non verbali di varia natura (come in Tab. 1), ci rendiamo conto che è davvero facile inserire l'audiodescrizione tra le diverse forme di traduzione audiovisiva e definirla rispetto alle altre. Nel caso di sottotitolazione e doppiaggio, per esempio, il testo di partenza dal quale avviare la traduzione è rappresentato da una fetta specifica del testo audiovisivo che differisce da quella che va tradotta quando si audiodescrive. Se nel caso di sottotitoli e doppiaggio è il canale acustico verbale (Tab. 1a) che necessita di essere tradotto in un'altra lingua (che sarà rappresentata rispettivamente da un testo visivo verbale nel caso dei sottotitoli e da un testo acustico verbale nel caso del doppiaggio), nel caso dell'audiodescrizione è il canale visivo non verbale a necessitare una trasformazione sostanziale (Tab. 1b) – mentre la traduzione in parole di quello visivo verbale (Tab. 1c) genera gli audio sottotitoli.

Canale acustico	Verbale	Dialoghi Brusio Testi di canzoni
	Non-Verbale	Musica Rumori di sottofondo Effetti sonori Silenzio
Canale visivo	Verbale	Sottotitoli/intertitoli Didascalie Scritte di scena
	Non-Verbale	Immagini -statiche -dinamiche -in combinazione

Tabella 1a. Testo da tradurre nei processi di doppiaggio e sottotitolazione.

Canale acustico	Verbale	Dialoghi Brusio Testi di canzoni
	Non-Verbale	Musica Rumori di sottofondo Effetti sonori Silenzio
Canale visivo	Verbale	Sottotitoli/intertitoli Didascalie Scritte di scena
	Non-Verbale	Immagini -statiche -dinamiche -in combinazione

Tabella 1b. Testo da tradurre nel processo di audiodescrizione.

Canale acustico	Verbale	Dialoghi Brusio Testi di canzoni
	Non-Verbale	Musica Rumori di sottofondo Effetti sonori Silenzio
Canale visivo	Verbale	Sottotitoli/intertitoli Didascalie Scritte di scena
	Non-Verbale	Immagini -statiche -dinamiche -in combinazione

Tabella 1c. Testo da tradurre nel processo di audio sottotitolazione.

Una definizione completa di audiodescrizione tuttavia, oltre a definirne la natura e a collocarla in un settore disciplinare preciso, deve evidenziarne i numerosi aspetti imprescindibili, come, per esempio, i vincoli tecnici e quelli linguistici, il pubblico cui si rivolge, e la sua finalità. In poche parole, l'audiodescrizione è un servizio volto a rendere accessibile all'utente cieco o ipovedente qualsiasi tipo di informazione visiva di un prodotto multimodale attraverso un commento audio esplicativo che non interferisca con la traccia audio originale (e.g. Snyder, 2007, 2008; Braun, 2008; Vercauteren, 2007).

Autori diversi, nel definire l'audiodescrizione, si soffermano e ne enfatizzano aspetti diversi ma ugualmente cruciali. Gregory Frazier, per esempio, pioniere del campo, amava far risaltare l'aspetto artistico dell'audiodescrizione rispetto a quello dell'abilità acquisita necessaria per produrla. Descriveva l'audiodescrizione, o, meglio, l'audio visione (come lui stesso la definiva), come "the art of describing media and the arts for visually impaired people", e poneva l'accento sul fatto che si trattasse proprio di un'arte e non di un mestiere: "It is an art, as I say, as opposed to a craft" (Frazier, in Hardy, 2012; cfr. Haig, 2005). Continuando nella de-

scrizione, tuttavia, non potè che indicarne anche la grande complessità non sempre evidente: “audio vision is deceptively simple when you hear it, or see it, or hear it performed” (Frazier, in Hardy, 2012). Una complessità a livello di processo più che di prodotto, che certamente va ricondotta alle sue finalità, alle esigenze eterogenee del pubblico, e ai vincoli tecnici e semantici cui deve necessariamente sottostare. Per citarne solo alcuni che approfondiremo in seguito: tecnicamente le descrizioni vanno trasmesse sfruttando le pause naturali del programma da audio descrivere e generalmente non possono sovrapporsi nemmeno a rumori di sottofondo riconoscibili e di agile interpretazione – è importante non risparmiare all’utente la “fatica” di riconoscerli e la gratificazione che ne consegue; le descrizioni non possono appesantire eccessivamente l’audio originale, che esige di mantenere e di esaltare anche momenti di silenzio. Dal punto di vista linguistico, le descrizioni devono essere contemporaneamente semplici ma semanticamente ricche; si tratta di mantenere il giusto equilibrio tra un lessico intensamente informativo e descrittivo e una sintassi agile e lineare. Questo favorirebbe la comprensione del testo e l’immaginazione delle scene ma non dovrebbe mettere in difficoltà l’utente con concetti eccessivamente astratti o visivi, fuori dalla sua portata. La lista potrebbe continuare. Si tratta di concetti complessi, strettamente correlati tra loro, e riconducibili alle quattro facce dell’audiodescrizione (cfr. sotto). Mantenere in equilibrio così tante componenti è certamente difficile, e se è vero che il buon audio descrittore possiede un talento (artistico e linguistico) innato, lo è anche che la pratica e l’addestramento possono far maturare e ottimizzare competenze preesistenti.

LE QUATTRO FACCE DELL’AUDIODESCRIZIONE

L’audiodescrizione si regge su, e al contempo si vede costretta a scontrarsi con quattro importanti aspetti che sono stati spesso affrontati sia nella letteratura (per es., Vercauteren, 2007; Perego & Taylor, 2012), sia in tutte le linee guida oggi presenti sul mercato. Per redigere una buona audiodescrizione è necessario sapere cosa, quando, quanto e come descrivere. Si tratta di argomenti fondanti e articolati, che riassumono la natura dell’audiodescrizione e consentono di capirne meglio i meccanismi, pur rimanendo in una certa misura difficili da definire in modo univoco e definitivo.

Cosa descrivere

Da un punto di vista pratico e operativo, sembra facile e intuitivo stabilire cosa descrivere. Tuttavia, come ha bene sintetizzato Fryer di recente (2013), si vede sempre più di quanto si possa dire (cfr. Gibson, 1979: 26). Che la stessa cosa poi possa essere descritta in una miriade di modi diversi a seconda di chi la descrive è

stato spiegato e dimostrato anche grazie al contributo del *Pear Tree Project* (Mazur & Kruger, 2012). Non sembrano quindi essere d'aiuto le linee guida che suggeriscono di descrivere "tutto quello che si vede" (Dosch & Benecke, 2004 in Rai, Greening & Petré, 2010), "quello che c'è" tralasciando "ciò che non è essenziale" (ITC, 2000: 9 e 13), oppure di esplicitare verbalmente "la porzione visiva di qualsiasi tipo di messaggio" (AENOR, 2005: 4). L'invito a tradurre in parole ciò che è visivamente rilevante (e.g., ITC, 2000: 13; Remael & Vercauteren, 2011: 3) rimane sempre elusivo per chi si trova a dover selezionare cosa includere nella descrizione. Stabilire cosa descrivere è senza dubbio una delle difficoltà maggiori quando si redige un'audiodescrizione (o quando la si traduce; Marchesi, questo volume), in quanto lo si deve fare selezionando e restituendo, in modo funzionale al film in questione, il maggior numero di informazioni possibile con brevità e concisione, in un processo decisionale continuo (Benecke, 2007: 2; Posadas, 2010: 195-210). A grandi linee, oggetto di descrizione devono essere le immagini (personaggi, costumi, luoghi, azioni, o, in altre parole, "chi fa cosa a chi, quando, dove, come e perché"; per es. Perego & Taylor 2012: 234), i suoni difficilmente identificabili, e il testo scritto sullo schermo.

Il segmento di audiodescrizione delle scene in Fig. 2, tratte dalla versione italiana di *Bastardi senza gloria* (*Inglourious Basterds*, Q. Tarantino, 2009) redatta dalla Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS⁴, è riprodotto qui sotto:

0.02.18 – 0.02.22

"C'era una volta, nella Francia occupata dai nazisti..."

0.02.24 – 0.02.30

Nell'aia di una casa di campagna, un uomo è impegnato a tagliare un grosso ceppo con l'accetta.

0.02.32 – 0.02.35

È il 1941.

0.02.37 – 0.02.42

Poco lontano, una giovane e bella donna bruna stende il bucato.

Il testo riporta, trasformandole in un audio sottotitolo, le indicazioni fornite dalle didascalie ("*C'era una volta, nella Francia occupata dai nazisti...*" e più avanti quelle fornite dalla scritta di scena *È il 1941*) e, nella forma regolare di audiodescrizione, quelle relative al luogo di svolgimento dell'azione e agli agenti coinvolti (*Nell'aia di una casa di campagna, un uomo è impegnato a tagliare un grosso ceppo con l'accetta; Poco lontano, una giovane e bella donna bruna stende il bucato*).

4 La Senza Barriere ONLUS è una Cooperativa Sociale nata nel 1992 dalla volontà di un gruppo di disabili visivi con l'intento di produrre supporti multimediali accessibili. Senza Barriere ha un'unica sede nel Comune di Scurelle in provincia di Trento. Nel 2004 fonda la prima e unica Cineteca Audio per i Ciechi Italiani e a oggi è il più attivo distributore di audio film per ciechi e ipovedenti in Italia (cfr. <http://www.senzabarriere.org/>; <http://www.cineaudioteca.it/>; Perego, in stampa).



Figura 2. Quattro fotogrammi tratti da *Bastardi senza gloria*. I primi tre contengono una didascalia, cioè un breve testo scritto sullo schermo a carattere esplicativo.

Tutte le linee guida analizzate individuano i tre parametri che abbiamo menzionato cercando di fornire un elenco più o meno dettagliato di elementi concreti da includere obbligatoriamente nella descrizione oppure da tralasciare. Dettagli a parte, il tema del cosa descrivere ci riporta a due considerazioni fondamentali che dovrebbero guidare la selezione. La prima riguarda la necessità di staccarsi dalle priorità visive dello spettatore vedente per tentare di avvicinarsi all'esigenza del cieco. Il tentativo di capire cosa vede e dove guarda lo spettatore normodotato per ricavarne informazioni da riversare nell'AD (per es., Di Giovanni, 2013) non è necessariamente la strategia più conveniente per creare un prodotto che sarà utilizzato e apprezzato da un cieco, ma di certo rappresenta un interessante punto di partenza. A questo proposito è invece estremamente utile la ricerca orientata alla comprensione dei meccanismi di ricezione del pubblico cieco e ipovedente (Krejtz K., Krejtz I., Duchowski, Szarkowska & Walczak, 2012; Krejtz K., Szarkowska, Krejtz I., Walczak & Duchowski, 2012; Palomo López, 2008a, 2008b, 2010; Walczak & Szarkowska, 2012; Walczak & Szarkowska, 2012), che, tra le altre cose, dimostra che l'audiodescrizione è un potente incanalatore di attenzione.

La seconda riflessione sulle possibili strategie di lavoro che dovrebbero guidare la selezione riguarda invece il ricorso ai copioni dei film e alla letteratura del settore dei *Film Studies*. Alcune linee guida (Busarello & Sordo, 2011; ITC, 2000; Morrissett & Gonant, 2008) sostengono esplicitamente questa posizione e riconoscono il valore aggiunto dei copioni cinematografici che, quando sono disponibili, possono guidare attivamente l'audio descrittore nella selezione degli elementi visivi più significativi o ai quali il regista voleva dare rilievo nel film. Anche se non sempre si sente l'esigenza di farne uso, comprendere la semiotica del film, saper interpretare le tecniche di ripresa, e leggere i copioni dei film sono attenzioni che possono contribuire a raffinare la sensibilità interpretativa e selettiva del descrittore, e per questo vanno assecondate (Haig, 2005).

Quando descrivere

Il quando dell'audiodescrizione è connesso principalmente ad aspetti tecnici e quindi oggettivi, concreti, quantificabili. La regola generale è di trasmettere la descrizione nelle pause naturali che si incontrano nella colonna sonora originale (Dosch & Benecke, 2004; Rai, Greening & Petré, 2010; Vercauteren, 2007), senza interferire con i dialoghi e con tutti gli aspetti informativi e funzionali che questa contiene e trasmette e sui quali l'utente cieco fa volentieri affidamento (Braun, 2007). Bisognerebbe quindi non sovrapporsi alle canzoni, alla musica, ai suoni e ai rumori significativi e di facile interpretazione, e talvolta nemmeno ai silenzi: non tutto il tempo a disposizione deve per forza essere utilizzato (Vercauteren, 2007:143; Rai et al., 2010: 3; Busarello & Sordo, 2011: 27). Le eccezioni però ci sono: le linee guida irlandesi (BCI, 2005: 2), per esempio, consentono esplicitamente di sovrapporsi ai dialoghi irrilevanti o ai sottotitoli, che generalmente sono riassunti e riproposti da una voce narrante dedicata (cfr. Benecke, 2012; Braun & Orero, 2010). Oltre a collocarsi in modo da non interferire con altre componenti sonore del film, l'audiodescrizione normalmente deve rispettare alcune regole di sincronismo. In generale, dovrebbe essere coincidente con l'azione che descrive (Dosch & Benecke, 2004; ITC, 2000), anche se alcune linee guida consentono di anticipare o di posticipare la descrizione di un evento o di un effetto sonoro in base alle pause disponibili (Sordo & Busarello, 2011)⁵. In ogni caso, indipendentemente da dove sono collocate, è importante che le descrizioni non confliggano mai con il sonoro per non disorientare l'utente. Per questo, e per altri scopi, è opportuno lavorare dopo aver letto la sceneggiatura del film e dopo averlo visto almeno una volta⁶.

Quanto descrivere

Benché sempre trattati come due aspetti distinti, il quanto descrivere e il che cosa descrivere in parte si sovrappongono poiché entrambi dettati dalla rilevanza dell'informazione sullo schermo e dai tempi disponibili. Nello specifico, il quanto descrivere riguarda il volume delle informazioni che possono essere incluse nel testo audio descritto. Esso, quindi, presuppone che la selezione di cosa possa essere necessario descrivere sia già stata fatta, e riguarda l'organizzazione secon-

⁵ È più facile anticipare o posticipare alcune descrizioni se si producono audiofilm anziché film audio descritti, come accade a Senza Barriere. L'audiofilm infatti è un prodotto privo di traccia video, distribuito in formato .mp3, che contiene esclusivamente la traccia sonora originale potenziata dalla descrizione. I vantaggi degli audiofilm sono molti, ma non possono comprendere quello di fornire un prodotto che favorisca la visione di gruppo in un contesto sociale misto che riunisce spettatori vedenti e spettatori ciechi o ipovedenti.

⁶ In questo, le audiodescrizioni differiscono da altre forme di traduzione audiovisiva (come il doppiaggio o la sottotitolazione) che per essere considerate accettabili e per essere pienamente apprezzate devono essere perfettamente congruenti con il testo originale.

do un ordine gerarchico di ciò che è stato selezionato e l'eventuale rimozione di ciò che, per ragioni tecniche o di efficienza di fruizione, non può convivere con il testo audiovisivo originale. La risposta alla domanda sulla quantità di informazioni che vanno inserite in una audiodescrizione non è quindi ovvia e deve tenere in considerazione che i ciechi non hanno bisogno di ascoltare la descrizione di ogni aspetto del canale visivo, perché possono ricavare molte informazioni da dialoghi e effetti sonori (Morisset & Gonant, 2008:3). Una descrizione eccessivamente lunga, dettagliata, ricca e continua può essere stancante e addirittura irritante, al punto di compromettere la fluidità e la piacevolezza dell'esperienza filmica. La regola generale è, come sempre, quella dell'equilibrio: non descrivere troppo, ma nemmeno troppo poco (ADP, 2009: 7). Non si tratta però di una regola incrollabile né di facile applicazione. Alcuni studi comparati dimostrano per esempio che le audiodescrizioni in lingue diverse dello stesso prodotto possono differire anche moltissimo in lunghezza e quindi in quantità e tipo di dettagli trasmessi (e.g., Bourne & Jiménez Hurtado, 2007: 177). Finora non si è ancora trovata una soluzione al problema, e non esiste alcun criterio preciso che stabilisca quante informazioni includere nel prodotto finale o quando una descrizione risulta eccessiva in termini di lunghezza, o troppo impegnativa cognitivamente. Del resto, spettatori diversi possono accogliere in modo diverso la stessa quantità di dettagli e trovarla adeguata o sproporzionata in base al proprio gusto personale, al proprio background culturale, al tipo e all'entità della propria disabilità sensoriale.

In alcuni casi particolarmente problematici una soluzione interessante è rappresentata dalle anticipazioni, ovverosia dalla possibilità di inserire più informazioni prima per concedere poi una pausa all'ascoltatore (Marchesi, 2011: 85-86). Una scena tratta da *The Hours* (S. Daldry, 2002), in cui Clarissa fa visita a Richard, riflette perfettamente questo problema. L'audio descrittore inglese ha compreso pienamente l'importanza di descrivere l'appartamento in cui vive Richard (sporco e disordinato), che riflette il suo stato psicologico ed emotivo, ma la scena in cui compare l'appartamento è ricca di dialoghi e le pause utili per descrivere non sono sufficienti. L'audio descrittore ha quindi sfruttato i secondi in cui Clarissa si trova nell'ascensore per anticipare i tempi e inserire una descrizione dell'ambiente sufficientemente ricca di dettagli, che si interrompe solo quando Clarissa fa il suo ingresso nell'appartamento (Marchesi, 2011):

0.17.22 – 0.18.15

She takes an unlit lift to a tiny hallway on the top floor and knocks on an internal door. Faded curtains are pulled across the windows of the cluttered narrow room. The walls are lined with makeshift bookshelves. There are photographs and postcards stuck to the grimy white-painted brickwork. Used mugs and glasses litter every available surface.

Gestire spazi, tempi e informazioni non è banale, e va fatto con la consapevolezza che è indispensabile non concedere più informazioni al cieco di quante non

ne riceva lo spettatore vedente nella stessa situazione: offrire uno spazio interpretativo all'utente è cruciale, e non può essere mai trascurato dal descrittore (Braun, 2007).

Come descrivere

L'ultimo aspetto cardine dell'audiodescrizione è forse il più complesso da affrontare, perché costringe a toccare temi vari e molto ampi che riguardano l'oggettività delle descrizioni, e la lingua e lo stile da usare. Si tratta di temi controversi, sui quali studiosi e professionisti spesso non concordano, e che vedono addirittura confliggere, in alcuni casi, la teoria con la pratica all'interno dello stesso paese o della stessa azienda.

Oggettività

Un elemento di discussione importante sulle procedure di audiodescrizione riguarda lo spazio da concedere, o no, all'interpretazione del descrittore rispetto a quanto si vede sullo schermo (Perego & Taylor, 2012: 238; Vercauteren & Orero, 2013). La scuola americana, assieme ad alcuni sostenitori europei, è decisamente purista rispetto al grado di oggettività consentita in una audiodescrizione: "Audio Vision is translating an audiovisual event into a purely audio event", sostiene Margaret Hardy, oggi Presidente di AudioVision, che non sembra considerare la possibilità di aggiungere nulla di più rispetto a quanto si vede (Hardy, 2012, e sempre per gli Stati Uniti cfr. ADP, 2009: 7, e Snyder, 2007: 195 con il noto motto WYSIWYD: What You See Is What You Say; si vedano anche ITC, 2000 per il Regno Unito e BCI, 2005 per l'Irlanda; Dosch & Benecke, 2004 per la scuola tedesca; Sordo & Busarello, 2011: 26 per la scuola italiana, che sembrano altrettanto ferme sulla posizione dell'oggettività descrittiva). Secondo questa posizione, l'audio descrittore non deve in alcun modo interferire con ciò che si vede, deve perseguire uno stile fattuale, deve essere invisibile – come dovrebbe essere d'altra parte il traduttore in tutte le forme di traduzione. Esiste poi una branca della scuola europea più flessibile e addirittura critica verso la rigidità americana. A questo proposito alcuni studiosi sostengono che è più importante basare le descrizioni su un'analisi approfondita del film e sulla sua piena comprensione e interpretazione piuttosto che affidarsi a linee guida che insistono su una lettura superficiale del prodotto audiovisivo (Haig, 2005; Mälzer-Semlinger, 2012; Orero, 2012: 25).

La difficoltà che risiede nella scelta di una condotta e nel seguirla nonostante la convinzione che sia quella giusta è dimostrata da alcune interessanti situazioni reali. Le linee guida italiane redatte da Senza Barriere, per esempio, guidano i propri aspiranti descrittori a essere estremamente oggettivi e a produrre "testi unicamente descrittivi dell'azione che si sta svolgendo", anche se concedono di

entrare nel dettaglio se il tempo a disposizione lo consente (Busarello & Sordo, 2011: 25). L'imperativo è dunque la fattualità (Busarello, comunicazione personale, Aprile 2013). La descrizione realizzata per la versione italiana di *Bastardi senza gloria*, tuttavia, presenta in alcuni casi descrizioni non strettamente fattuali. Nel primo caso (Fig. 3) l'audiodescrizione racconta che *Il colonnello la fissa. Shosanna è sulle spine*. Asserire che "Shosanna è sulle spine" è davvero più oggettivo di "Shosanna è immobile, la sigaretta stretta tra le dita, fissa Landa e attende di ascoltare le sue parole"? Certamente è più sintetico, qualità che spesso condiziona, e giustifica, le scelte del descrittore (su temi simili si vedano Vercauteren & Orero, 2013). Nel secondo caso tuttavia (Fig. 4) il giudizio soggettivo è evidente e più difficile da motivare. L'audiodescrizione della scena è la seguente: *Dopo essersi rifatta il trucco, Shosanna si prova un elegante berretto nero rotondo, simile ad un baschetto, che le sta molto bene*. Del resto, la difficoltà di gestione del linguaggio interpretativo è il nocciolo fondamentale della questione. Il dibattito rimane aperto e irrisolto, specialmente perché legato, più che a ragioni oggettive, alle preferenze di un pubblico che è eterogeneo per cultura, disabilità visiva, gusto, modalità ricettiva e interazione con il film.



Figura 3. Il colonnello Landa e Shosanna al tavolo del caffè parigino Maxim.



Figura 4. Shosanna si prepara per la prima nazista nel suo cinema.

La lingua e lo stile dell'audiodescrizione

Se molti concordano sul fatto che lo stile dell'audiodescrizione debba essere fluido e semplice (AENOR, 2005: 7) e in linea con quello del genere filmico in questione (per es., Dosch & Benecke, 2004 in Rai, Greening & Petré, 2010; Morisset & Gonant, 2008: 4; Sordo & Busarello, 2011: 26), c'è meno compattezza di vedute per

quanto riguarda il tipo di lingua preferibile per generare un prodotto usabile e di qualità. Per definire la lingua che è necessario usare nelle descrizioni, infatti, le diverse linee guida scelgono una rosa piuttosto ampia di aggettivi diversi e ricorrenti. Benché al lettore non sia fatto capire né sia reso chiaro il significato degli aggettivi usati, lasciando così un margine di vaghezza che poco si addice a linee guida di riferimento per la pratica professionale o alla letteratura di riferimento, è certamente possibile identificare quattro tendenze fondamentali, discusse di seguito e riassunte in Tabella 2. Le audiodescrizioni dovrebbero essere meticolose, concise, visivamente intense e usabili.

La meticolosità è suggerita da aggettivi quali “detailed” (Remael & Vercauteren 201: 5), “accurate” (Ofcom 2010: 14), “precise” (AENOR 2005: 7; Morisset & Gonant, 2008: 4) e “well-chosen” (ADP 2009:1); tutti invitano l’audio descrittore a osservare attentamente il canale visivo e a riproporne gli elementi salienti nel dettaglio, scegliendo con cura parole mirate, attente e diligenti, che offrano un quadro completo di ciò che accade sullo schermo. Questa operazione deve necessariamente avvenire ricorrendo a un linguaggio conciso. Gli aggettivi – peraltro piuttosto frequenti – “succint” (ADP, 2009: 8; Ofcom, 2010: 14; Snyder, 2007: 100) e “concise” (ADP, 2009: 8) richiamano chiaramente l’idea della brevità, della selettività e della rilevanza, che sono il cuore dell’audiodescrizione. Altra dimensione imprescindibile è quella dell’intensità visiva, ovverosia della vivacità delle immagini descritte che devono essere fantasiose, geniali e ingegnose (gli americani le definiscono “imaginative”: ADP, 2009: 8; Snyder, 2007: 100), ricche (Morisset & Gonant, 2008: 4), capaci di illustrare i particolari (cfr. “descriptive”: BCI, 2005: 3), e di farlo con nitidezza, vivacità e intensità (l’aggettivo chiave è “vivid”, favorito dagli americani ma ripreso anche da altri studiosi europei: ADP, 2009: 8; Snyder, 2007: 100; Remael & Vercauteren, 201: 5). La varietà lessicale rispetto alla ridondanza (cfr. “varied” in Remael & Vercauteren, 201: 5; Ofcom, 2010: 14; Sordo & Busarello, 2011: 26) contribuisce in modo decisivo all’intensità visiva della descrizione, anche se non va confusa con la necessità di attenersi a uno stile linguistico omogeneo e uniforme. Per finire, non va trascurata la dimensione dell’usabilità della lingua delle audiodescrizioni, che sembra emergere esplicitamente solo nelle linee guida anglosassoni (cfr. “simple”/“easily understood” in Ofcom, 2010: 14 e “clear” in ADP, 2009: 8) pur rappresentando un requisito imprescindibile in tutti i casi e in tutti i paesi. In questa direzione va per esempio l’invito a evitare termini tecnici, parametro che accomuna quasi tutte le linee guida.

Meticolosità	detailed (Remael & Vercauteren, 2011: 5) accurate (Ofcom, 2010: 14) precise (AENOR, 2005: 7; Morisset & Gonant, 2008: 4) well-chosen (ADP, 2009:1)
Concisione	succint (ADP, 2009: 8; Ofcom, 2010: 14; Snyder, 2007: 100) concise (ADP, 2009: 8)
Intensità visiva	imaginative (Snyder, 2007: 100; ADP, 2009: 8) rich (Morisset & Gonant, 2008: 4) descriptive (BCI, 2005: 3) vivid (ADP, 2009: 8; Snyder, 2007: 100; Remael & Vercauteren, 2011: 5) varied (Remael & Vercauteren, 2011: 5; Ofcom, 2010: 14; Sordo & Busarello, 2011: 26)
Usabilità	simple/easily understood (Ofcom, 2010: 14) clear, conversational (ADP, 2009: 8)

Tabella 2. Le proprietà linguistiche dell'audiodescrizione e gli aggettivi usati per farvi riferimento nella letteratura e nelle linee guida esistenti.

L'AUDIODESCRIZIONE NEL CONCRETO: QUALCHE ESEMPIO

Alla luce di quanto detto, osserviamo ora come si comportano alcune audiodescrizioni italiane e inglesi. Una strategia efficace è quella usata spesso nelle audiodescrizioni inglesi, che sembrano seguire la raccomandazione che vuole varietà specialmente nell'uso dei verbi (Ofcom, 2010: 14), e che sembrano rispettare i quattro requisiti appena descritti. E così per esempio “to scatter” sarebbe da preferire al più semplice “to enter”, grazie alla sua capacità di creare un'immagine più chiara e precisa per l'utente. Generalizzando, lessemi che contengono diversi tratti semantici, per esempio quello del modo e/o quello della durata dell'azione, come nei casi riportati di seguito

snatch: [to take] + [quickly]
grasp: [to take] + [firmly]
gaze: [to look at] + [for a long time] + [in admiration]
stare: [to look at] + [for a long time] + [frightened]
peer: [to look at] + [carefully]

sarebbero da preferire perché informativi e al contempo brevi, e perché consentirebbero di fornire una descrizione precisa che al contempo lascia spazio ad altri dettagli:

He **gazes** at her tenderly. As realization flashes through her eyes, he turns his head and lets himself fall out of the window. (*The hours*, S. Daldry, 2002)

Vediamo ora cosa succede in una audiodescrizione italiana, quella della commedia *Bianco, Rosso e Verdone* (C. Verdone, 1981), redatta da Fabio Sordo per Senza

Barriere. Le battute che seguono sono quelle che si ascoltano in apertura e si fanno carico di descrivere le scene sintetizzate nella Figura 5.

0.00.30 – 0.00.50

Due lunghe corna e un ferro di cavallo sono legate con un nastro rosso alla griglia scalfita di un vecchio camion. Tra le numerose immagini sacre attaccate al parabrezza spicca quella di San Cristoforo. Un cinquantenne con la barba già bianca fuma guidando. I tergicristalli lavorano per liberare i vetri da una pioggia non forte, ma insistente.

0.02.08 – 0.02.17

Il camionista spegne la radio. Nonostante sia ormai giorno, procede mantenendo tutti i fari accesi. Il traffico in autostrada è ancora scarso.

0.02.23 – 0.02.28

Lo sguardo si sposta sulla città di Monaco. Sono le sette di domenica mattina.

0.02.30 – 0.02.34

Una prosperosa bionda in camicia da notte dorme scoperta.

0.02.37 – 0.02.42

Destata dalla suoneria, si stiracchia, accende la luce e spegne la sveglia.

0.02.44 – 0.03.01

Prova a chiamare l'uomo che dorme avvolto in una coperta rossa disegnata a cuori bianchi come i cuscini poi si alza, fa un po' di ginnastica piegando all'indietro le braccia e roteando il busto, si infila vestaglia e pantofole ed esce. Al suo posto nel letto rimane un orsacchiotto col pigiama a rombi.

0.03.07 – 0.03.19

Il moro riccioluto di nome Pasquale, sdraiato supino con la bocca aperta ha un risveglio al rallentatore. Apre piano gli occhi, solleva le ginocchia e distende le braccia.



Figura 5. Scene di apertura della commedia italiana *Bianco, Rosso e Verdine*.

La scelta delle parole è di nuovo meticolosa: la pioggia è *insistente*, il traffico *scarso*, la griglia *scalfita*, la bionda *prosperosa* e il moro *riccioluto*. Indubbiamente, sono stati scelti alcuni aggettivi poco frequenti nel lessico italiano. Più precisamente, tre (*insistente*, *scalfita* e *riccioluto*) non sono nemmeno presenti nel LIP (Corpus del lessico di frequenza dell'italiano parlato), mentre la forma *prosperosa* del lemma occorre 1 volta e *scarso* occorre 2 volte (e 9 in totale) su 489.178 parole grafiche.

Il testo comprende forme aggettivali più comuni e più frequenti, come *lunghe*, *rosso*, *bianca*, *forte*, etc., che contribuiscono a bilanciare il tutto e a conferire al testo uno stile sofisticato, ma al contempo accessibile e divertente.

Lingue diverse però spesso fanno cose diverse. Arma (2012: 45-46), per esempio, illustra la situazione opposta di inglese e italiano, l'una sintatticamente più fluida e lineare, e l'altra caratterizzata da un registro alto, da scelte tipiche della lingua scritta, e da una sintassi tendenzialmente involuta, come illustrato nell'esempio breve che segue e che mette in contrapposizione la audiodescrizione dello stesso frammento del film *Chocolat* (L. Hallstrom, 2000), redatta da RNIB (*Royal National Institute of Blind People*) per l'inglese e da Senza Barriere per la versione italiana:

As they pass the chocolaterie, Vianne is arranging the window display. She waves to them.

Vianne intanto sta sistemando la vetrina e vedendoli passare sulla piazza li saluta con un gesto della mano affacciandosi alla porta.

La differenza di stile tra le due lingue è evidente anche dai due esempi che seguono. Si tratta delle due audiodescrizioni de *L'attimo fuggente* (*Dead Poets Society*, P. Weir, 1989). Quella inglese è descritta per il canale televisivo ITV da Veronica Hyks, quella italiana è a cura di Senza Barriere.

A wall painting in muted colours of a class of clear skinned adolescent boys with short haircuts, wearing ties and sports jackets. In front of the mirror a small boy in his red school cap is having his tie adjusted. A teenage boy wearing a Scottish piper's cap opens his bagpipes case and carefully fits the pipes together. A black-robed master wielding a camera focuses on the eight year old and his older brother in a boater, posing together for a photo. A bulb flashes.

Nella penombra di un austero salone di un college, dalle pareti affrescate con scene di vita quotidiana e religiosa diversi studenti, sorvegliati da alcuni professori alteri, si stanno preparando per una cerimonia. Con loro le mascotte: due bambini accuditi dalla mamma. Un allievo estrae la zampogna dalla sua valigetta, mentre un signore – che impugna una macchina fotografica – si rivolge ai due bambini.

La maggiore lunghezza e complessità dell'italiano, che preferisce l'ipotassi e le costruzioni sindetiche, rispetto allo stile lineare dell'inglese, che preferisce la paratassi e le costruzioni asindetiche, salta di nuovo all'occhio (Roni, 2011).

Benché sia sempre preferibile mantenere una sintassi snella e pulita che procede per blocchi logici, va precisato che quando le frasi sono lunghe – come accade nell'italiano – il narratore contribuisce a spezzarle durante la lettura ricorrendo a pause brevi ma efficaci. Questo rende il testo orale più facile da seguire nei suoi blocchi concettuali e più gradevole da ascoltare. Coinvolge mentalmente l'ascoltatore e lo aiuta, mettendo in evidenza l'informazione più importante, variando il tono della voce o facendo brevi pause. La lettura non è mai eccessivamente espressiva né teatrale per non interferire con il ritmo narrativo, facendo

perdere di vista il senso della narrazione. Lo scopo dell'audiodescrizione rimane quello di trasformare l'utente in un partecipante attivo e completamente integrato con l'opera (Hardy, 2012), e non di attirare l'attenzione su se stessa.

AUDIODESCRIZIONE E LINEE GUIDA

L'indagine scientifica dell'audiodescrizione, come spesso accade, è iniziata quando la pratica era già stabilita, benché saldamente radicata solo in pochi paesi (Kruger & Orero, 2010). La mancanza di uno studio sistematico sull'audiodescrizione e la carenza di riflessioni teoriche solide hanno contribuito a lasciare l'audiodescrizione nell'ombra più a lungo del necessario a livello accademico, ma non hanno impedito agli addetti ai lavori di redigere linee guida volte a omogeneizzare la pratica e a verificare la qualità dei prodotti audio descritti. Ciò non stupisce dati il numero e la quantità di criteri cui l'audio descrittore dovrebbe attenersi. Ogni paese europeo si è organizzato in modo indipendente, con tempi e modi propri, spinto dal bisogno di unificare le diverse tendenze e pratiche esistenti e di disporre di indicazioni e procedure a cui fare riferimento.

A oggi i paesi europei che possiedono raccomandazioni di comportamento o strumenti di riferimento per definire gli standard di audiodescrizione sono 9 (11 se si contano sia il Belgio francese, sia quello fiammingo, e se si conteggia la Catalogna distintamente dalla Spagna) (ADLAB 2012). Il Regno Unito è il paese che per primo ha sentito l'esigenza di codificare e ufficializzare la pratica dell'audiodescrizione: nel 2000 l'Ofcom (Office of Communications), ente regolatore indipendente e autorità garante della concorrenza per le industrie di telecomunicazione del Regno Unito, redige l'*ITC Guidance on Standards for Audio Description* (Ofcom, 2000), ancora oggi un punto di riferimento solido a livello europeo ed extra-europeo, al quale pochi anni dopo si aggiungono, grazie al lavoro del Royal National Institute for the Blind (RNIB), la *Museums, Galleries and Heritage Sites: Improving Access for Blind and Partially Sighted People. The Talking Images Guide* (RNIB, 2003) e *An Introduction to Audio Description in the Theatre* (RNIB, 2008). Belgio fiammingo (Remael & Vercauteren, 2011), Portogallo (Neves, 2011) e Italia (Busarello & Sordo, 2011) arrivano per ultimi, più di dieci anni dopo, nel 2011. Sono preceduti dalla Germania (Dosch & Benecke, 2004), dalla Spagna (AENOR, 2005) e dall'Irlanda (BCI, 2005), e nel 2008 anche da Grecia (Georgakopoulou, 2008) Francia (Morisset & Gonant, 2008) e Catalogna (Puigdomenèch, Matamala & Orero, 2008). Poco dopo si attivano anche il Belgio francese (ABCD, 2009 e Audioscenic, 2010) e la Polonia (Szymańska & Strzyński, 2010). I paesi extra-europei che oggi possiedono linee guida riconosciute sono Australia (proposte sul sito di Media Access Australia, sintesi di quelle inglesi e americane)⁷, Canada

⁷ Media Access Australia propone sul suo sito (<http://mediaccess.org.au>) delle linee guida ispirate a quelle di Regno Unito e Stati Uniti: <http://mediaccess.org.au/practical-web-accessibility/media/audio-description-guidelines>. L'associazione accessible Arts (www.aarts.net.au)

(Milligan & Fels, 2012, per Media Access Canada), Stati Uniti (ADC, 2009; ADP 2009, 2010).

Tornando in Europa, va precisato che esistono linee guida ufficiali (come in Spagna, Irlanda e Inghilterra) oppure redatte da professionisti del settore (Germania e Italia), associazioni (Francia e Belgio francese) e docenti universitari (Belgio fiammingo, Grecia e Portogallo). La maggior parte di esse riguarda le opere cinematografiche, mentre altre considerano anche, o solo, le rappresentazioni teatrali e le esposizioni nei musei (per es. Audioscenic, 2010⁸; RNIB, 2003, 2008; Neves, 2011).

L'esigenza di fissare standard comuni, efficaci e condivisibili sensibilizza anche i ricercatori, volti a cercare schemi comuni e regolarità che possano costituire la base per produzioni di qualità sempre maggiore da spendere in paesi diversi (Orero, 2008b; Vercauteren, 2007; www.adlabproject.eu). Recentemente anche il RNIB (Rai, Greening & Petré, 2010) ha condotto uno studio comparativo sulle linee guida esistenti al momento della stesura del lavoro (e cioè quelle di Spagna, Germania, Francia, Grecia, Inghilterra e Stati Uniti). Il confronto dei contenuti dei documenti consultati si è rivelato utile sia per osservare gli aspetti affrontati da ogni paese, sia per individuare elementi comuni, che possono considerarsi istruzioni essenziali per tutti. L'obiettivo a lungo termine rimane quello di raggiungere uno standard internazionale. Tra i numerosi vantaggi che ne deriverebbero va enfatizzato quello di "assicurare allo spettatore un'esperienza coerente e di qualità, indipendentemente dalla sua provenienza" (Vercauteren, 2007:140; trad. nostra). Inoltre sarebbe potenzialmente utile sia per le case di distribuzione e le reti televisive, sia per la formazione dei futuri audio descrittori. Infine, per i paesi in cui l'audiodescrizione non è ancora diffusa né ufficialmente riconosciuta, linee guida internazionalmente riconosciute e testate potrebbero costituire un punto di partenza solido e utile per l'inclusione di questo servizio nelle normative nazionali sull'accessibilità e per velocizzarne la nascita e la diffusione.

AUDIODESCRIZIONE E RICERCA EMPIRICA

Data la peculiarità della disciplina, che si è affermata prima come pratica e solo in un secondo momento come materia di interesse accademico, non deve stupire che, specialmente in origine, l'audiodescrizione sia stata studiata in prospettiva principalmente descrittiva. In un primo momento quindi si è cercato di definire questo servizio, di inquadrarlo in modo storico, di tratteggiarne le caratteristiche tipiche di determinati paesi oppure le proprietà generalizzabili, che in alcuni casi

propone invece delle linee guida per l'audiodescrizione in musei, mostre ed esposizioni (Audio description for visual arts).

⁸ *Audioscenic* è un'organizzazione belga no profit dedicata alla creazione di audiodescrizioni per il teatro, e che lavora sulla linea seguita inizialmente dalla *Association Bruxelloise et Brabançonne des Compagnies Dramatiques*.

sono state fissate in linee guida. Nessuna delle linee guida presenti e analizzate, tuttavia, dispensa raccomandazioni testate empiricamente sugli utenti, anche se va riconosciuta la sensibilità di chi le ha stese, che lo ha fatto sulla base di continui confronti con spettatori reali, ciechi e ipovedenti. Per questo sono ancora in dubbio l'adeguatezza e l'usabilità di alcune delle soluzioni già esistenti, e lo è in parte anche la strada da percorrere in futuro per giungere a criteri di stesura delle audiodescrizioni omogenei e soprattutto affidabili (Perego & Talyor, 2012: 112). Una ricerca empirica sistematica che faccia luce sugli aspetti inerenti la fruizione delle audiodescrizioni e che ne deduca i criteri preferibili di realizzazione (strada simile a quella già intrapresa per studiare la sottotitolazione, per es. d'Ydewalle & De Bruyker, 2007; Perego, Del Missier, Porta & Mosconi, 2010; Perego 2012a) è più che mai necessaria per ridefinire e fissare i criteri di qualità dell'audiodescrizione (cfr. www.adlabproject.eu/ e Taylor, questo volume). Recentemente infatti l'interesse puramente descrittivo e linguistico hanno lasciato spazio a quello sulle reazioni dell'utente (cieco e vedente) al prodotto audio descritto. Queste sono state indagate grazie a studi comportamentali integrati con dati ottenuti avvalendosi, per esempio, della tecnica del tracciamento oculare (Fig. 6).

A oggi gli studi specifici sull'audiodescrizione che si avvalgono del tracciamento oculare non sono numerosissimi (Di Giovanni, 2013; Igareda & Maiche, 2009; Krejtz, Krejtz, Duchowski, Szarkowska & Walczak, 2012; Krejtz, Szarkowska, Krejtz, Walczak & Duchowski, 2012; Kruger, 2012; Orero & Vilaró, 2012; Vilaró, Duchowski, Orero, Grindinger, Tetreault & Di Giovanni, 2012; Szarkowska, Krejtz, Krejtz & Duchowski, 2013) perché l'interesse è recente e la sperimentazione piuttosto impegnativa. I risultati sono però utili perché possano guidare in modo più consapevole le scelte dei professionisti e gli studi dei ricercatori, nella speranza di migliorare e ottimizzare il continuo processo decisionale che vede coinvolto l'audio descrittore fino a oggi spinto da scelte personali e di buon senso.

Anche se, come abbiamo già accennato, sapere cosa e dove guarda l'utente vedente può non essere l'unico parametro su cui basare le proprie scelte descrittive, si tratta di un buon punto di partenza, specialmente se integrato da indagini comportamentali adeguate. È sicuramente interessante tenere a mente, per esempio, che l'audiodescrizione attiva e guida in maniera considerevole l'attenzione di chi guarda: potrebbe quindi condizionare, positivamente o negativamente, l'utente cieco così come fa con quello vedente (Igareda & Maiche, 2009; Krejtz, Krejtz, Duchowski, Szarkowska & Walczak, 2012; Krejtz, Szarkowska, Krejtz, Walczak & Duchowski, 2012); oppure che non sempre ciò che è descritto corrisponde a ciò che gli spettatori vedenti fissano con intensità, specialmente se si tratta di dettagli minori (Orero & Vilaró, 2012), e che audiodescrizioni redatte sulla base dei dati ottenuti dai tracciati oculari sono talvolta comprese meglio e sono più apprezzate di quelle redatte in maniera standard (Di Giovanni, 2013). E ancora che la colonna sonora influenza il comportamento visivo, la comprensione e la percezione della stessa scena filmica da parte dello spettatore (Vilaró, Duchowski, Orero, Grindinger, Tetreault & Di Giovanni, 2012).

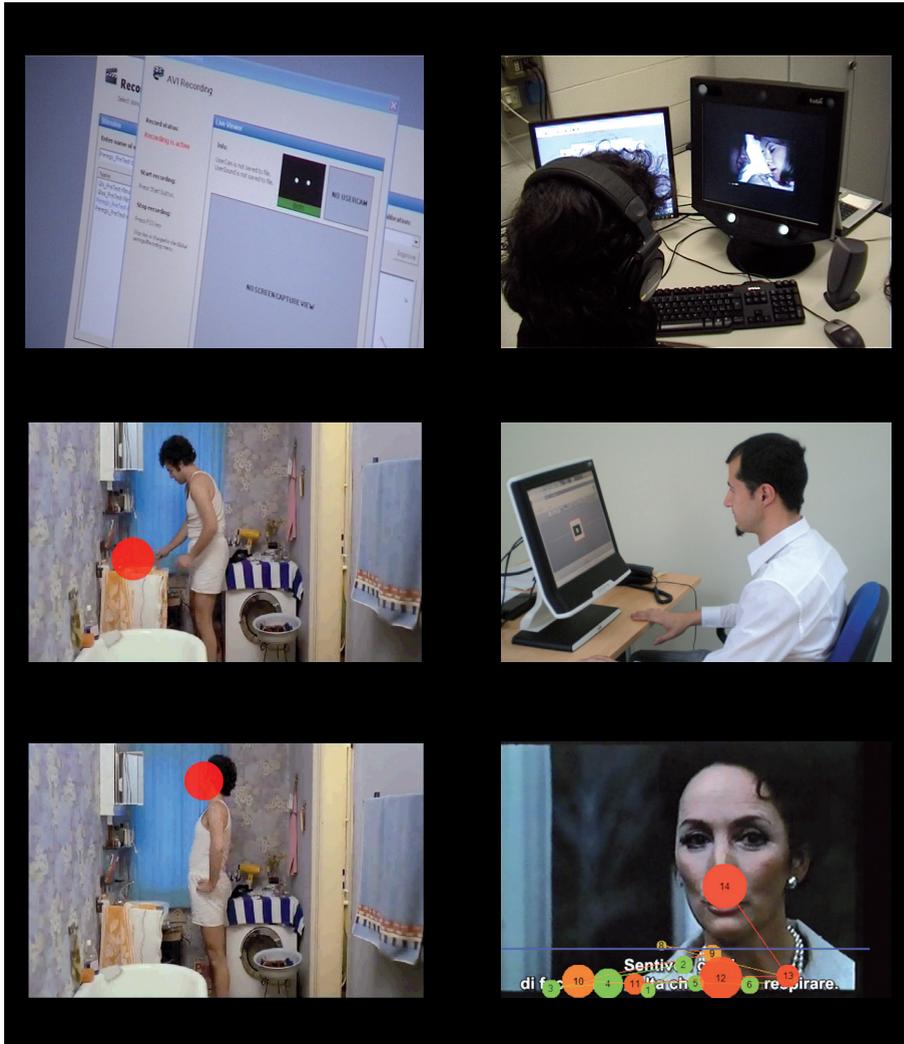


Figura 6. La tecnica del tracciamento oculare consente di registrare e di osservare i comportamenti di visione dell'utente in una data circostanza e di restituirli attraverso semplici rappresentazioni grafiche (Perego & Taylor, 2012: 80-120).

Anche gli studi sulla ricezione da parte del pubblico (noti anche come *reception studies* o *audience studies*) (Chmiel & Mazur, 2011b, 2012; Fels, Udo, Ting, Diamond & Diamond, 2005; Mazur & Chmiel, 2011, 2012a; Orero, 2008a; Walczak & Szarkowska, 2012) sono utilissimi per impossessarsi di preziose informazioni sugli effetti cognitivi ed edonici che l'audiodescrizione ha sull'utente. Diversamente dagli studi condotti con il tracciamento oculare che abbiamo rapidamente descritto poco fa, gli studi sulla ricezione consentono di coinvolgere direttamente gli utenti ciechi e ipovedenti e rappresentano quindi una delle migliori fonti di informazione da cui attingere sia durante la creazione di standard o linee guida,

sia durante la stesura delle audiodescrizioni stesse. I *reception studies*, nonostante le difficoltà metodologiche che presentano (Chmiel & Mazur, 2012), offrono utili informazioni su come sono percepiti determinati prodotti audiodescritti e, quindi, consentono di massimizzarne l'efficacia e di innalzarne il livello di qualità o di dare indicazioni realmente utili nelle linee guida (Chmiel & Mazur, 2011b; Mazur & Chmiel, 2011; Walczak & Szarkowska, 2012).

Gli studi sulla ricezione si sono rivelati particolarmente adatti per indagare, ad esempio, i sistemi di sintesi vocale (in inglese *speech synthesis*) talvolta usati per somministrare le audiodescrizioni, e per valutare la risposta degli utenti a tale servizio. La sintesi vocale è la tecnica per la riproduzione artificiale della voce umana. Il servizio di lettura delle audiodescrizioni attraverso sistemi di sintesi vocale (noti anche come sistemi *text-to-speech* o TTS) nasce da esigenze pratiche riconducibili alla carenza di prodotti audio descritti disponibili sul mercato. Tale carenza è legata sia alla relativa novità del servizio, sia ai costi elevati di produzione, che si alzano nella fase di registrazione. Al fine di superare l'ostacolo dei costi e di offrire sempre più prodotti audio descritti è stato proposto il ricorso a audiodescrizioni prodotte attraverso sintetizzatori vocali (noti anche come *text-to-speech ADS* o *TTS ADS*) come alternativa più economica all'audiodescrizione prodotta tradizionalmente. I sistemi di sintesi vocale più moderni consentono di convertire il testo in parlato grazie a speciali algoritmi che trasformano le parole scritte in onde sonore (Cryer & Home, 2008: 5), producendo un effetto molto più naturale di quello prodotto dai sintetizzatori vocali in passato (Szarkowska, 2011). L'audiodescrizione offerta attraverso sintesi vocale è una pratica versatile, che può essere combinata con molte forme di traduzione audio visiva. Non tutti amano rassegnarsi all'idea di dover imporre una descrizione in voce sintetica all'utente cieco o ipovedente. Tuttavia, i risultati di un sondaggio condotto tra un gruppo di spettatori ciechi e ipovedenti sottoposti a proiezione di film audio descritto sinteticamente dimostrano che i partecipanti – pur dichiarando di preferire voci umane – sono molto aperti all'idea di descrizioni con voce sintetica. Il ricorso a audiodescrizioni sintetiche infatti è ben accolto sia come soluzione provvisoria – fino a quando non ci sarà una più ampia disponibilità di film descritti – sia come soluzione permanente, che consentirebbe in ogni caso l'accesso a un numero sempre crescente di prodotti. Gli utenti più propensi ad accettare le descrizioni sintetiche come servizio permanente sono quelli più anziani (Szarkowska, 2011; Szarkowska & Jankowska, 2012).

L'audiodescrizione prodotta attraverso sistemi di sintesi vocale apre nuove strade di ricerca all'interno di quel settore della traduzione audiovisiva che si occupa di accessibilità. E come evidenziano gli studi preliminari appena descritti, c'è ancora molto da scoprire, specialmente se si vuole capire se esistono generi filmici che maggiormente si prestano ad essere descritti sinteticamente rispetto a altri, oppure se è possibile far convivere l'audiodescrizione sintetica con forme di traduzione audiovisiva come *voice-over* o sottotitolazione. Inoltre, è chiaro che l'audiodescrizione prodotta attraverso sistemi di sintesi vocale non si può

considerare una soluzione adatta per tutti: indagare il grado di accettabilità di tale servizio tra gruppi di utenti di età diverse (bambini, giovani, giovani anziani, anziani anziani) e con gradi di familiarità diversa rispetto alla voce sintetica rimane un'area da esplorare sperimentalmente. Di certo, l'audiodescrizione prodotta attraverso sistemi di sintesi vocale garantisce la creazione più rapida e economica delle audiodescrizioni, assicura una distribuzione più agevole degli script audiodescritti e quindi una più ampia disponibilità di prodotti. Il campo rimane aperto e si presta a notevoli possibilità di ulteriori sviluppi.

Per finire, va ricordato che è proprio dagli studi empirici, condotti con e senza il supporto del tracciamento oculare, che diversi studiosi si sono resi conto dei possibili benefici collaterali di una forma di traduzione già di per sé vantaggiosa su vari fronti. L'audiodescrizione, infatti, sembra poter essere usata con successo anche in ambiti che prescindono da quelli specificamente mirati all'accessibilità (ADP, 2009: 3,5; AENOR, 2005, in Rai et al., 2010: 14-15; Dosch & Benecke, 2004 in Rai et al., 2010: 53; Morrisett & Gonant, 2008: 1 anche in Rai, Greening & Petré, 2010; Ofcom, 2010: 9, 13; Remael & Vercauteren, 2011: 1; Snyder, 2006). È possibile per esempio mettere a frutto il suo potenziale nei contesti di apprendimento linguistico e sfruttarla anche con fasce di utenti deboli, come gli anziani, o con fasce di utenti svantaggiati socialmente e culturalmente, come gli analfabeti o gli immigrati, e gli utenti con ridotte capacità percettive e cognitive, o che hanno difficoltà a seguire cambi di immagine troppo rapidi. Vedere un film audio descritto in una lingua che si desidera imparare consente infatti di essere esposti a input linguistico che può essere associato a un referente concreto e visibile sullo schermo e quindi di ricordarlo con più agio – situazione vantaggiosa sia per apprendenti di lingue straniere, sia per immigrati che desiderano velocizzare il proprio processo di acquisizione della lingua del paese in cui si trovano a vivere. Infine, ascoltare un film audio descritto consentirebbe di usufruire regolarmente di materiale audiovisivo anche a chi svolge attività che non gli consentono di fermarsi a guardare un film o la televisione.

CENNI CONCLUSIVI

Prendendo le mosse dalle sue origini accademiche, abbiamo raccontato la storia dell'audiodescrizione mettendone in rilievo la natura e i limiti, giustificando la sua collocazione nell'ambito della traduzione audiovisiva, evidenziandone i campi di applicazione, soffermandoci sugli aspetti linguistici, offrendo e commentando esempi di descrizioni più e meno virtuose. Anche se si è già fatto molto, e anche se si sono esplorate aree d'uso dell'audiodescrizione molto specifiche, il campo rimane aperto, molto interessante e sicuramente versatile, con ambiti che più di altri necessitano di essere approfonditi. I contributi che seguono non fanno che metterne in rilievo solo alcuni.

- ABCD (Association Bruxelloise et Brabançonne des Compagnies Dramatiques ASBL)(2009). *Vademecum de l'audiodescription*. ABCD: Belgium.
- ADC (Audio Description Coalition) (2009). Standards for audio description and code of professional conduct for describers, http://www.audiodescriptioncoalition.org/adc_standards_090615.pdf
- ADC (Audio Description Coalition) (2013). A brief history of audio description in the U.S. Disponibile all'indirizzo <http://www.audiodescriptioncoalition.org/history.html>
- ADP (Audio Description Project) (2009). *Audio description standards, July 2009, A work in progress*. American Council of the Blind.
- ADP (Audio Description Project) (2010). *Audio description guidelines and best practices, September 2010 – A work in progress, Version 3.1 – Joel Snyder, Editor*. American Council of the Blind
- ADLAB (2012). Report on user needs assessment. Disponibile all'indirizzo www.adlabproject.eu
- AENOR (2005). *Norma Española UNE 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR (Versione inglese in Rai et al., 2010, Annexe 1)
- Álvarez, C. (2010). *Un nuevo sistema de modelización secundaria. La audiodescripción en la narración fílmica*. In C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez & C. Seibel (Coord.) (2010), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 181-204). Granada: Tragacanto.
- Arma, V. (2011). *The language of filmic audio description: A corpus-based analysis of adjectives* (Tesi di dottorato non pubblicata). Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia.
- Arma, S. (2012). 'Why can't you wear black shoes like the other mothers?' Preliminary investigation on the Italian language of audio description. In E. Perego (Ed.), *Emerging topics in translation: Audio description* (pp. 37-55). Trieste: EUT.
- Audioscenic (2010). *Audiodescription*. Disponibile all'indirizzo <http://www.audioscenic.be/audiodescription/audiodescription.php>
- Ballester, A. (2007). Directores en la sombra: Personajes y su caracterización en el guión audiodescrito de Todo sobre mi madre (1999). In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 133-151). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- BCI (Broadcasting Commission of Ireland) (2005). *BCI Guidelines on audio description*. Disponibile all'indirizzo http://www.bci.ie/codes/access_codes.html
- Benecke, B. (2004). Audio-description. *Meta*, 49, 1, pp. 78-80
- Benecke, B. (2012). Audio description and audio subtitling in a dubbing country: Case studies. In E. Perego (Ed.), *Emerging topics in translation: Audio description* (pp. 99-104). Trieste: EUT
- Bogucki, K. (2013). *Areas and methods of audiovisual translation research*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bourne, J. (2007). El impacto de las directrices ITC en el estilo de cuatro guiones AD en inglés. In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 179-198). Frankfurt am Main: Peter Lang
- Bourne, J., & Jiménez Hurtado, C. (2007). From the visual to the verbal in two languages: A contrastive analysis of the audio

- description of *The Hours* in English and Spanish. In J. Díaz Cintas, P. Orero & A. Remael (Eds.), *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description, and sign language* (pp. 175-187). Amsterdam: Rodopi.
- Bourne, J., & Lachat, C. (2010). Impacto de la norma AENOR: valoración del usuario. In C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez & C. Seibel (Coord.) (2010), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 315-333). Granada: Tragacanto.
- Branje, C. J., & Fels, D. I. (2012). LiveDescribe: Can amateur describers create high-quality audio description? *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 106(3), 154-165.
- Braun, S. (2007). Audio description from a discourse perspective: A socially relevant framework for research and training. *Linguistica Antverpiensia NS*, 6, 357-369.
- Braun, S. (2008). Audiodescription research: State of the art and beyond. *Translation studies in the new millennium*, 6, 14-30.
- Braun, S. (2011). Creating coherence in Audio Description. *Meta*, 56(3), 645-662.
- Braun, S., & Orero, P. (2010). Audio description with audio subtitling: An emergent modality of audiovisual localisation. In J.-L. Kruger & P. Orero (Eds.), *Audio description, audio narration – A new era in AVT*. [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 173-188.
- Busarello, E., & Sordo, F. (2011). *Manuale per aspiranti audio descrittori di audiofilm per non vedenti*. Scurelle (TN): Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS.
- Cámara, L., & Espasa, E. (2011). The audio description of scientific multimedia. *The Translator*, 17(2), 415-437.
- Cambeiro Andrade, E., & Quereda Herrera, M. (2007). La audiodescripción como herramienta didáctica para el aprendizaje del proceso de traducción. In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 273-287). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Chica, A., & Soler, S. (2010). Traducir lo imposible. La narrativa modular en el guión audiodescriptivo. In C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez & C. Seibel (Coord.) (2010), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 269-293). Granada: Tragacanto.
- Chmiel, A., & Mazur, I. (2011a). Overcoming barriers – the pioneering years of audio description in Poland. In A. Serban, A. Matamala, & J.-M. Lavaur (Eds.), *Audiovisual translation in close-up. Practical and theoretical approaches* (279-296). Bern: Peter Lang.
- Chmiel, A., & Mazur, I. (2011b). Audiodeskrypcja jako intersemiotyczny przekład audiowizualny – percepcja produktu i ocena jakości [Audio description as intersemiotic audiovisual translation – perception of the product and quality assessment]. In I. Kasperska & A. Żuchelkowska (Eds.), *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru* [Translation as a product and the context of its perception] (13-30). Poznań: Wydawnictwo Rys.
- Chmiel, A., & Mazur, I. (2012). AD reception research: Some methodological considerations. In E. Perego (Ed.), *Emerging topics in translation: Audio description* (pp. 57-80). Trieste: EUT
- Cronin, B. J., & King, S. R. (1990). The development of the descriptive video service. *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 84(10), 503-506.
- Cryer, H., & Home, S. (2008). Exploring the use of synthetic speech by blind and partially sighted people. Literature review #2. RNIB Centre for Accessible Information, Birmingham.
- Dell'Orto, P. (2012). *Tradurre per l'accessibilità. Audiodescrizione e audiointroduzione del film Slumdog Millionaire*. (Tesi di laurea non pubblicata). Università di Trieste, Italia.
- Di Giovanni, E. (2013). Visual and narrative priorities of the blind and non-blind: Eye tracking and audio description. *Perspectives: Studies in Translatology*, DOI: 10.1080/0907676X.2013.769610
- Díaz Cintas, J. (2007). Traducción audiovisual y accesibilidad. In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 9-23). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Díaz Cintas, J. (2009). Introduction – Audiovisual translation: An overview of its potential. In J. Díaz Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 1-18). Bristol: Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, J., Matamala, A., & Neves, J. (2010). *New Insights into Audiovisual Translation and media Accessibility*. Media for All 2. Amsterdam: Rodopi.
- Dosch, E., & Benecke, B. (2004). *Wenn aus Bildern Worte werden – Durch Audio Description zum Hörfilm*. Monaco: Bayerischer Rundfunk (Traduzione in inglese in Rai et al., 2010, Annexe 2).
- d'Ydewalle, G., & De Bruyker, E. (2007). Eye movements of children and adults while reading television subtitles. *European Psychologist: The Journal for Psychology in Europe*, 12, 196-205.

- Fels, D. I., Udo, J. P., Diamond, J. E., & Diamond, J. I. (2006). A comparison of alternative narrative approaches to video description for animated comedy. *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 100(5), 295-305.
- Fels, D. I., Udo, J. P., Ting, P., Diamond, J. E., & Diamond, J. I. (2005). Odd Job Jack Described – A first person narrative approach to described video. *Journal of Universal Access in the Information Society*, 5(1), 73-81.
- Finbow, S. (2010). The state of audio description in the United Kingdom – from description to narration. In J.-L. Kruger & P. Orero (Eds.), *Audio description, audio narration – A new era in AVT* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 215-229.
- Fix, U. (2005)(Ed.). *Horfilm: Bildkompensation durch Sprache: linguistisch-filmisch-semiotische Untersuchungen zur Leistung der Audiodeskription in Hörfilmen am Beispiel des Films „Laura, mein Engel“ aus der „Tatort“-Reihe*. Berlin: Erich Schmidt.
- Frazier, G. (1975): *The autobiography of Miss Jane Pitman: An all-audio adaptation of the teleplay for the blind and visually handicapped* (Unpublished Master's thesis). San Francisco State University, USA.
- Fresno, N. (2012). Experimenting with characters: An empirical approach to the audio description of fictional characters. In A. Remael, P. Orero, M. Carroll (Eds.), *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads. Media for All 3* (pp. 147-171). Amsterdam: Rodopi.
- Fryer, L. (2010a). Directing in reverse. In I. Kemble (Ed.), *The changing face of translation. Proceedings of the 9th annual Portsmouth translation conference* (pp. 63-72). University of Portsmouth.
- Fryer, L. (2010b). Audio description as audio drama – a practitioner's point of view. In J.-L. Kruger & P. Orero (Eds.), *Audio description, audio narration – A new era in AVT* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 205-213.
- Fryer, L., & Freeman, J. (2012a). Presence in those with and without sight: Audio description and its potential for virtual reality applications. *Journal of CyberTherapy & Rehabilitation*, 5(1), 15-23.
- Fryer, L., & Freeman, J. (2012b). Cinematic language and the description of film: Keeping AD users in the frame. *Perspectives: Studies in Translatology*, DOI:10.1080/0907676X.2012.693108.
- Fryer, L. (2013, Marzo). An ecological approach to audio description. Paper presented at the 4th Advanced Seminar on Audio Description, UAB, Spain.
- Fryer, L., Pring, L., & Freeman, J. (2013). Audio drama and the imagination: The influence of sound effects on presence in people with and without sight. *Journal of Media Psychology: Theories, Methods, and Applications*, 25(2), 65-71.
- Gambier, Y. (2004). La traduction audiovisuelle: Un genre en expansion. *Meta*, 49(1), 1-11.
- Georgakopoulou, Y. (2008). Audio description guidelines for Greek: A working document (English translation in Rai et al. 2010, Annexe 5)
- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Greening, J., & Rolph, D. (2007). Accessibility: Raising awareness of audio description in the UK. In J. Díaz Cintas, P. Orero & A. Remael (Eds.), *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description, and sign language* (pp. 127-138). Amsterdam: Rodopi.
- Gronek, A. M., Gorius, A. & Gerzymisch-Arbogast, H. (2012). Culture and coherence in the Pear Tree Project. In I. Mazur & J.-L. Kruger (Eds.), *Pear stories and audio description: Language, perception and cognition across cultures* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(1), 43-53.
- Haig, R. (2005, August 5). Audio description: Art or industry? Disponibile all'indirizzo <http://rainahaig.com>
- Hardy, M. (2012). *Gregory Frazier's innovation in audio description* [Video]. Available from <http://www.youtube.com/watch?v=0GsGfV2yUIU>
- Hernández, A., & Mendiluce, G. (2004). AUDESC: Translating images into words for Spanish visually impaired people. *Meta*, 49(2), 264-277.
- Hernández, A., & Mendiluce, G. (2005). New trends in audiovisual translation: The latest challenging modes. *Miscelánea*, 31, 89-104.
- Hyks, V. (2005). Audio description and translation: Two related but different skills. *Translating Today*, 4, 6-8.
- Igareda, P. (2012). Lyrics against images: Music and audio description. In R. Agost, P. Orero & E. Di Giovanni (Eds.), *Multidisciplinary in audiovisual translation* [Special Issue]. *MonTI*, 4, 233-254.
- Igareda, P., & Maiche, A. (2009). Audio description of emotions in films using eye tracking. In N. Barhouze, M. Gillies & A. Ayeshe (Eds.), *Proceedings of the symposium on mental states, emotions and their embodiment* (pp. 20-23). London: SSAISB (The Society for the Study of Artificial Intelligence and the Simulation of Behaviour).
- Igareda, P., & Matamala, A. (2012). Variations on the Pear Tree experiment: Different variables, new results? In I. Mazur & J.-L.

- Kruger (Eds.), *Pear stories and audio description: Language, perception and cognition across cultures* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(1), 103-123.
- Iglesias Fernández, E. (2010). La dimensión paralingüística de la audiodescripción: Un acercamiento multidisciplinar. In C. Jiménez Hurtado, C. Seibel & A. Rodríguez (Eds.), *Un corpus de cine: Fundamentos teóricos y aplicados de la audiodescripción* (pp. 205-222). Granada: Tragacanto.
- ITC (Independent Television Committee)(2000). *The guidance on standards for audio description*. UK: ITC. Disponible all'indirizzo http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/index.asp.html
- Jakobson, R. (1959), On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp.113-118). London: Routledge.
- Jiménez Hurtado, C. (2007a). La audiodescripción desde la representación del conocimiento general: Configuración semántica de una gramática local del texto audiodescritto. *Linguistica Antverpiensia NS*, 6, 345-356.
- Jiménez Hurtado, C. (Ed.) (2007b). Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Jiménez Hurtado, C. (2007c). Una gramática local del guiño audiodescrito. Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción. In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 55-80). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Jiménez, C. (2010a). Fundamentos teóricos del análisis de la AD. In C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez & C. Seibel (Coord.) (2010), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 13-56). Granada: Tragacanto.
- Jiménez, C. (2010b). Fundamentos metodológicos del análisis de la AD. In C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez & C. Seibel (Coord.) (2010), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 57-110). Granada: Tragacanto.
- Jiménez Hurtado, C., & Seibel, C. (2010). Traducción accesible: Narratología y semántica de la audiodescripción. In L. González & P. Hernández (Coord.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el dialogo: Actas del IV Congreso «El español, lengua de traducción», 8 a 10 de mayo de 2008* (pp. 451-468). Madrid: ESLETRA.
- Jiménez Hurtado, C., & Seibel, C. (2012). Multisemiotic and multimodal corpus analysis in audio description: TRACCE. In A. Remael, P. Orero & M. Carroll (Eds.), *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads. Media for All 3* (pp. 409-425). Amsterdam: Rodopi.
- Jiménez Hurtado, C., Rodríguez, A., & Seibel, C. (Coord.) (2010), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*. Granada: Tragacanto.
- Jiménez Hurtado, C., & Soler Gallego, S. (2013). Multimodality, translation and accessibility: A corpus-based study of audio description. In R. Baños, S. Bruti & S. Zanottic (Eds.), *Corpus linguistics and audiovisual translation: In search of an integrated approach* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21(4), 577-594.
- Díaz Cintas, J., Orero, P., & Remael, A. (Eds.) (2007). *Media for All: Subtitling for the deaf, audio description and sign language*. Amsterdam: Rodopi.
- Krejtz, I. Szarkowska, A., Krejtz, K., Walczak, A., & Duchowski, A. (2012a). Audio description as an aural guide of children's visual attention: Evidence from an eye-tracking study. In *ETRA '12, Proceedings of the Symposium on Eye Tracking Research and Applications* (pp.99-106). New York: ACM.
- Krejtz, K., Krejtz, I., Duchowski, A., Szarkowska, A., & Walczak, A. (2012b). Multimodal learning with audio description: An eye tracking study of children's gaze during a visual recognition task. In *Proceedings of the ACM Symposium on Applied Perception (SAP'12)* (pp. 83-90). New York: ACA.
- Kruger, J.-L. (2010). Audio narration: Re-narrativising film. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 231-249.
- Kruger, J.-L. (2012). Making meaning in AVT: Eye tracking and viewer construction of narrative. In I. Mazur & J.-L. Kruger (Eds.), *Pear stories and audio description: Language, perception and cognition across cultures* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(1), 67-86.
- Kruger, J.-L., & Orero, P. (Eds.) (2010a). *Audio description, audio narration – A new era in AVT* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3).
- Kruger, J.-L., & Orero, P. (2010b). Audio description, audio narration – A new era in AVT. In J.-L. Kruger & P. Orero (Eds.), *Audio description, audio narration – A new era in AVT* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 141-142.
- Lodge, N. K. (1993) *The European AUDELTEL Project - Enhancing television for visually impaired people*. The Institution of Electrical Engineers: London.
- Lodge, N. K., & Slater, J. N. (1992). *Helping blind people to watch*

- television. The AUDETEL Project. *Proceedings of the International Broadcasting Convention (IBC '92)* (pp. 86-91). Amsterdam.
- López Vera, J. F. (2006). Translating audio description scripts: The way forward? Tentative first stage project results. *MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings* (pp. 1-10). Disponibile all'indirizzo http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Lopez_Vera_Juan_Francisco.pdf
- Mälzer-Semlinger, N. (2012). Narration or description: What should audio description 'look' like? In E. Perego (Ed.), *Emerging topics in translation: Audio description* (pp. 29-36). Trieste: EUT.
- Marchesi, V. (2011). *Audio descrizione: La traduzione al servizio dell'accessibilità*. Tesi di laurea non pubblicata. Università di Trieste.
- Martínez-Sierra, J. J. (2009). The relevance of humour in audio description. *Intralinea*, 11, Disponibile all'indirizzo http://www.intralinea.org/archive/article/The_Relevance_of_Humour_in_Audio_Description
- Martínez-Sierra, J. J. (2010). Approaching the audio description of humour. *Entreculturas*, 2, 87-103.
- Marzá Ibañez, A. (2010). Evaluation criteria and film narrative. A frame to teaching relevance in audio description. In J.-L. Kruger & P. Orero (Eds.), *Audio description, audio narration – A new era in AVT* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3): 143-153.
- Matamala, A., & Rami, N. (2009). Análisis comparativo de la audiodescripción española y alemana de *Good-bye Lenin*. *Hermeneus*, 11, 249-266.
- Mazur, I., & Chmiel, A. (2011). Odzwierciedlenie percepcji osób widzących w opisie dla osób niewidomych. *Badania okulograficzne nad audiodeskrypcją* [Reflecting the sighted persons' perception in descriptions for the blind]. *Lingwistyka Stosowana*, 4, 163-180.
- Mazur, I., & Chmiel, A. (2012a). Audio description made to measure: Reflections on interpretation in AD based on the Pear Tree Project data. In A. Remael, P. Orero & M. Carroll (Eds.), *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads. Media for All 3* (pp. 173-188). Amsterdam: Rodopi.
- Mazur I., & Chmiel A. (2012b). Towards common European audio description guidelines: Results of the Pear Tree Project. In I. Mazur & J.-L. Kruger (Eds.), *Pear stories and audio description: Language, perception and cognition across cultures* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(1), 5-23.
- Mazur, I., & Kruger, J.-L. (Eds.) (2012). Pear stories and audio description: Language, perception and cognition across cultures [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(1).
- Navarrete, F. (1997). Sistema AUDESC: El arte de hablar en imágenes. *Integración*, 23, 70-75.
- Neves, J. (2011). *Guia de audiodescrição. Imagens que se ouvem*. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria.
- Ofcom (2000). *ITC guidance on standards for Audio Description*. London: Ofcom.
- Ofcom (2010). *Code on television access services*. London: Ofcom. Disponibile all'indirizzo <http://stakeholders.ofcom.org.uk/binaries/broadcast/other-codes/ctas.pdf>.
- Orero, P. (2005a). Audio description: Professional recognition, practice and standards in Spain. *Translation Watch Quarterly*, Numero inaugurale, 7-17.
- Orero, P. (2005b). Teaching audiovisual accessibility. *Translating Today*, 4, 12-15.
- Orero, P. (2007a). Sampling audio description in Europe. In J. Díaz Cintas, P. Orero & A. Remael (Eds.), *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description, and sign language* (pp. 111-125). Amsterdam: Rodopi.
- Orero, P. (2007b). Audiosubtitling: A possible solution for opera accessibility in Catalonia. In E. Franco & V. Santiago (Coord.), *TradTerm (Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia)*, 13, 135-149.
- Orero, P. (2007c). ¿Quién hará la audiodescripción comercial en España? El futuro perfil del descriptor. In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 111-120). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Orero, P. (2008a). Three different receptions of the same film: 'The Pear Stories Project' applied to audio description. *Perspectives: Studies in Translatology*, 12(2), 179-193.
- Orero, P. (2008b). Audio description behavior: Universals, regularities and guidelines. *International Journal of Humanities and Social Sciences*, 2(17): 195-202.
- Orero, P. (2012). Film reading for writing audio descriptions: A word is worth a thousand images?. In E. Perego (a cura di), *Emerging topics in translation: Audio description* (pp. 13-28). Trieste: EUT
- Orero, P., & Vilaró, A. (2012). Eye tracking analysis of minor details in films for audio description. In R. Agost, P. Orero & E. Di Giovanni (Eds.), *Multidisciplinarity in audiovisual translation* [Special issue]. *MonTI*, 4, 295-319.
- Orero, P., & Wharton, S. (2007). The audio description of a Spanish

- phenomenon: *Torrente 3*" *The Journal of Specialised Translation*, 7, 164-178.
- Packer, J. (1996). Video description in North America. In D. Berger (Ed.), *New technologies in the education of the visually handicapped: Proceedings of a conference held in France, June 10–11* (pp. 103–107). Montrouge, France: John Libbey Eurotext.
- Palomo López, A. (2008a). Audio description for children: The art of reading images as storytelling. A contrastive analysis of the British and Spanish practices of audio describing children films (Unpublished MA thesis). Roehampton University: London.
- Palomo López, A. (2008b). Audio description as language development and language learning for blind and visual impaired children. In R. Hyde Parker & K. Guadarrama García (Eds.), *Thinking translation: Perspectives from within and without* (pp.113-134). Boca Raton (FL): Brown Walker Press.
- Palomo López, A. (2010). The benefits of audio description for blind children. In J. Díaz Cintas, A. Matamala & J. Neves (Eds.), *New insights into audiovisual translation and media accessibility: Media for all 2* (pp. 213-225). Amsterdam: Rodopi.
- Parrilla Pérez, J. (2007). Estado actual y perspectivas del la audiodescripción en los países francófonos. In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 199-205). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Peli, E., Fine, E., & Labianca, A. (1996). Evaluating visual information provided by audio description. *JVIB* 90:5, 378-385.
- Peli, E., Fine, E. M., & Pisilno, K. (1994). Video enhancement of text and movies for the visually impaired. In A. C. Kooijman, P. L. Looijestijn, J. A. Welling & G. I. van der Wildt (Eds.), *Low vision: Research and new developments in ill rehabilitation* (pp. 191-198). Amsterdam: IOS Press.
- Perego, E. (2005). *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.
- Perego, E. (in stampa). Norms for audio description in Italy: The case of *Senza Barriere*. In A. Baldry, C. Taylor & N. Vasta (Eds.). *Access through text*. Pavia: Ibis.
- Perego, E. (Ed.) (2012a). *Eye tracking in audiovisual translation*. Roma: Aracne.
- Perego, E. (Ed.) (2012b). *Emerging topic: Audio description*. Trieste: EUT
- Perego, E., & Taylor, C. (2012). *Tradurre l'audiovisivo*. Roma: Carocci.
- Pérez Payá, M. (2007). La audiodescripción: Traduciendo el lenguaje de las cámaras. In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 81-91). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pérez Payá, M. (2010). Recortes de cine audiodescrito: El lenguaje cinematográfico en Taggetti. Imagen y su reflejo en la audiodescripción. In C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez & C. Seibel (Coord.) (2010), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 111-179). Granada: Tragacanto.
- Pérez Payá, M., & Salazar, M. (2007). El texto audiodescriptivo: La audiodescripción como método de aprendizaje del proceso traductor. In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 241-271). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pettitt, B., Sharpe, K., & Cooper, S. (1996). AUDETEL: Enhancing television for visually impaired people. *British Journal of Visual Impairment*, 14(2), 48-52.
- Piety, P. (2004). The language system of audio description. An investigation as a discursive process. *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 98(8), 453-469.
- Posadas, G. (2007). La audiodescripción: parámetros de cohesión. In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 93-109). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Posadas, G. (2010). Audio description as a complex translation process: A protocol. In J. Díaz Cintas, A. Matamala & J. Neves (Eds.), *New insights into audiovisual translation and media accessibility. Media for All 2* (pp. 195-211). Amsterdam: Rodopi.
- Puigdomènech, L., Matamala, A., & Orero, P. (2010). Audio description of films: State of the art and protocol proposal. In Ł. Bogucki, & K. Kredens (Eds.), *Perspectives on audiovisual translation* (27-43). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pujol, J., & Orero, P. (2007). Audio description precursors: Ekphrasis and narrators. *Translation Watch Quarterly*, 3, 2, pp. 49-60
- Rabbitt, P. M. A., & Carmichael, A. (1993). Assessment of the effect of audio description on elderly people's comprehension and memory for television programmes. In *AUDETEL Project Final Report, Vol. 2: Optimization of all audio description service for visually handicapped and elderly people. Human and technical factors*. London: Independent Television Commission.
- Rai, S. (2009). *Bollywood for all: The demand for audio described*

- Bollywood films. RNIB. Disponibile all'indirizzo http://www.rnib.org.uk/aboutus/Research/reports/2009andearlier/2009_09_Bollywood_AD_report.pdf
- Rai, S., Greening, J., & Petré, L. (2010). *A comparative study of audio description guidelines prevalent in different countries*. London: Media and Culture Department, Royal National Institute of Blind (RNIB). Disponibile all'indirizzo http://www.rnib.org.uk/professionals/solutionsforbusiness/tvradiofilm/Pages/international_AD_guidelines.aspx
- Remael, A. (2005). Audio description for recorded TV, cinema and DVD. An experimental stylesheet for teaching purposes. Disponibile all'indirizzo <http://www.hivt.be>.
- Remael, A., & Vercauteren, G. (2007). Audio describing the exposition phase of films: Teaching students what to choose. *Trans*, 2, 73-93.
- Remael, A., & Vercauteren, G. (2010). The translation of recorded audio description from English into Dutch. In J.-L. Kruger & P. Orero (Eds.), *Audio description, audio narration – A new era in AVT [Special issue]. Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 155-171.
- Remael, A., & Vercauteren, G. (2011). *Basisprincipes voor audiobeschrijving voor televisie en film [Basics of audio description for television and film]*. Antwerp: Departement Vertalers & Tolken, Artesis Hogeschool.
- Remael, A., Orero, P., & Carroll, M. (2012). *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads. Media for All 3*. Amsterdam: Rodopi.
- Remael, A. (2012). For the use of sound. Film sound analysis for audio-description: Some key issues. In R. Agost, P. Orero & E. Di Giovanni (Eds.), *Multidisciplinarity in audio-visual translation. MonTI* 4, 255-276.
- Reviere, N. (2012). Audio description and translation studies: A functional text type analysis of the Dutch play *Wintervögelchen*. In S. Bruti & E. Di Giovanni (Eds.), *Audiovisual translation across Europe. An ever-changing landscape* (pp. 193-207). Bern: Peter Lang.
- RNIB (2003). *Museums, galleries and heritage sites: Improving access for blind and partially sighted people. The talking images guide*. London, RNIB.
- RNIB (2008). *An introduction to audio description in the theatre*. London, RNIB.
- Rodríguez, A. (2007). Consideraciones acerca del lenguaje literario en los guiones audiodescritos. In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 153-164). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Rodríguez, A. (2010). Lenguaje poético visto - lenguaje poético oído. In C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez & C. Seibel (Coord.) (2010), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 225-243). Granada: Tragacanto.
- Romero-Fresco, P., & Fryer, L. (2013). Could audio-described films benefit from audio introductions? An audience response study. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 107(4), 287-295.
- Roni, E. (2011). *Audio descrizione originale e tradotta: L'esempio di Dead Poets Society*. Tesi non pubblicata. Università di Trieste.
- Salway, A. (2007). A corpus-based analysis of audio description. In J. Díaz Cintas, P. Orero & A. Remael (Eds.), *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description, and sign language* (pp. 151-174). Amsterdam: Rodopi.
- Santiago Araújo, V. L., & Ferreira Aderaldo, M. (2013) (Eds.). *Os novos rumos da pesquisa em audiodescrição no Brasil*. Curitiba: Editora CRV.
- Schmeidler, E., & Kirchner, C. (2001). Adding audio description: Does it make a difference? *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 95(4), 197-212.
- Seibel, C. (2007). La audiodescripción en Alemania. In C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 167-178). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Seibel, C. (2010). La audiodescripción del género cine de humor. Análisis desde un corpus anotado. . In C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez & C. Seibel (Coord.) (2010), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 245-267). Granada: Tragacanto.
- Snyder, J. (2005). Audio description. The visual made verbal across arts disciplines - Across the globe. *Translating today*, 4, 15-17.
- Snyder, J. (2006). Audio description - An aid to Literacy. In *Languages and the Media 2006*. http://www.languages-media.com/lang_media_2006/protected/snyder_joel.pdf
- Snyder, J. (2007). Audio description: The visual made verbal. *Internationa Journal of the Arts in Society*, 2, 99-104.
- Snyder, J. (2008). Audio description. The visual made verbal. In J. Díaz-Cintas (Ed.), *The didactics of audiovisual translation* (pp. 191-198). Amsterdam: Benjamins.
- Soler Gallego, S., & Chica Nuñez, A. (2010a). La narrativa modular filmica y su reflejo en el guión audiodescriptivo. AMADIS '09 - Accesibilidad a los Medios Audiovisuales para personas con

- Discapacidades. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad.
- Soler Gallego, S., & Chica Nuñez, A. (2010b). Traducir lo imposible. La narrativa modular en el guión audiodescritivo. In C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez & Seibel C. (Coord.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescrición* (pp. 269-294). Granada: Tragacanto.
- Szymańska, B., & Strzymiński, T. (2010) Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych, Disponible all'indirizzo <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/index.php/standardy-tworzenia-audiodeskrypcji/do-produkcji-audiowizualnych>
- Szarkowska, A. (2011). Text-to-speech audio description. Towards wider availability of AD. *Journal of Specialised Translation*, 15, 142-162.
- Szarkowska, A., Krejtz, I., Krejtz, K., & Duchowski, A. (2013). Harnessing the potential of eye-tracking for media accessibility. In S. Grucza, M. Pluzyczka & J. Zajac (Eds.), *Translation studies and eye-tracking analysis* (pp. 153-183). Bern: Peter Lang.
- Szarkowska, A., & Jankowska, A. (2012). Text-to-speech audio description of voiced-over films. A case study of audio described *Volver* in Polish. In E. Perego (Ed.), *Emerging topics in translation: Audio description* (pp. 81-98). Trieste: EUT
- Thomas, R. (1996, July 17). Gregory T. Frazier, 58; Helped Blind See Movies With Their Ears. *The New York Times*.
- Turner, J. M. (1998). Some characteristics of audio description and the corresponding moving image. *Information Today*, 35, 108-117.
- Utray, F., Pereira, A. M., & Orero, P. (2009). The present and future of audio description and subtitling for the deaf and hard of hearing in Spain. *Meta*, 54(2), 248-263.
- Vandaele, J. (2012). What meets the eye. Cognitive narratology for audio description. In I. Mazur & J.-L. Kruger (Eds.), *Pear stories and audio description: Language, perception and cognition across cultures* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(1), 87-102.
- Valero Gisbert, M. (2012). La intertextualidad fílmica en la audiodescrición. inTRAlinea, 14. <http://www.intralinea.org/specials/article/1889>.
- Vercauteren, G. (2012). A narratological approach to content selection in audio description. Towards a strategy for the description of narratological time. In R. Agost, E. Di Giovanni & P. Orero (Eds.), *Multidisciplinarity in audiovisual translation* [Special issue]. *MonTI*, 4, 207-230.
- Vercauteren, G., & Orero, P. (2013). Describing facial expressions: Much more than meets the eye. *QuaDems. Revista de Traducción*, 20, 187-199.
- Vilaró A., Duchowski, A. T., Orero P., Grindinger, T., Tetreault, S., & Di Giovanni, E. (2012). How sound is *The pear tree story*? Testing the effect of varying audio stimuli on visual attention distribution. In I. Mazur & J.-L. Kruger (Eds.), *Pear stories and audio description: Language, perception and cognition across cultures* [Special issue]. *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(1), 55-65.
- Walczak, A., & Szarkowska, A. (2012). Text-to-speech audio description of educational materials for visually impaired children. In S. Bruti & E. Di Giovanni (Eds.), *Audiovisual translation across Europe. An ever-changing landscape* (pp. 209-233). Bern: Peter Lang.

ADLAB:

Aspetti di un progetto sull'audiodescrizione

CHRISTOPHER TAYLOR
Università di Trieste

INTRODUZIONE

Collaborano da due anni in un progetto europeo che fa parte dell'Erasmus *Lifelong Learning Programme* (LLP) cinque università europee e tre *service providers* dal mondo della televisione. La rilevanza di questo contributo per questo volume pensato in seguito alla *Giornata intorno all'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti (AD Day)* di Trieste sta nel fatto che il progetto è incentrato interamente sul tema dell'audiodescrizione. Qui di seguito offro una breve descrizione del progetto ADLAB – *Audio Description: Lifelong Access for the Blind*, e di ciò che è stato finora realizzato.

OBIETTIVI DEL PROGETTO

Il progetto ADLAB parte dalla premessa che la situazione riguardo l'accesso ai prodotti audiovisivi da parte della popolazione cieca e ipovedente in Europa è decisamente migliorabile. L'obiettivo del progetto è di andare incontro alle esigenze delle comunità dei ciechi e degli ipovedenti del vecchio continente attraverso un'offerta sempre più ampia di audiodescrizioni di qualità che possano essere sfruttate in ambiti diversi. Oltre al suo uso per l'intrattenimento (film, program-

mi televisivi, ecc.) delle persone non vedenti, l'audiodescrizione (AD) è molto utile anche, per esempio, nel campo dell'istruzione. Determinati gruppi come gli immigrati e le persone con difficoltà di apprendimento possono infatti trarre benefici dall'AD. Infine, anche attività pratiche quali visite a musei e eventi dal vivo possono essere resi possibili grazie all'audiodescrizione.

Più specificatamente, ADLAB mira a (i) analizzare le pratiche correnti, le norme e le linee guida nazionali (laddove esistono) per ottenere una fotografia chiara della situazione attuale e capire meglio ciò che è comune a tutti e ciò che rimane da fare nel fornire un servizio di audiodescrizione; (ii) definire un insieme di standard internazionali e di linee guida affidabili per l'industria e per tutti gli utenti; (iii) fornire il materiale per la creazione di una rete di corsi universitari in audiodescrizione a livello europeo, in modo da formare una nuova generazione di audio descrittori; (iv) sensibilizzare i responsabili politici e altri *stakeholder* (associazioni dei ciechi, enti cinematografici, ecc.) all'importanza della dotazione di mezzi d'accesso ai prodotti audiovisivi alla comunità cieca. Si auspica di realizzare un deciso salto di qualità in tutte queste aree.

In modo particolare, sono stati coinvolti in tutti gli aspetti del progetto i *target groups* chiave (ovverosia le comunità dei ciechi e degli ipovedenti), non solo attraverso i professionisti e i rappresentanti dell'industria membri del progetto, ma anche attraverso iniziative di *awareness raising* come l'evento organizzato dal partner Senza Barriere il 3 dicembre 2011 per inaugurare il canale televisivo audio descritto Valsugana TV (Fig. 1), come le conferenze stampa tenute dal partner VRT per segnalare l'avvento dell'AD sulla TV belga, e l'AD Day i cui contributi sono raccolti in questo volume. Il direttore di Senza Barriere, Eraldo Busarello, è egli stesso cieco e quindi il suo contributo a tutti gli aspetti del progetto è essenziale, a cominciare dalle analisi dei bisogni degli utenti alle fasi di *testing*, e infine allo sfruttamento dei risultati. Il partner tedesco, la stazione televisiva Bayerische Rundfunk, coinvolge regolarmente persone cieche e ipovedenti nei processi di audiodescrizione, nell'elaborazione, nell'editing e nel lavoro di studio (cfr. Perego e Benecke in questo volume).



Figura 1. Logo della Valsugana TV e fasi di preparazione nella giornata dell'inaugurazione.

Per quanto riguarda i prodotti del progetto, i più importanti, come abbiamo menzionato, sono la produzione di audiodescrizioni di qualità e la creazione di linee guida standard. È importante anche lo sviluppo dei curricula per corsi universitari e altri istituti che sono necessari per la formazione di professionisti. Un ulteriore elemento da considerare nella produzione di AD è quello di come affrontare eventuali traduzioni di prodotti stranieri (tema affrontato, in questo volume, da Vera Marchesi) e tradurre i sottotitoli dove sono presenti nella lingua originale. Per fare tutto ciò è essenziale acquisire adeguate capacità tecniche e imparare a districarsi tra le norme della produzione audiovisiva. Questo aspetto è di competenza dei partner che provengono dal mondo del lavoro, ma almeno all'interno del gruppo ADLAB la collaborazione tra questi e il mondo accademico è garantita.

OBIETTIVI REALIZZATI

La prima fase del progetto ha portato alla creazione di un *User Needs Assessment* focalizzato principalmente sui paesi membri del progetto (Belgio, Germania, Italia, Polonia, Portogallo, Spagna). A cominciare dall'originale fotografia dello stato dell'arte riguardante i numeri dei ciechi e degli ipovedenti in Europa, è stato possibile valutare il livello di richiesta e di bisogno di audiodescrizione e di individuare i divari che esistono tra i paesi d'Europa per quanto riguarda l'accesso ai prodotti audiovisivi. L'elaborazione di questa valutazione dei bisogni degli utenti ha generato un altissimo livello di interazione tra le imprese e le università. La commissione di esperti esterni, invitati a valutare la relazione durante i vari stadi della sua elaborazione, ha fornito non solo critiche e suggerimenti importantissimi, ma ha anche stimolato una discussione vivacissima tra tutti i membri del progetto. La relazione finale, consultabile sul sito del progetto, ha illustrato, con statistiche considerate affidabili, quanto rimane da fare nell'introduzione dell'audiodescrizione in molte realtà europee. All'interno del Report, oltre alle cifre relative al numero di persone cieche che hanno accesso all'AD e a quelli che non ne conoscono nemmeno l'esistenza, ci sono informazioni riguardanti il numero di prodotti disponibili nei vari paesi (ore di televisione garantite, numero di DVD e di BlueRay in circolazione, cinema con servizio di AD, ecc.) nonché statistiche relative all'audiodescrizione nei musei, a teatro, all'opera, ecc. Il quadro che emerge è uno di significative mancanze in molti paesi ed è proprio per questo motivo che il progetto ADLAB si propone di fare il possibile per migliorare la situazione.

Nella seconda fase del progetto si è proceduto all'analisi testuale di un singolo prodotto audiovisivo, nella fattispecie il film di Quentin Tarantino *Inglourious Basterds* (2008). È stato scelto questo film principalmente perché è particolarmente difficile da audio descrivere. Contiene numerosi esempi di intertestualità connettendosi ad altri film, altre musiche, altri attori, altri generi, ecc. È ricco di termini culturalmente vincolanti (*culture-bound terms*) probabilmente sconosciuti a un pubblico straniero. A parte l'originale inglese, alcune scene sono in francese,

in tedesco, e in italiano, una situazione multilingue resa ancora più complicata nelle versioni doppiate dei film in altre lingue. Pertanto questo testo è servito come veicolo per cercare le strategie e i metodi più efficaci per la creazione di una audiodescrizione di successo. Le analisi eseguite dai diversi membri del gruppo sui molteplici aspetti di questo testo sono risultate così esaurenti che è diventato gradualmente chiaro che il materiale creato formava la base per l'elaborazione di un libro. È stata creata una matrice per cogliere tutti gli aspetti che potrebbero interessare il descrittore, aspetti che sono stati chiamati punti critici (*crisis points*). La Figura 2 (in inglese) illustra tre di questi aspetti (il testo che appare sullo schermo, la musica e i suoni, e le relazioni intertestuali). In tutto si sono individuate tredici aree di interesse che successivamente sono diventate i tredici capitoli del volume come elencati in Figura 3.

Text on screen	Music and sounds	Intertextual relations / cultural references
<ul style="list-style-type: none"> · Logos: “Universal Picture”, “The Weinstein Company” · Opening credits · Closing credits · Title · Inserts/intertitles · The “Inglourious Basterds” inscription on the rifle · Names captioned · Maps · Newspaper clippings · Cinema lettering · Shoshanna’s passport · The cards used in the card game · The napkin Bridget von Hammersmark signed and kissed · An arrow pointing at Martin Bormann together with the caption of his name · An arrow pointing at Hermann Goering together with the caption of his name · Subtitles 	<ul style="list-style-type: none"> · Music in Inglourious Basterds · Describing silences · LaPadite cutting wood with an axe · The SS car approaching LaPadite’s house · LaPadite washing his face · Pouring milk into the glass · LaPadite smoking his pipe · Inhaling the pipe · Peeling the skulls · The baseball bat hitting on the walls · Sniffing tobacco · Text-on-screen accompanying sounds (e.g. Hugo Stiglitz’s caption) · Various manners of killing by Stiglitz · Letters falling down as Shoshanna is changing the cinema posters · The sound accompanying Shoshanna’s name caption · The sound accompanying Goebbels’s name caption · Zoller knocking on the window as Shoshanna is reading in the cafe · Goebbels and Francesca’s sex scene 	<ul style="list-style-type: none"> · Characters with historical background (e.g., Churchill) · Aldo’s accent · One of the Nazi soldier’s belly dance (Mata Hari) during the card game · Shoshana painting her face red like a warrior and the lyrics of the song playing in the background saying “See these eyes so red” · Cinderella intertextual relation (as Landa puts the shoe on Hanna’s foot and it fits) · When Donny is killing the Nazi with the bat and shouting victory afterwards · The “3” gesture · The swastika symbol reappearing along the film

Text on screen	Music and sounds	Intertextual relations / cultural references
	<ul style="list-style-type: none"> · Lighting the cigarette · Goebbels hitting Zoller with the napkin · Shoshanna's steps as she is escaping LaPadite's house/her hard breathing and crying · The sounds of eating, smoking and drinking · Stiglitz sharpening the blade · Aldo putting his finger into the wound in Bridget's leg · The ringing of the bell at the cinema to announce the change of roll · Sounds of explosions/ shooting · The Nazis slashing Stiglitz with a whip · The trigger of the gun being pulled · Aldo hitting Landa on the forehead with his head · Hellstrom hitting Stiglitz on the arm as if to "wake him up" · Landa placing his hands on the table in a definitive gesture to end the war · Killing a Nazi in the same jail Stiglitz is as the Basterds come to pick him up (more of a background sound) · Musical theme used when Zoller is leaving Shoshana as they met for the first time 	

Figura 2. Alcuni degli aspetti critici che deve affrontare l'audio descrittore.

Introduction

CHAPTER 1	Audio description services in Europe 2012
CHAPTER 2	Audio introductions
CHAPTER 3	Text-on screen
CHAPTER 4	The importance of sound in audio description
CHAPTER 5	Textual cohesion
CHAPTER 6	Intertextual relations
CHAPTER 7	Cultural references
CHAPTER 8	Secondary elements
CHAPTER 9	Gestures and facial expressions in audio description
CHAPTER 10	Film language and tools
CHAPTER 11	Character fixation and character description
CHAPTER 12	Spatio-temporal features
CHAPTER 13	From paper to screen

Figura 3. Indice e titolo provvisorio del volume sull'audiodescrizione di *Bastardi senza gloria* di Q. Tarantino.

Come si evince dai titoli delle varie sezioni, scrivere una buona audiodescrizione richiede conoscenze e capacità che spaziano dall'analisi testuale alle tecniche adoperate per passare dalla pagina allo schermo. Questioni di sincronizzazione, di tempismo, di sensibilità ai suoni, nonché l'abilità di districarsi tra i riferimenti culturali e di capire l'importanza dei gesti e delle espressioni facciali, tutti fanno parte del bagaglio di abilità richiesti all'audio descrittore, figura professionale che deve anche essere conscia delle particolarità del linguaggio dei film e delle procedure seguite da registi e attori, in modo specifico quando si tratta di descrivere i vari personaggi del film. Tutti questi elementi convergono poi sulla questione cruciale di cosa descrivere e cosa lasciar fuori dalla descrizione per motivi di tempo e di sincronizzazione. Il libro rappresenta un tentativo di rispondere a tutte queste domande. È un primo passo verso l'obiettivo menzionato all'inizio di creare delle linee guida per gli audio descrittore che rispondano a tutti i possibili problemi inerenti il processo di AD e di farlo a livello europeo.

Per dare un breve esempio tratto dal libro, farò riferimento al capitolo 6 in cui si trattano le relazioni intertestuali. Il capitolo precedente già affronta la questione della coesione testuale spiegando in che modo il testo intero del film fa riferimento continuo a se stesso. In questo modo le diverse parti del film sono legate in modo da mantenere coerenza e permettere al pubblico di seguire la trama. Sono coesi in qualche modo tutti i tipi di testo, attraverso ripetizioni, metafore, collegamenti semantici, ecc., ma in questo capitolo si analizza esattamente come si rende coeso e coerente il film *Inglourious Basterds*. Facendo un passo in avanti, si entra proprio nel campo dell'intertestualità audiovisiva. Qui la coerenza e la coe-

sione si realizzano attraverso il riferimento ad altri film o ad altri media. Questo concetto è illustrato già all'inizio del film: chi ha una certa età e va al cinema da diversi anni riconoscerà subito la musica di apertura. Si tratta della canzone *The Green Leaves of Summer* di Marty Robbins, che fece anche da accompagnamento musicale al famoso western *The Alamo* (J. L. Hancock) del 1960. La connessione tra questo veicolo di John Wayne e *Inglourious Basterds* non è casuale: nel suo film di guerra Tarantino crea scene che rievocano i film western.

C'è un altro esempio interessante, che mostra il riferimento ad aspetti rilevanti connessi all'ambientazione del film. I poveri abiti e lo stile dell'abbigliamento della famiglia di contadini francesi che appare nella prima scena del film ci informano che questa si svolge negli anni '40 del secolo scorso molto prima che appaiono i Nazisti con le loro uniformi. Per l'audio descrittore questo tipo di informazione rappresenta un punto critico, in quanto lo mette nella condizione di decidere se il pubblico cieco abbia bisogno di assistenza con questi fatti o se al contrario la mera descrizione dei vestiti dei personaggi rende tutto chiaro. L'intertestualità è connessa poi ai concetti di contesto di situazione e di contesto di cultura. Qualsiasi testo è circondato da un ambiente non verbale che ne determina il contenuto e la struttura. Come scrivono Halliday e Hasan (1989: 47):

part of the environment for any text is a set of previous texts, texts that are taken for granted as shared among those taking part [...] This kind of INTERTEXTUALITY, as it is sometimes called, includes not only the most obviously experiential features that make up the context [...] but also other aspects of the meaning.

Caple (2010: 112) aggiunge "it seems that it is virtually impossible in our 'post-modern' world to produce an original text that does not in any way make reference to what has come before". Ci sono delle espressioni che appaiono e riappaiono in particolari contesti (basta pensare alle previsioni del tempo o allo scambio di battute durante una partita di calcio). Nel caso di testi audiovisivi come i film, i titoli d'apertura, i logo delle compagnie cinematografiche e gli elenchi degli attori sono tipici esempi di questo fenomeno.

Caple (2010: 113) spiega anche che molti testi cercano appositamente di includere riferimenti ad altri testi e, tornando a *Inglourious Basterds*, tali legami sono numerosi. Lieutenant Aldo (Brad Pitt) Raine, con il suo forte accento del Tennessee, parla ai suoi uomini nel modo militare tradizionale, camminando su e giù davanti a loro, tutti rigorosamente sull'attenti. I soldati urlano le loro risposte nel modo in cui ci siamo abituati a sentirli dopo aver visto molti film di guerra americani. È di nuovo importante, qui, il legame con il film *The Alamo*, ambientato nel sud degli stati uniti e con John Wayne (Davy Crockett) in un ruolo simile a quello di Brad Pitt (Aldo Raine). Tuttavia, sia la formula militare, sia la connessione con *The Alamo* possono funzionare solo se il ricevente del messaggio conosce questi aspetti. Praticamente tutti sono al corrente delle procedure militari, per averle viste molte volte, e quindi saranno in grado di contestualizzare la scena descritta sopra, ma i più giovani e chi non guarda mai i western forse non colgono l'allu-

sione a *The Alamo*. Perciò l'intertestualità c'è sempre, ma c'è bisogno della partecipazione attiva di entrambe le parti per realizzare lo scambio totale di significato. E la questione rimane sempre, quando si tratta di AD, se è legittimo attivare tali legami se il descrittore crede che qualcosa vada perso.

Questo aspetto interattivo dell'intertestualità porta alla nostra attenzione le intenzioni dell'autore. Mentre molta intertestualità è probabilmente subconscia, quando siamo di fronte a testi 'artistici' è l'autore che cerca le allusioni ad altri testi o contesti. In altre parole, un regista come Tarantino non solo fa riferimento ad altri testi, ma crea associazioni per lo spettatore, associazioni che saranno concepite o meno, o concepite come inteso dal regista o in qualche altro modo. L'immagine fornita dalle lettere colorate ed esageratamente grandi che scandiscono il nome HUGO STIGLITZ, e che evocano lo stile cinematografico degli anni '50, è stata concepita da Tarantino per enfatizzare l'importanza del personaggio. Forse solo una parte del pubblico farà questa connessione ma l'intertestualità c'è e non è casuale. Lo spettatore cieco necessita di queste informazioni? ADLAB punta a rispondere in modo convincente a questo tipo di quesito.

OBIETTIVI DA RAGGIUNGERE

La breve spiegazione sopra accennata di un singolo aspetto del lavoro svolto dai membri di ADLAB ci riporta alla situazione attuale e quindi a una considerazione di ciò che rimane da fare. La terza fase del progetto si riferisce al *testing*, ovvero all'indagine empirica sulle preferenze degli utenti finali. Due versioni diverse della prima scena (20 minuti circa) del film *Inglourious Basterds* saranno presentate a gruppi di ciechi e ipovedenti in ognuno dei paesi membri del progetto per cercare di capire quale versione sia più efficace e più apprezzata. La prima versione ha un taglio prettamente descrittivo mentre la seconda ha carattere più narrativo. Sono queste le distinzioni e quindi gli approcci più marcati quando si tratta dell'audiodescrizione di questo tipo di film. Il gruppo della Adam Mickiewicz University di Poznan (Polonia) ha il compito di organizzare questa fase del lavoro. Sotto la loro direzione, i colleghi in Italia, Germania, Belgio, Portogallo e Spagna tradurranno la scena nelle loro rispettive lingue e procederanno a reclutare partecipanti non vedenti per sottoporre loro un questionario. Ai vari gruppi verranno mostrate le due versioni della scena audio descritta e i partecipanti saranno poi invitati a rispondere a un questionario orale. Il questionario contiene domande di vario tipo. Si comincia con domande generiche per stabilire l'età, sesso, ecc. e poi si passa alle domande sull'audiodescrizione stessa. Per esempio si fanno domande riguardo alla presentazione del film e degli attori (1). Poi si indaga sulla comprensione dei fatti attraverso domande a scelta multipla (2), e si cercherà di capire quali sono le opinioni dei ciechi sull'uso del metalinguaggio del film all'interno delle audiodescrizioni (3). Il questionario include anche domande aperte (4) con istruzioni (in corsivo) per chi somministra i test.

In tutto ci sono 34 domande. Segue, qui sotto, un estratto del questionario a titolo esemplificativo:

(1) Ti è piaciuto sentire che i nomi degli attori fossero elencati assieme ai personaggi che interpretano, per esempio “Brad Pitt nel ruolo di Lt. Aldo Raine”?

S

N

Nessuna preferenza

(2) Quando è ambientato il film?

a) 1940;

b) 1941;

c) 1942;

d) Non ricordo

(3) Pensi che l’audiodescrizione dovrebbe includere il linguaggio filmico (per esempio: “Dal primo piano di LaPadite, la telecamera si abbassa lungo i pantaloni dell’uomo fin’oltre le assi del pavimento, e in un vano sottostante una giovane ragazza bionda, inquadrata in campo medio, è sdraiata proprio sotto i suoi piedi”)?

S

N

Nessuna preferenza

(4) Cosa vorrebbe bere Landa una volta seduto al tavolo?

NB: domanda aperta, codificare le risposte come segue:

Risposta giusta (latte) – a

Risposta sbagliata (ogni altra bevanda) – b

Non ricordo – c

Se rispondono correttamente alla domanda 10:

Come fai a saperlo?

a) grazie ai dialoghi;

b) grazie alla descrizione;

c) grazie a dialoghi e descrizione;

d) nessuna risposta

Alla fine della sperimentazione, i risultati saranno trasmessi in Polonia e le colleghe polacche avranno il compito di decifrare le statistiche e preparare una relazione sugli esiti. In questo modo si cerca di capire che tipo di audiodescrizione funzioni meglio e quale sia la più apprezzata dai non vedenti stessi.

La fase finale del progetto concerne l'elaborazione delle linee guida. Queste ultime saranno presentate in un manuale destinato non solo ai produttori attuali di audiodescrizioni, ma anche a chi prepara corsi di studio universitari. Moduli di AD all'interno di corsi di laurea, master e corsi specialistici, se non corsi completi di audiodescrizione in tutta l'Europa, avranno bisogno di una base affidabile su cui contare per formulare dei curricula. Questi corsi comprenderanno auspicabilmente sia gli aspetti teorici di AD (che emergono dalle fasi di analisi testuale e di traduzione di ADLAB), sia le abilità pratiche da esercitare in laboratorio. Entrambi questi aspetti saranno ampiamente trattati nelle linee guida, che avranno un'impronta strategica basata su quanto scoperto durante la fase dell'analisi testuale e dagli esiti dei vari test. Questo rappresenta la maggiore differenza tra le linee guida che intendiamo produrre e quelle prodotte in passato che seguivano un approccio più prescrittivo con regole e indicazioni a volte inflessibili.

CONCLUSIONE

Innanzitutto i risultati dell'indagine iniziale sulle esigenze degli utenti ciechi e ipovedenti hanno confermato quanto sia grande la richiesta potenziale per l'audiodescrizione in Europa. Le statistiche sui numeri di ciechi e ipovedenti sono simili in tutti i paesi interessati dall'indagine ed è una cifra assai significativa. Per esempio in Italia ci sono 350,000 soggetti totalmente ciechi e 1.5 milioni di ipovedenti (cfr. Arma, questo volume). Purtroppo la comunità di ciechi è in costante aumento, un aumento dovuto principalmente alle aspettative di vita che sono sempre più lunghe, e quindi si può presumere che il bisogno di AD aumenterà di conseguenza.

Qualsiasi lavoro su questo problema richiede una prospettiva europea, date le diverse lingue, culture e tradizioni interessate e i livelli molto diversi di offerta che si trovano nelle varie realtà europee. È solo attraverso la cooperazione tra paesi europei che si possono realizzare obiettivi che serviranno a tutti. Iniziative sporadiche a livello nazionale, regionale o locale, per quanto lodevoli, portano a risultati isolati e a volte incompatibili tra di loro. Per questo motivo il progetto ADLAB mira a creare un insieme di linee guida standardizzate come obiettivo razionale da proporre ai vari operatori nazionali in ogni paese. In questo modo le attività di ADLAB si inseriscono nella logica della prossima iniziativa europea Horizon 2020, in particolare per quanto riguarda *An agenda for new skills and new jobs*. Creando sinergie tra accademia, partner industriali e fornitori di servizio, ADLAB spera di contribuire alla disseminazione della pratica dell'audiodescrizione e allo sviluppo di curricula basati su linee guida mirati alla preparazione di validi professionisti nel settore.

BIBLIOGRAFIA

Caple, H. (2010). Doubling-up: Allusion and bonding in multi-semiotic news stories. In M. Bednarek & J.R. Martin (Eds.), *New discourse on language: Functional perspectives on multimodality, identity, and affiliation* (pp. 111-133). London/New York: Continuum.

Halliday, M. A. K., & Hasan, R. (1989). *Language, context and text: Aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: O.U.P.

L'audiodescrizione: Stato dell'arte e prospettive di mercato in Italia

VERA ARMA
CulturAbile

Il mio intervento di questa mattina sarà di carattere piuttosto generale. Cercheremo, infatti, di capire insieme che cos'è l'audiodescrizione e di fornire qualche elemento a chi avesse voglia di avvicinarsi alla materia. Per questo stesso motivo, alcune cose risulteranno ovvie a chi già lavora nel settore da più tempo. Mi occupo di audiodescrizione da diversi anni, sia come impresa¹ sia come responsabile del settore accessibilità di MovieReading² sia – dal 2010 – all'interno dell'associazione CulturAbile Onlus³, realtà che si occupa di audiodescrizione e di sottotitolazione in pre-registrato e in tempo reale (*respeaking*) quindi, più in generale, di accessibilità della cultura e dello spettacolo per le persone con disabilità sensoriali. Le disabilità sensoriali sono le disabilità della vista o dell'udito. Sono anche dette “disabilità invisibili” perché meno evidenti rispetto alle disabilità fisiche o motorie. In questo intervento faremo una panoramica dell'audiodescrizione in

1 Artis Project è il nome dell'impresa che si occupa di servizi linguistici e per l'accessibilità (per maggiori informazioni consultare il sito www.artis-project.it).

2 MovieReading è un'app coperta da brevetto mondiale che consente alle persone con disabilità sensoriale di andare al cinema fruendo di sottotitoli e audiodescrizioni direttamente dal proprio dispositivo iOS o Android. Maggiori informazioni sul sito www.movieareading.com.

3 Maggiori informazioni sull'associazione CulturAbile Onlus sono disponibili sul sito www.culturabile.it.

Italia, relativamente ai diversi settori, in particolar modo quello filmico e quello teatrale, e tratteremo alcune linee sugli aspetti legislativi. Infine, accenneremo brevemente agli aspetti linguistici.

L'audiodescrizione, com'è stato detto nell'introduzione a questa giornata, è una traccia audio aggiuntiva che, inserita all'interno di un prodotto multimediale audiovisivo, esplicita tutti quegli elementi (ad esempio gesti, *setting*, costumi, colori) che non possono essere percepiti altrimenti dalle persone che hanno una disabilità visiva. L'audiodescrizione viene naturalmente effettuata da audiodescrittori professionisti, e può essere applicata a una varietà di eventi, dai film, agli spettacoli teatrali, dagli eventi sportivi ai musei. Generalmente, l'audiodescrizione è inserita nelle pause non portatrici di significato all'interno dei dialoghi, ovvero nelle pause tra le battute dialogiche all'interno di un'interazione. Attualmente, come ci diranno gli altri professionisti e gli altri colleghi nel corso della giornata, in Italia non esistono delle linee guida ufficiali. Esistono, però, delle linee guida consuetudinarie o estere a cui gli audiodescrittori si ispirano e senz'altro, tra queste, rivestono grande importanza quelle dell'ITC (The Independent Television Commission), che ormai risalgono al 2000. Tali linee guida, che rivestono carattere di ufficialità in UK, sono di ispirazione anche per gli audiodescrittori italiani anche se, come vedremo, la "maniera" italiana si discosta e si differenzia da quelle degli altri paesi, per una serie di ragioni tra cui – non ultima – la tradizione letteraria italiana e la genealogia dell'audiodescrizione in Italia. Stando ai dati ISTAT, le persone cieche totali sono circa 350.000. Le stime, aggiornate solo al 2005, sembrano però essere piuttosto prudenziali. Oltre ai ciechi totali, in Italia ci sono quasi 1.500.000 di persone ipovedenti. Secondo i dati dell'agenzia internazionale per la prevenzione della cecità (IAPB)⁴, la disabilità visiva aumenta con l'avanzare dell'età; dal punto di vista della distribuzione geografica, la maggiore concentrazione di persone cieche si riscontra nel Sud del mondo. Statisticamente, per quanto riguarda la distribuzione di genere, in media le donne soffrono di cecità più degli uomini, soprattutto nelle zone più povere del mondo. Questi fattori contribuiscono a creare enormi barriere sociali, in modo particolare nell'accesso alla cultura, all'istruzione e all'intrattenimento. A questo proposito, tante sono le battaglie fatte per l'accessibilità dei libri di testo usati dai bambini e dai ragazzi con disabilità visiva che frequentano la scuola elementare o la scuola media⁵.

Ora soffermiamoci brevemente sul quadro legislativo relativo all'accessibilità del settore audiovisivo in Europa e in Italia, e in particolare su alcune Direttive Europee e sul Contratto di Servizio tra il Servizio Pubblico della RAI e lo Stato. Il contratto di servizio, in scadenza, è la convenzione che regola le trasmissioni

⁴ Maggiori informazioni sul sito ufficiale www.iapb.it.

⁵ Esemplificativa è la lettera indirizzata al MIUR all'inizio dello scorso anno scolastico, redatta da diverse associazioni che operano nel campo della disabilità, coordinate da Blindsight Project <http://blindsight.eu/news/libri-di-testo-accessibili-lettera-al-miur/>.

radio-televisive; vi si trovano anche elementi e indicazioni importanti sull'accessibilità del servizio pubblico televisivo e radiofonico⁶.

Per quanto concerne l'Europa, due sono le Direttive di maggiore interesse: la *Audiovisual Directive* e la *Media Directive*⁷. Modificate e recepite in modi diversi attraverso Raccomandazioni e linee di indirizzo nei vari paesi UE, tali Direttive raccomandano l'uso della sottotitolazione per sordi come strumento d'integrazione culturale e di accessibilità ai prodotti multimediali e audiovisivi. Nel 2010, inoltre, sono stati distribuiti questionari a tutti gli stati membri per monitorare la percentuale di accessibilità del settore televisivo. I risultati emersi sono molto disparati. L'Italia, ad esempio, non ha fornito percentuali in termini di audiodescrizioni e sottotitolazioni limitandosi, con un linguaggio molto vago, a un impegno programmatico per l'aumento di sottotitoli e audiodescrizioni. D'altro canto, la stessa vaghezza del linguaggio delle Direttive europee, che non prescrive percentuali minime di accessibilità, lascia ai singoli paesi la massima discrezionalità nell'applicazione. Se, da un lato, questo salvaguarda la libertà degli stati membri di implementare le proprie politiche, dall'altro un quadro legislativo comunitario dalle maglie così larghe consente di soprassedere su qualsiasi vincolo percentuale. Così, in Italia, nel settore televisivo (e non) le percentuali di accessibilità sono ben lontane da quelle di altri paesi. Sono pochissime le interrogazioni parlamentari e gli atti legislativi e normativi in favore dell'accessibilità. Una di queste interrogazioni fu voluta, ormai qualche anno fa, da Maria Antonietta Coscioni che sottolineava la necessità di avere sottotitoli e audiodescrizioni al cinema – quindi in un settore diverso da quello televisivo⁸. La sollecitazione lanciata dalla Coscioni fu comunque importante perché anticipatrice della realizzazione, anche grazie a tante altre associazioni e organizzazioni, di sottotitoli e audiodescrizioni per alcune proiezioni del Fiction Fest di Roma e del Festival del Cinema di Roma. Tuttavia, occorre segnalare che non solo dal 2009 il numero di sottotitoli e di audiodescrizioni è notevolmente diminuito anche in ambito festival, ma non sono seguite altre interrogazioni parlamentari per l'accessibilità cinematografica, fatta eccezione per un'udienza concessa in Commissione Parlamentare

6 La RAI fornisce l'audiodescrizione di alcuni film e fiction, come ad esempio *Montalbano*. Prima dell'inizio della trasmissione, viene segnalata la presenza dell'audiodescrizione, disponibile ormai già da molti mesi sul secondo canale audio. Si segnala, purtroppo, una duplice difficoltà: per una persona non vedente, quella di accedere facilmente al secondo canale audio e, per tutti, il fatto che la traccia aggiuntiva contenga sia l'audiodescrizione sia la colonna audio originale, rendendo di fatto obbligatoria l'audiodescrizione anche per eventuali familiari che non ne hanno bisogno. In precedenza, quando le audiodescrizioni venivano trasmesse unicamente sulle onde medie, sussisteva un'ulteriore difficoltà oggettiva, data dal *décalage* tra l'audio televisivo e quello radiofonico.

7 Accessibili tramite <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:095:001:0024:EN:PDF> e <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2007:332:0027:01:IT:HTML>. Gli atti preparatori e i relativi documenti sono disponibili per approfondimenti alla pagina http://eur-lex.europa.eu/en/dossier/dossier_57.htm.

8 Cfr. http://dati.camera.it/ocd/page/aic.rdf/aic4_04731_16.

alla UIC (Unione Italiana Ciechi) e alla Fiadda, durante la quale gli interlocutori sottolineavano la necessità, ancorché molto generica, di aumentare il numero di sottotitoli e audiodescrizioni⁹. Sul sito del Segretariato Sociale RAI, alla sezione “regolamenti”, sono disponibili i testi dei Contratti di Servizio. Nell’ultimo disponibile, l’articolo 13 – che riguarda l’offerta dedicata alle persone con disabilità e la programmazione sociale – recita che “nel quadro di un’adeguata rispondenza del servizio pubblico all’informazione per le persone con disabilità, la RAI è tenuta a sottotitolare almeno un’edizione del TG1, TG2, e TG3, tradurre in LIS almeno un’edizione del Tg1, procedere a sottotitolare almeno un’edizione di un notiziario, e sperimentare la sottotitolazione e la traduzione in LIS del TGR”; per le persone cieche, “RAI garantisce l’accesso all’informazione multimediale televisiva su analogico, terrestre e satellite alle persone con disabilità sensoriali o cognitive anche con specifiche programmazioni audio descritte o in modalità tele software per non vedenti, sottotitolate anche con speciali pagine del televideo e del proprio portale internet”¹⁰. Dunque nessuna esplicita o vincolante percentuale di sottotitolazione e audiodescrizione, nessun riferimento alle fasce di programmazione né alle tipologie di programmi sottotitolati o audiodescritti: la RAI “garantisce” l’accesso alla propria offerta, ma non chiarisce quale offerta, in che percentuali, in che fasce. Inoltre, la RAI si impegna a “incrementare progressivamente l’offerta di programmazione audiodescritta”. Cosa significa “incrementare”? Incrementare rispetto a quando? Rispetto a quali percentuali? E ancora, continuando a rimanere sul vago: “promuove la ricerca tecnologica per garantire l’accessibilità alle persone con disabilità e ridotte capacità sensoriali.” Prima di approvare questo Contratto di Servizio, in realtà, erano state avanzate proposte diverse. Prova ne è il Bollettino di un resoconto della Camera del giorno 8 giugno 2010, recante delle proposte di modifica di quel Contratto¹¹. Tra le varie proposte, quella di modifica dell’art. 13, comma 3: “procede ad un aumento delle audiodescrizioni pari al 20% annuo per ciascuno degli anni di vigenza del presente contratto, tenendo come quota di partenza le audiodescrizioni prodotte nel corso del 2009.” Tuttavia, come abbiamo visto, nella stesura finale del Contratto di Servizio, non viene riportata alcuna percentuale. Ancora una volta, purtroppo, bisogna constatare che il Servizio Pubblico non si è fatto carico di un aumento esplicito della pro-

9 Cfr. <http://www.radioradicale.it/scheda/300533/commissione-parlamentare-per-lindirizo-generale-e-la-vigilanza-dei-servizi-radiotelevisivi>.

10 Disponibile su <http://www.segretariatosociale.rai.it/dl/sociale/website/ContentItem-51423263-15e4-4b02-ad05-95da13a172bf.html>. Nel momento in cui si effettua la revisione del presente intervento, è già in atto la presentazione al Parlamento del nuovo Contratto di Servizio 2013-2015, disponibile su http://www.corrierecomunicazioni.it/upload/imagenes/10_2013/131004175900.pdf.

11 Cfr. <http://www.parlamento.it/W3/Lavori.nsf/All/130FD29BA1CD7ABFC125773C006375F7?OpenDocument>.

grammazione accessibile¹². Ci auguriamo che la situazione possa cambiare nel prossimo Contratto di Servizio.

Alla TV, la prima audiodescrizione in Italia è stata realizzata nel 1991 grazie all'impegno della CTT di Sergio D'Ottavi e Leonardo Bellezza che, per molti anni, hanno prodotto audiodescrizioni per RAI. Oggi, invece, il lavoro di audiodescrizione è stato affidato a risorse interne che hanno dovuto apprendere con destrezza e velocità l'arte di audiodescrivere. Dal punto di vista degli standard e delle linee guida, se – come abbiamo visto – non esistono linee guida ufficiali, sul sito del Segretariato Sociale si fa un generico riferimento a che cosa sia l'audiodescrizione, chiarendo che l'audiodescrittore deve essere attento a bilanciare neutralità e interpretazione nel processo di descrizione; non deve, quindi, identificarsi con il narratore, ma mantenere un atteggiamento neutro e distaccato rispetto alle scene che sta descrivendo¹³.

Adesso passiamo brevemente a parlare dell'audiodescrizione al di fuori del settore televisivo. Sono solo tre i DVD immessi sul mercato con l'AD. Il primo è *Rosso come il cielo* (2005). Il secondo è stato *Fuga dal call center* (2009) con audiodescrizione a cura di Cinema senza Barriere¹⁴; il terzo è *Il discorso del Re* (2010)¹⁵. Per quanto riguarda l'audiodescrizione disponibile nei festival cinematografici, come già accennato, il Festival del Cinema di Roma, il *Fiction Fest di Roma* e il Festival del Cinema di Venezia, ad esempio, offrono alcune proiezioni accessibili con sottotitoli e audiodescrizioni. A Roma, tuttavia, il numero di proiezioni accessibili è diminuito a causa della scarsità dei fondi investiti per l'accessibilità: si è passati dunque dalle nove proiezioni accessibili di qualche anno fa alle tre proiezioni accessibili della scorsa edizione.

12 Per quanto concerne la sottotitolazione, invece, la prospettiva è il raggiungimento del 70% della programmazione. In Italia la tradizione della sottotitolazione televisiva per sordi è sicuramente più consolidata rispetto a quella dell'audiodescrizione; le associazioni dei sordi si battono da molto tempo anche in Parlamento per aumentare la sottotitolazione della programmazione televisiva. Basti pensare che alla sottotitolazione in pre-registrato è stata affiancata già da diversi anni quella in diretta per TG e talk show, effettuata in stenotipia o *respeaking*. Per quanto riguarda l'audiodescrizione, la percentuale non arriva neanche al 10%, contro numeri ben più importanti nel resto dell'Europa. Basti pensare che in Inghilterra l'obiettivo è sottotitolare e audio descrivere il 100% della programmazione!

13 Maggiori informazioni su www.segretariatosociale.rai.it.

14 Si tratta di un esempio di audiodescrizione molto particolare, perché in prima persona. L'attore principale è anche voce dell'audiodescrizione e parla in prima persona.

15 Nel momento in cui viene effettuata la revisione dell'intervento, in realtà, sono presenti sul mercato, per l'home video, l'audiodescrizione del film *Qualcuno da amare* (a cura di Artis Project, per LuckyRed) e sono state finalmente introdotte le audiodescrizioni anche al cinema, grazie a MovieReading, che ha audiodescritto: *Philomena* (dicembre 2013), *La grande bellezza* (sia in versione theatrical sia in versione per DVD e BluRay) e *The wolf of Wall Street*. Le audiodescrizioni sono scaricabili dall'omonima app MovieReading (disponibile per Apple e presto anche per Android); grazie a un meccanismo di auto-sincronizzazione, l'app funziona in tutti i cinema e non richiede alla sala nessun adeguamento tecnico o infrastrutturale, lasciando all'utente la massima libertà di fruizione.

L'audiodescrizione a teatro è materia relativamente recente: da alcuni anni, infatti, alcuni spettacoli sono finalmente accessibili anche alle persone con disabilità sensoriale. A titolo esemplificativo, l'associazione Li.Fra ha prodotto spettacoli accessibili con sottotitoli e audiodescrizioni¹⁶; anche lo spettacolo *Laura per tutti*, scritto e prodotto da Blindsight Project, in collaborazione con Rossosimona, è audiodescritto¹⁷. Nell'ambito delle edizioni del Festival Diversarte, che si tiene a Bari ogni anno, organizzata dall'omonima associazione, sono stati audiodescritti diversi spettacoli per adulti e bambini. L'associazione Isiviù, di Barbara Marsala, si occupa di audiodescrizione al Teatro di Messina e da qualche mese anche di alcuni spettacoli a Roma. L'associazione Occhi Parlanti, che opera nella zona di Forlì-Cesena, con il supporto della Provincia e della Regione, ha realizzato audiodescrizioni di spettacoli importanti come il *Re Lear* di Michele Placido, che ha fatto tappa in varie zone d'Italia. Infine, l'audiodescrizione delle opere allo Sferisterio di Macerata, grazie all'impegno di un gruppo di professionisti e di ricerca coordinati dalla professoressa Elena di Giovanni. Fuori dall'ambito strettamente teatrale, la Cooperativa Senza Barriere Onlus di Trento ha una copiosa produzione di audiodescrizioni e certamente è l'organizzazione che attualmente ha realizzato più Audiodescrizioni. A Cinema senza Barriere con Raggio Verde a Roma, si devono le tantissime iniziative organizzate sul territorio nazionale, in particolar modo tra Roma, Milano e Bari. Un breve riferimento va fatto anche all'audiodescrizione di video e conferenze per convegni, ultimo dei quali "Il cervello accessibile", mostra itinerante organizzata da CRIBA e CERPA, due realtà molto importanti. In ultima analisi, un piccolo accenno all'audiodescrizione sul web, ambito in cui non certamente Roberto Ellero è il maggior esperto¹⁸. Di più recente introduzione, invece, è MovieReading, sistema ormai completamente operativo da quasi un anno e mezzo. Questo sistema, completamente italiano, consente di scaricare sullo smartphone, sul tablet o sugli occhiali elettronici – se gli utenti o i cinema ne sono in possesso – i sottotitoli dei film di prima uscita grazie agli accordi in essere con i maggiori distributori cinematografici. I sottotitoli, realizzati di volta in volta da uno staff di professionisti, vengono messi a disposizione sulla piattaforma MovieReading fin dal primo giorno di programmazione. L'utente può acquistarli al prezzo di 1,79 euro tramite un acquisto in-App, che consente di ricevere, tra l'altro, una riduzione sul prezzo del biglietto di ingresso, rendendo di fatto gratuiti i sottotitoli. Se MovieReading ha sottotitolato oltre 150 film di prima uscita nell'arco di un anno e mezzo circa, le audiodescri-

16 Lo spettacolo per bambini ispirato a Pinocchio, e intitolato *Le avventure del Piccolo Burattino*, ha richiesto una tecnica di sottotitolazione adattata alle esigenze dei più piccoli, con l'utilizzo della retroproiezione associata a cartelli e striscioni. Inoltre, anziché optare per un'audiodescrizione esterna, è stato creato un nuovo personaggio, una sorta di "nonno-narratore-descrittore" per coinvolgere maggiormente i bambini nell'atmosfera della favola.

17 In questo spettacolo, l'audiodescrizione viene usata anche come meta-linguaggio e come spunto di riflessione sul cinema e sulla cultura in generale.

18 Cfr. www.webmultimediale.it.

zioni saranno pubblicate solo dalla fine del 2013¹⁹. A livello universitario, il Master METAV dell'Università di Parma eroga una formazione specifica nel campo dell'accessibilità audiovisiva, ancorché per ora limitata alla sottotitolazione per sordi; il master AMAC proposto dall'Università di Macerata offre una formazione più ampia sulle tematiche relative alla sottotitolazione e all'audiodescrizione; allo stesso modo, il gruppo di ricerca dell'Università di Trieste è molto attivo sul tema dell'audiodescrizione.

Dal punto di vista tecnico²⁰, lo staff che si occupa di audiodescrizione è composto da un team di 2-3 persone, oltre agli utenti ciechi che effettuano un controllo di qualità sulla versione finale dello script e sul prodotto definitivo. Il prodotto è visionato un paio di volte prima di procedere a una prima stesura dell'audiodescrizione. In un secondo momento, dopo la finalizzazione dello script, si passa al lavoro in studio con uno o una speaker professionista e un audiodescrittore che funge da assistente al doppiaggio. Per la stesure dello script, utilizziamo il software AD-Maker realizzato dalla EVM Service di Roma, che ha un'interfaccia molto semplice:

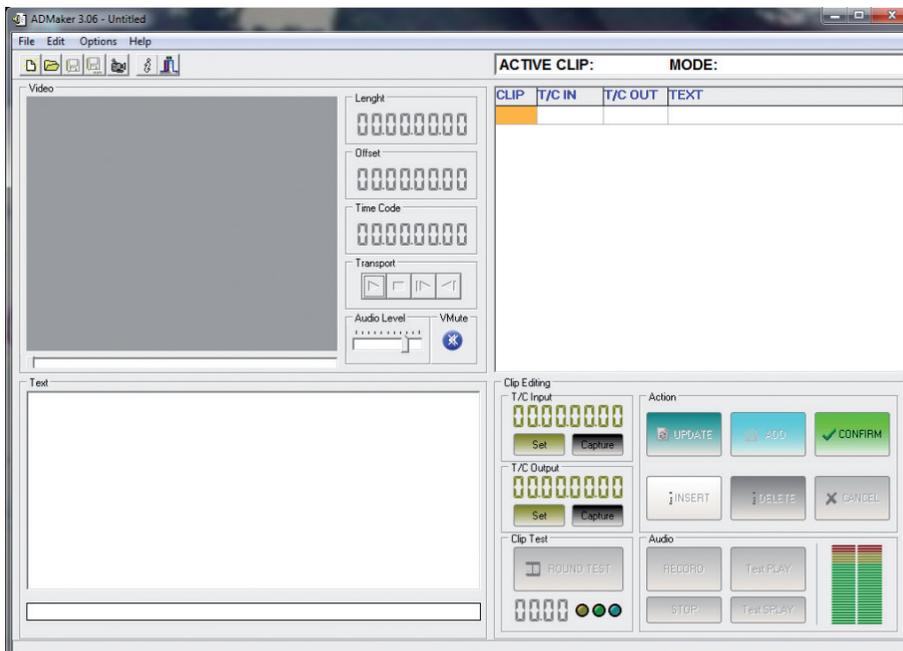


Figura 1. Interfaccia del software AD Maker.

19 Cfr. www.moviereading.com.

20 Ci riferiamo al modus operandi di *CulturAbile*.

Nella parte in alto a sinistra è visualizzato il video; dal lato opposto, è prevista la griglia per l'inserimento delle stringhe testuali time-codate. Il time code è inserito manualmente (con la funzione 'set') oppure in "catturato" direttamente dal video (con la funzione 'capture'). Alla fine della lavorazione, l'audiodescrittore potrà esportare il testo nei formati più utilizzati. Questo stesso testo sarà di supporto allo studio per la fase di registrazione. A titolo esemplificativo, questo è l'inizio di *Si può fare* (G. Manfredonia, 2009) che abbiamo audiodescritto proprio in collaborazione con Carla Lugli e Marco Stefani. In figura 2, lo script dell'audiodescrizione all'interno del software, seguito dal relativo testo esportato per la lavorazione in studio.

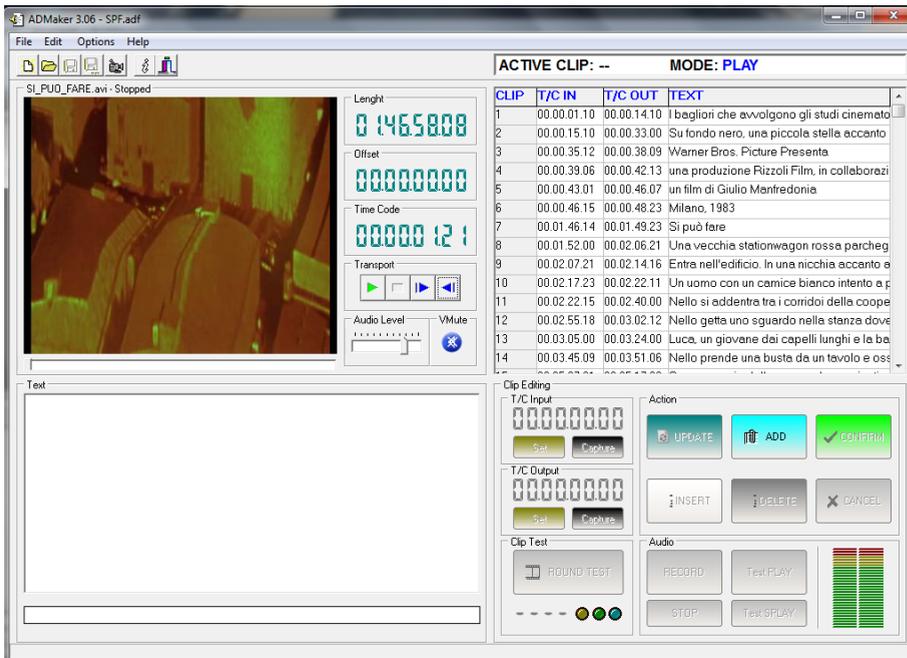


Figura 2. Script del film *Si può fare* (2009) in fase di stesura nel software AD Maker.

00:00:01:10 00:00:14:10

I bagliori che avvolgono gli studi cinematografici diventano uno scudo dorato che si staglia su un cielo blu con nuvole bianche. All'interno dello scudo, le lettere WB.

Warner Bros Pictures.

A Time Warner Company

00:00:15:10 00:00:33:00

Su fondo nero, una piccola stella accanto ad una R verde smeraldo, compone volteggiando da sinistra a destra la scritta Rizzoli Film.

Film di interesse culturale realizzato con il contributo del Mibac, Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione per il Cinema.

00:00:35:12 00:00:38:09
Warner Bros. Picture Presenta

00:00:39:06 00:00:42:13
Una produzione Rizzoli Film, in collaborazione con RTI

00:00:43:01 00:00:46:07
Un film di Giulio Manfredonia

00:00:46:15 00:00:48:23
Milano, 1983

00:01:46:14 00:01:49:23
Si può fare

00:01:52:00 00:02:06:21
Una vecchia station wagon rossa parcheggia in un cortile alberato.
Nello, con indosso un parka marrone, giacca e cravatta, scende dall'auto e si avvia con la sua 24 ore verso l'ingresso della cooperativa guardandosi intorno.

00:02:07:21 00:02:14:16
Entra nell'edificio. In una nicchia accanto alla porta d'ingresso c'è una statua della Madonna. Sul lato opposto un uomo è seduto su una panca.

00:02:17:23 00:02:22:11
Un uomo con un camice bianco intento a pulire il pavimento, gli indica il corridoio

00:02:22:15 00:02:40:00
Nello si addentra tra i corridoi della cooperativa, rivestiti di piastrelle azzurre. Su una porta l'insegna Cooperativa 180 scritta a mano, in giallo, su fondo rosso.
In una delle sale un uomo in camice bianco sta preparando un'iniezione. Vedendolo passare, accenna un sorriso. Nello raggiunge la sala in fondo al corridoio.

00:02:55:18 00:03:02:12
Nello getta uno sguardo nella stanza dove diverse persone sono intente alle loro attività. Poi esce e appende il cappotto nel corridoio.

Prima di terminare, qualche piccolo accenno all'aspetto linguistico e, in particolare, alla funzione aggettivale in audiodescrizione. I *desiderata* che sottendono alla ricerca sulla funzione aggettivale sono: quale lingua viene utilizzata dall'audiodescrizione? L'audiodescrizione è una lingua per scopi speciali? Quali sono le caratteristiche della lingua dell'audiodescrizione? Cosa ci dice l'audiodescrizione sul pubblico di destinazione? La lingua dell'audiodescrizione è adeguata al pubblico e allo scopo? Lo studio degli aggettivi ci fornisce una chiave interessante, poiché, come afferma Chatman (1990:40):

Every screen "noun" is already, by virtue of the medium, totally saturated with visual "adjectives". The screen image cannot avoid them; it cannot present a minimal verbal account like "A woman entered the room". Rather, it must provide an exhaustive set of

visual details, transcribable by a potentially unlimited verbal paraphrase: “A woman with a Roman nose, high cheekbones, and blond hair piled elaborately on her head (etc., etc.) flounced ostentatiously into a ornate ballroom lit by hundred candles in a glass candelabra (etc., etc.).

Ogni “nome” che troviamo, dunque, sullo schermo, in virtù del mezzo che utilizza, è saturo di aggettivi visivi. Ogni cosa che ci circonda è determinata, circoscritta e definita da una serie potenzialmente infinita di aggettivi. Poiché questi sono così importanti, studiare il modo in cui un audiodescrittore seleziona gli aggettivi e quali sono considerati più pertinenti per l’audiodescrizione, ci dice molto sull’audiodescrizione stessa, sul processo di selezione degli oggetti dello spazio visivo e sul pubblico di destinazione. Catalogando e classificando le tipologie di informazione sui “nomi” visivi, si desumono informazioni sulle proprietà delle “cose” e sulla loro utilità per il pubblico di destinazione. Lo studio condotto ha coinvolto enti e organizzazioni che producono audiodescrizioni in UK – The Independent Television Facilities Centre (ITFC), The British Broadcasting Corporation (BBC) e The Royal National Institute of Blind People (RNIB) – con un corpus di 70 film audiodescritti. La categoria più ricorrente di aggettivi è quella relativa al colore, seguita da posizione, direzione, dimensione, età, quantità, aggettivi di relazione contenente/contenuto, materiale, tessuto, movimento/quiete, condizioni metereologi che e condizioni fisiche²¹. Poiché abbiamo citato i colleghi inglesi, per terminare questo intervento farò un breve cenno alle diverse tipologie di script che riporto così come si visualizzano in originale. Quello che segue è un esempio di script della ITFC. Anche a un primo sguardo, si notano diversi tag e metatag. Questi saranno dati in pasto al software, per la determinazione del time code, per stabilire quando la voce deve andare in fade, ecc.

```
<AverageReadingSpeed>0000</AverageReadingSpeed><PeakReadingSpeed>0078</PeakReadingSpeed><EstimatedMaxBandwidth>0078</EstimatedMaxBandwidth>
<FirstProgrammeTC>00:00:00.00</FirstProgrammeTC>
<LastProgrammeTC>00:00:00.00</LastProgrammeTC>
</ThreadDescriptor>
</FileHeader>
<FileBody>
<AudioDescriptionScript> <Block>1</Block> <ThreadValidity>FFFFFFFFFFFFFFFF</ThreadValidity>
<OverallInTime>09:59:14.07</OverallInTime>
<OverallOutTime>09:59:55.18</OverallOutTime><ScriptText><![CDATA[<normal>title: The English Patient
contract No: 27437/001
spool number 373757/120
tx date 13.5.00
describers Louise Fryer and Michael Baker
]]></ScriptText>
```

21 Il lavoro di ricerca a cui si fa riferimento può essere consultato all’indirizzo http://www.fe-doa.unina.it/8740/1/ARMA__Saveria__23.pdf.

```

<AudioAccessString>default</AudioAccessString>
<AudioInTime>09:59:15.00</AudioInTime>
<AudioOutTime>09:59:55.00</AudioOutTime>
<GroupStart>09:59:14.07</GroupStart>
<FadeControl>FF</FadeControl><PanControl>00</PanControl><FPRate>12</FPRate>
<GroupStart>09:59:55.00</GroupStart>
<FadeControl>00</FadeControl><PanControl>00</PanControl><FPRate>12</FPRate>
</AudioDescriptionScript>
<AudioDescriptionScript> <Block>2</Block> <ThreadValidity>FFFFFFFFFFFFFFFF</ThreadValidity>
<OverallInTime>10:00:01.04</OverallInTime>
<OverallOutTime>10:00:49.20</OverallOutTime><ScriptText><![CDATA[<normal>10.00.01

```

a blue letter M passes over gold letters to spell out

Miramax films

The screen goes black. In small yellow letters: Miramax films presents a Saul Zaentz production. An Anthony Minghella film. Ralph Fiennes, Juliette Binoche, Willem Dafoe, Kristin Scott Thomas, in The English Patient. The background becomes the colour of sand with the grainy texture of parchment. With Naveen Andrews, Colin Firth, Julian Wadham, Jurgen Prochnow, Kevin Whately, Clive Merrison, Nino Castelnuovo, Hichem Rostom, Peter Ruhring,
original music composed by Gabriel Yared

Il secondo esempio è tratto dal corpus BBC, senz'altro più regolare dal punto di vista visivo. Si notano tra le altre cose il numero della stringa, il title number e l'inizio della stringa; la durata non è quasi mai segnalata.

```

In Cue Time(HH MM SS Fr): 09:59:40:00
Out Cue Time(HH MM SS Fr): 09:59:49:00
Duration (MM SS Fr) :
FILM: Day Trippers
LPB F814H/03
BRD15954
Title number: 2
In Cue Time(HH MM SS Fr): 10:00:07:03
Out Cue Time(HH MM SS Fr): 10:00:08:23
Duration (MM SS Fr) :
The Day Trippers

```

```

Title number: 3
In Cue Time(HH MM SS Fr): 10:00:15:02
Out Cue Time(HH MM SS Fr): 10:00:17:02
Duration (MM SS Fr) :
Starring Hope Davis

```

```

Title number: 16
In Cue Time(HH MM SS Fr): 10:01:56:22
Out Cue Time(HH MM SS Fr): 10:02:06:15

```

Duration (MM SS Fr) :

Night time and a vehical is travelling through suburban streets. Neon signs, Glass fronted buildings and rows of trees ellaborately decorated with fairy lights pass by in a blur.

L'ultimo esempio è tratto dal corpus RNIB. Anche il RNIB infatti realizza audio-descrizioni. Notiamo che i testi audiodescrittivi sono stati inseriti direttamente assieme ad alcune indicazioni dirette all'audiodescrittore collocate in parentesi (cfr. *over black* e *The credits are all to picture*):

00 00(over black) This audio described video has been made available by the RNIB Home Audio Description Service.

00 00(over black) This motion picture, including its sound track, is protected by copyright and any broadcast, public performance, diffusion, copying or editing is prohibited unless expressly authorised.

01 00 00 A sphinx is silhouetted against a blue disc. The light from the disc intensifies, revealing the sphinx to be golden, with a man's face. Underneath the sphinx, blue letters spell Hollywood Pictures.

01 00 10 ****Gentle ripples cover a lake under an evening sky, and hills on the far shore stand black against the horizon. The picture is reflected in the lens of a brass telescope. From a distance, we see the telescope is held by a man; he swivels so that the lake is behind him. White letters spell Spyglass Entertainment.
(The credits are all to picture)

00 30 Hollywood Pictures and Spyglass Entertainment present...

00 41 A Kennedy/ Marshall/ Barry Mendel Production...

00 48 Bruce Willis...

00 55 The Sixth Sense.

Sarebbe interessante fare una ricerca proprio sui messaggi che chi scrive l'audiodescrizione trasmette allo speaker che la leggerà. Questi messaggi sono infatti talmente tanti e diversi che la loro analisi costituirebbe un altro settore importante di ricerca sulla meta-comunicazione in audiodescrizione. Non posso addentrarmi ora in queste questioni ma concludo sottolineando che c'è ancora molto da dire e da fare in questo ambito, sia per il professionista del settore, sia per il ricercatore. La giornata di oggi lo sta sicuramente mettendo in evidenza.

BIBLIOGRAFIA

Chatman, S. (1990). *The rhetoric of narrative in fiction and film*. London: Cornell University Press.

L'importanza delle audiodescrizioni per le persone con disabilità visiva e non solo

VINCENZO ZOCCANO

Presidente della Consulta regionale delle associazioni delle persone disabili e delle loro famiglie del F.V.G. ONLUS

Buongiorno a tutti. Percepisco una sala piena. Non la vedo ma la percepisco. E io vi ringrazio, ringrazio il Professor Taylor e la ex-Scuola Interpreti per questa opportunità.

Vi porto, oltre al breve intervento che mi è stato chiesto di fare, il saluto della Consulta Regionale e Provinciale di tutte le Associazioni dei Disabili del Friuli Venezia Giulia, che ho l'onore di rappresentare e che ha dato il patrocinio a questa iniziativa perché essa diffonde cultura anti-discriminatoria. È impensabile che oggi una persona non vedente, con tutta la tecnologia che abbiamo a disposizione, non possa (e ciò vale anche per i sordi) andare al cinema e godere pienamente dello spettacolo, del film. Ciò vale per il anche teatro e per qualunque altro contesto.

La Consulta del Friuli Venezia Giulia è una realtà unica in Italia perché è riconosciuta per legge dalla Regione con organismo che formula parere obbligatorio su leggi e atti amministrativi. In questo contesto il CRIBA del Friuli Venezia Giulia (Centro Regionale di Informazione sulle Barriere Architettoniche) è stato proprio voluto dalla Consulta ed è incastonato nella Direzione Centrali lavori pubblici della Regione Friuli Venezia Giulia. È finanziato dalla regione e quindi è una realtà che offre consulenza gratuita sul territorio a privati e pubblici che necessitano di consulenza per qualsivoglia ragione di accessibilità.

La Consulta può anche chiedere alla Regione di legiferare, e secondo me è questo il punto da cui bisogna partire: un'adeguata legislazione. Noi abbiamo troppe

leggi in Italia, basterebbe la legge 67, quella anti-discriminazione, o la legge Stanca n. 4/2004 sull'accessibilità che comunque sarebbe da rivedere.

Mi dispiace aver sentito dall'amica di CulturAbile che mi ha preceduto che l'Unione Italiana Ciechi, di cui io, in qualche maniera sono rappresentante locale pur essendo anche membro di alcune commissioni nazionali, sostenga che i ciechi sono vecchi e che non vanno al cinema. Lo smentisco categoricamente. Io non solo vado al cinema, anche senza audiodescrizione, ma avevo un'attività professionale, che poi per scelta ho deciso di lasciare, ottima: io ho fatto Musica Cinematografica, sono stato uno dei primi non vedenti in Italia a fare corsi di direzione d'orchestra, di arrangiamento e di *recording studio*. Potrei continuare l'elenco, ma ora desidero venire al nocciolo dell'intervento di oggi, che verte sull'importanza per i ciechi e gli ipovedenti delle audiodescrizioni.

Un esempio che amo fare è questo: non so se ricordate che la Rai una volta, ma mi pare che lo faccia anche adesso, trasmetteva i radiodrammi, i famosi radiodrammi noti anche come radiofilm. Loro li chiamano "originale radiofonico". Ne cito uno: *Il mercante di fiori* di Diego Cugia. I radiodrammi duravano circa un quarto d'ora o venti minuti per quaranta puntate circa; anzi il ciclo poteva durare dalle venti alle sessanta puntate. C'erano doppiatori del calibro del compianto Claudio Capone, c'era Pannofino: attori professionisti del doppiaggio. E il non vedente, al pari del vedente, godeva nello stesso modo del prodotto. Eravamo tutti non vedenti perché alla radio siamo tutti ciechi, e quello era un esempio perfetto di audiodescrizione, perché c'era il doppiaggio, c'era il rumore ambientale, c'era la colonna sonora musicale, e c'erano soprattutto i dialoghi che venivano costruiti a priori sulla radio. In sostanza il radiodramma assomigliava a un libro che doveva descrivere minuziosamente l'ambiente dove avveniva la scena. E io mi ricordo che da non vedente all'epoca facevo un lavoro molto sedentario, e mi dicevo che sarebbe stato bello se anche i film televisivi in qualche maniera avessero potuto rispecchiare questo format, perché ascoltando il radiodramma io proprio vedevo il film. E come me vedeva il film chiunque ascoltasse la radio, vedente e non vedente. Perché eravamo tutti nella stessa condizione. Non avevamo lo schermo, quindi il canale visivo non poteva assolutamente ricevere informazioni.

Io credo che per un non vedente, ovviamente, sia essenziale l'audiodescrizione perché questa permette di godere a pieno del film. Ho visto prima l'esempio che ha portato Vera Arma in cui venivano descritti addirittura i titoli di testa. Un po' come avveniva alla radio. Come avviene tutt'ora alla radio. E secondo me è proprio da qui che bisogna partire. Però ho una convinzione: che, soprattutto in Italia, le cose si devono imporre. Di cultura ne stiamo facendo, anche ora, l'esempio di questa *Giornata* è emblematico, ma secondo me bisogna pretendere un po' di più. Non dobbiamo pretendere l'audiodescrizione per i disabili, dobbiamo mirare a un'audiodescrizione di qualità come prodotto standard industriale, e, soprattutto in Italia, meno all'estero, le cose vanno imposte. Va sensibilizzato il parlamento a legiferare e a scrivere le leggi *bene*, perché le leggi si scrivono però talvolta sono talmente lacunose che si interpretano e sono inapplicabili. Secondo

me dobbiamo lavorare insieme. E lo dico perché la Consulta è più che disponibile a lavorare con voi, a trovare il modo di sensibilizzare il legislatore proprio su questi temi.

Quanti soldi lo stato dà al cinema? Quanti soldi ci costa la Rai? Vuoi vedere che in tutti questi soldi non si riesce a sostenere finanziariamente le audiodescrizioni? Tanto più oggi che esiste il digitale terrestre, con innumerevoli canali audio e video disponibili per ogni trasmissione e infatti la Rai qualche volta trasmette le audiodescrizioni per i film in digitale. Purtroppo però per chi come me desidera guardare un film audio descritto, la guida TV non indica quali dei film trasmessi sono provvisti di tale servizio.

Io credo che dovremmo arrivare a una standardizzazione e stabilire che il prodotto DVD, quello cinematografico e quello televisivo debbano essere accessibili a tutti, come criterio di base. Come è garantito il doppiaggio in lingua italiana, un doppiaggio *professionale*, deve essere garantita l'audiodescrizione delle scene prive di dialogo. Scusate se sono piuttosto perentorio su questa questione, ma credo che le cose si debbano chiarire una volta per tutte, ma per farlo occorre fare sistema. A mio parere la rete ci salverà in tutto questo. Tutte le eccellenze che ci sono, come CulturAbile, e come altre realtà che il professor Taylor in maniera eccellente è riuscito a riunire, possono insieme trovare nella rete la soluzione per *forzare* determinati meccanismi. Dico "forzare" perché è l'unico modo.

In Italia i disabili sono più di due milioni. Non vogliamo definirci un secondo o un terzo Stato, ma siamo tanti, però la tragedia è che siamo poco uniti. Io invece accolgo con estremo favore, come Consulta Disabili di cui L'Unione Italiana Ciechi fa parte a livello locale, l'iniziativa di CulturAbile. E siamo a disposizione per qualsiasi tipo di progetto comune che miri alla soluzione, o a tendere alla soluzione, di questo problema, a fianco dell'Università, con la quale abbiamo attivate collaborazioni in tutti i settori, sulle barriere architettoniche per esempio. Ecco, queste sono un altro tipo di barriere: le barriere culturali, se non abbattiamo questo tipo di barriere non possiamo pensare di abatterne nessun'altra. Dove c'è cultura, dove si investe in cultura, c'è futuro. Nessuna barriera può essere abbattuta senza cultura. La Consulta ha questa missione. Questi sono gli obiettivi che tutte le associazioni che aderiscono alla Consulta hanno, e ben vengano iniziative come questa, che mirano al miglioramento della qualità della vita. Perché dove vive bene una persona con disabilità, viviamo meglio tutti.

L'uso della voce nell'audiodescrizione

CARLA LUGLI

Speaker, doppiatrice, giornalista e conduttrice
radiofonica freelance

Sono Carla Lugli e mi occupo da diversi anni di audiodescrizioni per il cinema, per l'opera e a volte anche per il teatro. Per quanto riguarda l'audiodescrizione per l'opera, sono quattro anni che il teatro Sferisterio di Macerata, che ha circa ottanta abbonati non vedenti, porta avanti un progetto, insieme all'Unione Ciechi di Macerata, per audio-descrivere due opere per ogni stagione operistica. Io mi occupo della revisione dei testi e dello speakeraggio live o pre-registrato. Purtroppo, non tutte le associazioni in Italia hanno questo interesse e sono così attive. Collaboro inoltre, da diversi anni, con il Centro Nazionale del Libro Parlato dell'Unione Italiana Ciechi, in qualità di lettrice per la realizzazione di audiolibri.

Riguardo il cinema accessibile, purtroppo la situazione in Italia è molto arretrata rispetto ad altri paesi: sono pochissime le sale cinematografiche dotate di impianti per la riproduzione dell'audiodescrizione. Nonostante alcune università se ne stiano già occupando attivamente da diversi anni, l'audiodescrizione in Italia è poco conosciuta e deve ancora svilupparsi. Mi auguro che questa nuova generazione di audio-descrittori dia maggiore impulso a questo settore che riguarda il sociale e che è così trascurato nel nostro paese: manca, infatti, la consapevolezza dell'importanza di questo servizio e non esiste a monte una cultura dell'accessibilità.

Sono molti gli eventi che organizziamo gratuitamente per promuovere l'AD nel cinema. Io collaboro con diverse associazioni e aziende che se ne occupano: Subti di Londra, Cinema senza barriere di Milano, Raggio Verde, CulturAbile e

E.V.M. Service di Roma. Sono solo tre le sale cinematografiche che una volta al mese proiettano film audio-descritti a Milano, Roma e Bari, forse prossimamente anche una quarta a Firenze. A volte sono film datati, a volte di ultima uscita (pochi mesi), ma mai quelli ancora in programmazione nelle sale.

Partecipando ad *Handimatica*, la fiera sull'accessibilità che si tiene a Bologna ogni due anni, ho potuto tastare il polso su quello che sta accadendo su questo fronte: purtroppo molti non vedenti non sanno cosa sia l'AD né l'hanno mai ascoltata sui canali televisivi della RAI. Vorrei ricordare che al momento attuale, il servizio pubblico è assolutamente insufficiente e che anche i non vedenti pagano il canone!

La mia esperienza sul campo non finisce mai. Mi trovo, infatti, ad affrontare sempre nuove e diverse problematiche: ogni film è un mondo a sé stante e le emozioni che vuole comunicare il regista devono essere preservate. Ogni lavoro deve essere quindi sempre contestualizzato e implica una responsabilità sia rispetto a chi ha realizzato il film, sia a chi lo fruirà. A volte ci sono delle difficili decisioni da prendere per poter accontentare tutti, per cui, quando è possibile, mi consulto anche con altri colleghi. Ma i migliori interlocutori restano, comunque, sempre i non vedenti. La mia esperienza, infatti, è maturata nel corso degli anni grazie ai riscontri avuti nel corso di eventi mirati, alcuni dei quali organizzati in modo da essere accessibili a tutti (senza l'ausilio di cuffie) per rendere così consapevole l'intero pubblico della valenza di questo lavoro. Il riscontro è stato sempre molto positivo.

Cinema accessibile significa poter andare al cinema in qualunque momento e condividere questa esperienza con le altre persone. Chissà quanto tempo ci vorrà prima che questo possa accadere in Italia...!

Il paradosso è che a volte mi ritrovo a fare delle AD che sono già state realizzate da altri. Visto il grande impegno in tempo e denaro che ogni film richiede, sarebbe meglio spendere le proprie energie su nuove audiodescrizioni! Dovrebbe esserci più informazione e comunicazione tra le associazioni e le aziende che se ne occupano.

Ma analizziamo ora una serie di problematiche che in base alla mia esperienza personale mi sono trovata a dover affrontare come speaker di audiodescrizioni. Una serie di piccoli consigli, apparentemente banali, ma che possono semplificare di molto il lavoro e non far perdere tempo a tutte le persone che saranno coinvolte dopo la scrittura del testo.

OTTIMIZZAZIONE DEL TESTO PER LO SPEAKER

L'audio descrittore, se non è uno speaker, deve nella scrittura tenere conto della lettura professionale che verrà fatta del testo. Già parto da una premessa sostanziale e cioè dal fatto che è fondamentale l'utilizzo di uno speaker professionista. L'uso di una voce sbagliata (mancanza di dizione, cadenza, inflessioni dialettali,

ecc.) può compromettere il risultato di una AD. È bene tenere sempre presenti i seguenti punti:

Prova lettura testo ad alta voce

Quando si scrive un testo di AD che sarà letto da uno speaker, bisogna rispettare il tempo reale di lettura. È importante fare sempre una prova del testo scritto ad alta voce (non sussurrando) perché il pensiero ha velocità e tempi diversi. Mi è capitato spesso di leggere testi che ho dovuto modificare o addirittura rifare perché i tempi di lettura erano sbagliati. A volte il lavoro deve essere consegnato rapidamente e dover rivedere un testo richiede molto tempo.

Chiarezza e semplicità

Il testo deve essere scritto con chiarezza e semplicità. A volte ho ricevuto AD che erano degli esercizi letterari. Come sappiamo dalle linee guida, il testo deve essere di immediata comprensione. Un testo contorto necessiterà, in fase di registrazione, di una revisione.

Tempi, pause e intonazioni

Il testo deve tenere conto di tempi, pause e intonazioni. Sarebbe bene avere un minimo di conoscenza della tecnica di lettura per poter provare il testo ad alta voce nel modo più corretto, utilizzando le parole chiave, le posature, le pause, le sospensioni, ecc.

Punteggiatura corretta

Una punteggiatura corretta permette di leggere a prima vista in modo fluido e comprensibile. Lo speaker, per trasmettere il senso del contenuto del testo, ne deve avere da subito la totale comprensione altrimenti non è né convincente, né incisivo.

VOCE NARRANTE SU M&E¹

Collaboro da anni con Marco Stefani, creatore tra l'altro del software AD-Maker che utilizzo. Lui si occupa anche della registrazione e della sincronizzazione dell' AD.

¹ Musica e effetti.

Grazie alle sue competenze sul suono, facciamo insieme grande attenzione ai rumori, alla musica ma anche al silenzio che spesso ha una sua valenza. L'audio-descrittore è quindi colui che decide quando dare spazio sonoro ai rumori ambientali. A mio avviso questi aspetti sono molto legati alla sensibilità di chi scrive il testo e spesso sono trascurati. Come dice Vera Arma, è come un lavoro di traduzione: lo stesso testo tradotto da traduttori diversi non sarà mai lo stesso. L'AD, in quanto forma di traduzione intersemiotica (traduzione di immagini in testo, passando cioè dal canale visivo a quello uditivo) avrà processi personali e soggettivi e quindi rese finali diverse. Vediamo ora alcuni esempi.

Rumori ambientali

In questo esempio, tratto da un episodio della serie televisiva *Dallas*, si evidenzia la scelta dei rumori ambientali lasciati udibili perché significativi:

10:33:12:09-10:33:14:00

Ann si alza.

10:33:20:03-10:33:30:19

Entra in cucina, (CLIC) accende la luce, apre un cassetto ed estrae una scatola di medicine. Sente dei rumori da una stanza vicina.

10:33:35:04-10:33:53:16

Va nell'armeria, prende un fucile e da un cassetto le cartucce. Carica l'arma e guardando nella casa semibuia si dirige nello studio. Un uomo con il volto coperto e una camicia a quadri sta rovistando nella scrivania. Gli punta contro il fucile

Musica

Nella seconda clip, tratta dall'audiodescrizione del film *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (L. Wertmüller, 1972), c'è un'aria della *Traviata*: in questo caso, per lasciare ascoltare il tema musicale principale, ho scelto di anticipare determinate informazioni, per completarle dopo. A mio avviso, come in questo caso, rispetto a determinate problematiche da affrontare, è inevitabile una scelta soggettiva dell'audiodescrittore che può non accontentare tutti:

00:21:47:19 00:21:58:14

È giorno. Mimì cammina in una strada affollata. Nota sul marciapiede una giovane dai lunghi capelli rossi che lavora ai ferri seduta vicino ad un banchetto improvvisato pieno di sciarpe e maglioni colorati.

00:22:45:20-00:23:26:18

La ragazza è Fiore. Sta chiacchierando con un'altra giovane che ha un banchetto di potere operaio accanto al suo. Mimì la osserva a lungo, si toglie furtivo la fede dal dito, gira intorno al suo banchetto poi si appoggia, fumando, ad una cabina telefonica a poca distanza. Lei, sentendosi osservata, finalmente lo nota e gli sorride. Lui la guarda con aria da conquistatore, poi le si avvicina. I due si parlano mentre lui prende dal banchetto un maglione a righe.

Silenzio

Il silenzio del narratore non è assenza di parole. Ho portato come esempio l'AD del film *Il discorso del re* (T. Hooper, 2010), la scena del primo discorso in pubblico allo stadio del Duca di York: il microfono che lampeggia, lui che balbetta e sa che farà una pessima figura. Ci sono delle parti che ho scelto di non descrivere perché le ho ritenute irrilevanti rispetto al pathos che il regista, con il silenzio, voleva trasmettere.

10:03:08:18-10:03:18:10

Mentre sale le scale l'espressione del duca è affranta. Sullo sfondo compaiono minacciosi il microfono su un'imponente asta e sul parapetto la luce rossa di avviso della diretta.

10:03:19:10-10:03:33:13

Al suo ingresso sullo spalto, il pubblico, seduto di spalle, si alza rispettosamente in piedi e si gira a guardarlo. Il duca, sempre più spaventato, cerca lo sguardo rassicurante della moglie che è andata a sedersi poco distante

10:03:36:00-10:03:41:00

Lo stadio è gremito e in attesa. Primo piano del microfono e della luce rossa che comincia a lampeggiare.

10:03:43:00-10:03:45:18

La luce rossa rimane fissa. È Iniziata la diretta.

10:04:28:10-10:04:34:10

La moglie, Elisabeth, è desolata. Un evidente imbarazzo si legge sul volto di tutti i presenti.

10:05:01:15-10:05:07:10

145 Piccadilly, Londra. 1934. La ROVER del dottor Sir Bentham parcheggia.

NOTE GENERALI

Sincronizzazione, scelte artistiche, registrazione off-line

Per velocizzare tutto il processo di registrazione e sincronizzazione delle clip, è bene utilizzare un software mirato allo scopo, che permetta cioè di inserire i Time Code di inizio e fine registrazione in sincrono con le immagini. Anche la registrazione dovrebbe essere in sincrono con il video e non come spesso accade in 'off-line' (cioè senza la visione delle immagini). Prima di tutto perché alla fine della registrazione non sarà necessario un lavoro di post-produzione per allineare le clip alla scena, ma soprattutto perché lo speaker avrà una percezione reale del filmato, ed inoltre eventuali errori e/o modifiche potranno essere effettuate in corso lavori. In modalità 'off-line' inoltre non sempre chi sincronizza è la stessa persona che ha registrato, quindi l'attenzione ai dettagli (rumori ambientali, frasi in sospenso, ecc.) potrebbe venire meno.

Letture dei sottotitoli

A volte ci sono delle situazioni in cui i sottotitoli che vengono letti non sono sufficienti a spiegare gli accadimenti. Nell'esempio seguente, tratto sempre da *Dallas* (Fig. 1), uno dei protagonisti legge una e-mail al computer che non è diretta a lui, sta rubando delle informazioni. Nella sottotitolazione questo non viene spiegato. Quindi, per dare tutte le informazioni necessarie, bisogna anticiparle (rispetto all'azione). A causa dei tempi stretti, nella lettura dei sottotitoli ho dovuto eliminare alcune parole che comunque erano irrilevanti rispetto alla comprensione del testo.



Figura 1. AD di una scena di *Dallas* visualizzata nel software AD-Maker.

10:42:01:03-10:42:28:05

John, in casa, inserisce la chiavetta al computer, apre un file e legge:

Per: Ewing Energie Alternative. Christopher Ewing

Da: Xingchow. Analisi scientifiche sull'idrato di metano

Costa del nord Cina

Aumentano le prove contro l'estrazione di idrati di metano come causa del maremoto in Cina. Il rilascio di metano è stato collegato ai due maggiori periodi di estinzione nel passato della Terra./

Idrati di metano: un disastro ambientale in corso.

OverSound da lingua straniera (a una o più voci)

I sottotitoli vengono letti con la tecnica detta OverSound. Vediamo di chiarire meglio le principali differenze tra le varie tecniche utilizzate nello speakeraggio dei film, documentari, ecc.. L'OverSound è la tecnica usata in genere nelle interviste o nei docu-drama: la nuova colonna sonora viene sovrapposta a quella originale, lasciando però lo speaker originale udibile anche se in sottofondo. Inoltre, non viene tenuto conto in questo caso né della sincronizzazione, né dell'adattamento del dialogo al labiale. Nel doppiaggio, invece, la colonna originale viene totalmente sostituita da quella doppiata con una perfetta sincronizzazione delle parole e un perfetto adattamento al movimento delle labbra dell'attore sulla scena. La tecnica di SimilSync è una via di mezzo tra le due tecniche sopracitate: la voce originale viene cancellata e sostituita con quella del doppiatore che si sovrappone rispettando anche le pause del parlato ma il tutto senza un perfetto adattamento al labiale.

Ecco un esempio di OverSound ad unica voce. Fare un'AD ha di per sé costi alti, utilizzare più voci significa aumentare ulteriormente i costi. Nella clip dal film *Il primo uomo* (G. Amelio, 2011) c'è solo la mia voce sia per la voce narrante, sia per l'OverSound dei sottotitoli. Nello screenshot di AD-Maker (Fig. 2) è evidenziata la clip con il metodo utilizzato da me per distinguere, in fase di registrazione, l'OverSound dalla voce narrante. È molto importante utilizzare dei segni grafici nel testo per dare delle indicazioni immediate allo speaker sulla lettura.

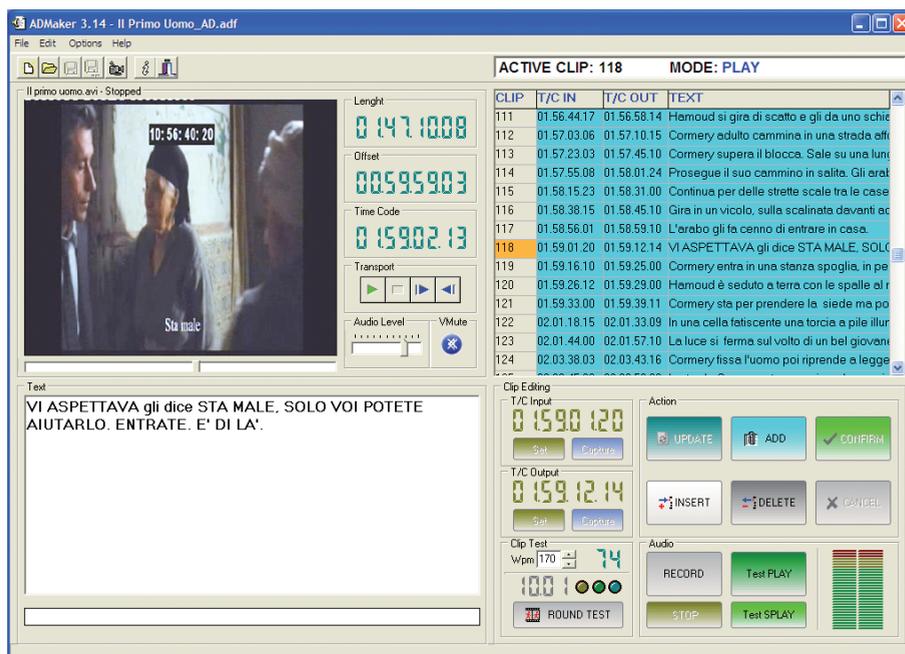


Figura 2. Distinzione di OverSound e voce narrante nell'AD di una scena di *Il primo uomo* visualizzata nel software AD-Maker.

01:58:56:01-01:58:59:10

L'arabo gli fa cenno di entrare in casa.

01:59:01:20-01:59:12:14

VI ASPETTAVA gli dice STA MALE, SOLO VOI POTETE AIUTARLO. ENTRATE. E' DI LA'.

01:59:16:10-01:59:25:00

Cormery entra in una stanza spoglia, in penombra.

Una sedia vicino la finestra socchiusa, uno sgabello e un letto contro una parete.

Vediamo un esempio di OverSound a più voci. Come già detto è sempre una questione di budget ma sicuramente il risultato è migliore. In questo caso, nel film *Io sono Li* (A. Segre, 2011) ci sono diverse donne che parlano in cinese e degli uomini che parlano in veneto: la sottotitolazione è quindi in veneto e in cinese. Nell'esempio da AD-Maker (Fig. 3), nel testo di OverSound viene distinto UOMO/DONNA. Una voce femminile faceva tutte le donne, una maschile tutti gli uomini e io la voce narrante. In altri paesi, come ad esempio la Francia, si utilizzano due voci anche per la sola parte narrante, una maschile e una femminile. Personalmente ritengo che un'unica voce narrante sia sufficiente, anzi penso addirittura che due voci possano creare confusione. Ma, ovviamente, sono scuole di pensiero... Nell'audio-sottotitolazione, invece, due o più voci sono senza dubbio più efficaci per identificare i diversi dialoghi.



Figura 3. OverSound a più voci nell'AD di una scena di *Io sono Li* visualizzata nel software AD-Maker.

00:04:55:07-00:04:58:15

Lei entra in una stanza dove un uomo è seduto a un tavolo.

00:05:00:15-00:05:28:05

UOMO “Partirai tra due settimane, andrai a Chioggia, vicino a Venezia e lavorerai in un bar.”

DONNA “Per quanto tempo?”

UOMO “Fino alla notizia. Viaggio e permesso di soggiorno li abbiamo pagati noi, devi restituirci tutto.”

DONNA “E quanto manca?”

UOMO “Non lo so. Ti diremo quando sarà il momento.

Bene, ora puoi andare.”

00:05:30:10-00:05:34:00

Shun li scrive una lettera.

In questo film, l’OverSound è molto rilevante e quando mi è stata commissionata l’AD ho fortemente insistito per una registrazione a più voci. Un’unica voce per la narrazione e i sottotitoli avrebbe fortemente penalizzato il risultato finale.

Commenti di supporto allo speaker nel testo

È importante riportare sul testo scritto alcune note. I nomi propri, le parole straniere, ecc., devono essere pronunciati correttamente. Bisogna indicarne la corretta pronuncia segnando gli accenti, oppure scrivendo la pronuncia o, meglio ancora, indicare il valore di Time Code dove si può andare ad ascoltarla. Nell’immagine seguente (Fig. 4) alcuni segni grafici che possono aiutare lo speaker a leggere nella maniera corretta il testo dandogli la giusta intonazione: le pause sono indicate con delle sbarre, le sospensioni con dei puntini. L’identificazione di un rumore nella clip serve per segnalare allo speaker una pausa nella lettura.



Figura 4. Note per lo speaker nell'AD di una scena di *Io sono Li* visualizzata nel software AD-Maker.

Uso della voce nell'AD

La voce del narratore deve essere distinta da quella degli attori: non è il protagonista del film, non deve sovrastare né essere invasivo. Per quanto riguarda la neutralità della narrazione, anche questa dovrebbe essere contestualizzata. Ad esempio, nei cartoni animati, se i fruitori sono dei bambini, la narrazione può essere più interpretata e partecipata.

00:50:47:00-00:51:10:03

Un flash back. L'idrovolante della fotografia, una eccitatisima ragazzina a bordo, davanti a lei un ragazzo che pilota, si volta a guardarla, il vento le solleva la gonna e le si vedono i lunghi mutandoni bianchi. Era lei dunque in quella fotografia appesa al muro del suo hotel e lui quel Marco Pagot ora trasformato, non si sa per quale mistero, in maiale.

O ancora:

00:03:53:04-00:04:01:12

Tra gli stèli e i fusti delle piante Arrietty corre spedita verso una presa di aerazione nel muro del giardino con in mano due foglie e un lungo fiore rosa.

00:04:04:22-00:04:07:00

Arriva Niya a tutta velocità.

00:04:08:18-00:04:19:00

Arietty con un rapido balzo si infila tra le grate schivando le zampate di Niya Poi con un sorriso lo saluta sgambettando via al di sotto del pavimento.

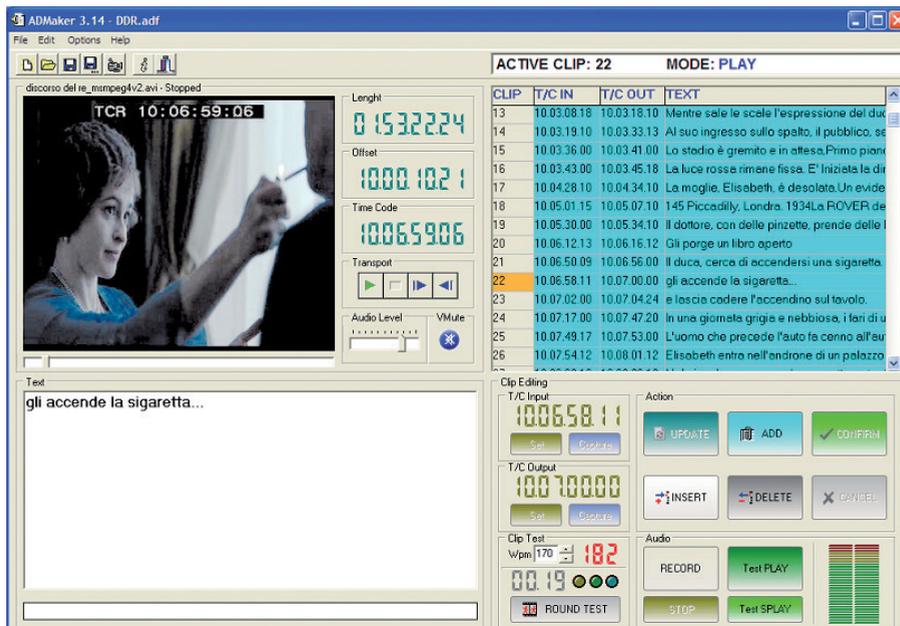


Figura 5. AD di una scena di *Il discorso del re* visualizzata nel software AD-Maker.

Ed ecco un altro esempio:

00:17:41:12-00:17:47:23

Ci sono colonne in marmo rosa, specchi decorati in oro, dipinti ed arazzi d'epoca.

Il DVD de *Il discorso del re* è stato audiodescritto in collaborazione con la E.V.M. Service di Marco Stefani e la Eagle. Siamo riusciti anche a far sì che la sovracopertina avesse il titolo in braille (unico caso in Italia) e il menù accessibile (Fig. 6).

L'uscita di DVD con la traccia dotata di audiodescrizione sarebbe un grosso passo avanti per rendere la visione dei film accessibile. Purtroppo per il momento non c'è alcun interesse (soprattutto commerciale) da parte dei distributori per la realizzazione di DVD accessibili.

Questo ultimo esempio dal DVD de *Il discorso del re* è esplicativo di una serie di dettagli di cui ho ampiamente parlato: frasi in sospenso, attenzione ai rumori ambientali, ecc. (Fig. 5).

10:06:50:09-10:06:56:00

Il duca cerca di accendersi una sigaretta. Elisabeth gli si avvicina, gli toglie l'accendino di mano...

10:06:58:11-10:07:00:00

gli accende la sigaretta...

10:07:02:00-10:07:04:24

e lascia cadere l'accendino sul tavolo.

10:07:17:00-10:07:47:20

In una giornata grigia e nebbiosa, i fari di una grande Austin compaiono all'orizzonte. Un uomo, in cappotto e bombetta, cammina davanti l'auto facendole strada. Dentro l'auto c'è Elisabeth. Indossa un cappotto con il collo di pelliccia, un doppio filo di perle al collo, un cappellino con veletta e i guanti. Incrociano una carrozza. Fuori pochi passanti e una donna con una carrozzina. Elisabeth legge un biglietto che ha in mano e guarda fuori dal finestrino per controllare la targa della strada. Sono ad Harley Street.

10:07:49:17-10:07:53:00

L'uomo che precede l'auto fa cenno all'autista di fermarsi.

10:07:54:12-10:08:01:12

Elisabeth entra nell'androne di un palazzo fatiscente con un vecchio ascensore e una stretta scala. Si guarda intorno perplessa e dubbiosa.

10:08:02:10-10:08:08:18

Nel piccolo ascensore, legge sotto un tasto la targhetta "L. Logue - Difetti del parlato".

Preme il tasto ma l'ascensore non parte.

10:08:10:00-10:08:13:03

Si accorge di aver lasciato aperta la grata esterna.

10:08:18:12-10:08:22:06

L'ascensore scende al seminterrato.

10:08:24:10-10:08:39:00

Entra in una ampia e spoglia sala d'attesa. Una panca e sedie di legno contro un muro. Sulla logora parete una stampa dell'inaugurazione del ponte di Sidney nel marzo del '32 in Australia. Dall'alto soffitto pende un lampadario con sei sfere illuminate.

10:08:43:18-10:08:45:15

È sconcertata.

10:09:05:05-10:09:07:12

Le porge la mano. Lei la stringe esitando.



Figura 6. Sovracopertina in Braille del DVD italiano de *Il discorso del re*.

La traduzione al servizio dell'accessibilità

VERA MARCHESI
S.S.L.M.I.T. di Trieste

Questa breve presentazione, dal titolo *La traduzione al servizio dell'accessibilità*, verte sulle tematiche trattate nella seconda parte della mia tesi di laurea specialistica, quella di stampo più pratico. Nello specifico, verranno affrontati due macro argomenti: 1) La traduzione di un'audiodescrizione, ovverossia il quadro generale delle maggiori difficoltà incontrate durante il processo traduttivo (nel mio caso, si tratta della traduzione dall'inglese all'italiano dell'audiodescrizione del film *The Hours* (S. Daldry, 2002), ispirato al romanzo di Michael Cunningham *The Hours*, vincitore nel 1999 del premio Pulitzer); 2) Il processo di redazione del testo audiodescrittivo definitivo, in cui ripercorrerò a grandi linee il processo di revisione della traduzione e le tecniche e strategie utilizzate per la redazione dello *script* definitivo. Ho intenzionalmente incluso un numero consistente di esempi pratici in modo che ogni affermazione e ragionamento sia corredato anche da un *output* finale.

Partendo dal primo dei due macro argomenti sopracitati, la traduzione di un'audiodescrizione, ho voluto suddividere le maggiori difficoltà incontrate durante il processo traduttivo in quattro categorie, ovverossia quelle legate a:

1. Cosa
2. Quando —————> descrivere
3. Quanto
4. Come

Cosa, come, quanto e come descrivere sono in realtà le quattro domande fondamentali alla base della realizzazione di un'audiodescrizione (Morisset & Gonant, 2008: 3; Vercauteren, 2007: 142). Tuttavia, mentre procedevo con la traduzione del testo, mi rendevo conto che erano domande che mi trovavo comunque ad affrontare, anche se ovviamente in modo diverso, in quanto ero in possesso dello *script* inglese.

Per quanto riguarda il primo di questi quattro punti, ossia le difficoltà legate a *cosa* descrivere, la mia era una posizione di apparente vantaggio: la selezione delle informazioni da includere nella descrizione era infatti già stata operata precedentemente dall'audio descrittore inglese. Tuttavia, è importante ricordare che l'audiodescrizione è una scienza inesatta e che un film non ha un unico significato individuabile dallo spettatore tramite un'interpretazione corretta – si tratta in sostanza di quella che Bordwell (1985) definisce l'“assenza dell'*ideal viewer*”: in questo processo di selezione delle informazioni l'intuizione gioca, infatti, un ruolo fondamentale, così come la capacità dell'audio descrittore, la sua esperienza – che diventa una sorta di linea guida da seguire (Holland, 2009) –, il gusto personale e la sua provenienza.

Di conseguenza, anche il traduttore che è in possesso di uno *script* audiodescrittivo in un'altra lingua può trovarsi a dover fare delle scelte su *cosa* descrivere. Proprio a causa di questi fattori che abbiamo elencato e che influiscono sulla selezione delle informazioni, il fatto che l'audio descrittore abbia già operato una selezione delle informazioni, ciò non esclude che alcuni dettagli o connessioni gli siano potuti sfuggire, oppure che abbia preso delle decisioni che non condividiamo, dettate dal suo gusto piuttosto che dalla sua esperienza. Per spiegare meglio questo concetto ho voluto proporvi due diversi fotogrammi tratti dal film *The Hours* (Fig. 1).



Figura 1. Il tema dei granchi in due fotogrammi tratti da *The Hours*.

Nel primo fotogramma, quello sulla sinistra, si vede un lavello pieno di granchi, che Clarissa (interpretata da Meryl Streep) ha utilizzato per cucinare il piatto preferito di Richard (interpretato da Ed Harris). Nel secondo fotogramma, quello a destra della Figura 1, vedete invece la scena in cui Clarissa è intenta a rovesciare il piatto a base di granchi nel bidone della spazzatura. Nonostante il gesto di Clarissa simboleggi la fine del suo rapporto con Richard, che, a quel punto del film, si è appena tolto la vita, l'audio descrittore spagnolo è rimasto piuttosto generico nella descrizione, volutamente o a causa di una svista, ri-

petto a quello inglese, come si evince dalle due audiodescrizioni che riporto sotto:

Clarissa coge un gran recipiente lleno de **comida** y tira su contenido a la basura.

She stares at the **crab dish**, picks up the heavy metal pot with both hands and pours the content into a black rubbish bag.

Anche il secondo esempio mostra come, ancora una volta, l'audio descrittore inglese abbia colto e descritto perfettamente la connessione tra le scene rappresentate in Figura 2. Il destinatario del gesto di Clarissa, illustrato nel fotogramma a destra della Figura 2, e quello di Dan (interpretato da John C. Reilly), illustrato nel fotogramma a sinistra della Figura 2, è infatti la stessa persona, anche se a distanza di molti anni – va ricordato che nella scena rappresentata dal fotogramma di sinistra, Richard, figlio di Dan e non visibile in Figura 2, è ancora un bambino, mentre nel fotogramma di destra è ormai adulto. La connessione tra le due scene è chiara agli spettatori vedenti per cui l'audio descrittore inglese non si limita a descrivere il gesto, ma sceglie di utilizzare un' espressione molto simile in entrambe le descrizioni, rendendo esplicita la connessione tra le scene:

He picks up his keys and **points his finger** in a mind-you-eat-your-breakfast kind of way to the boy.

She **points an admonishing finger** at him and leaves.



Figura 2. Dan e Clarissa che rivolgono lo stesso gesto al figlio Richard in *The Hours*.

Passando al secondo punto, ossia *quando* descrivere, nel caso della traduzione di una audiodescrizione ci sono diverse difficoltà legate alle sostanziali differenze tra due lingue e ai diversi approcci che variano da paese a paese. In Inghilterra, ad esempio, c'è la tendenza a sfruttare quasi tutti gli intervalli a disposizione, grazie anche al fatto che l'inglese è una lingua che ha la capacità di essere molto breve e concisa. Si tratta di una questione fortemente legata al *quanto* descrivere, in quanto non sempre il tempo a disposizione consente di inserire un commento e, dall'altro lato, una narrazione lunga e continua potrebbe risultare stancante.

Anche nel caso della traduzione di un testo descrittivo è quindi necessario scegliere il tipo di approccio da seguire. Gli studi e i risultati ottenuti da Bourne e Jiménez Hurtado (2007: 177) sulla comparazione della versione spagnola e di quella inglese dell'audiodescrizione di *The Hours* ci aiutano a comprendere quanto ciò può influire sul risultato finale, mostrando come i due approcci siano molto diversi a riguardo: il numero delle parole utilizzate nell'audiodescrizione inglese è infatti 7.000, mentre in quella spagnola le parole utilizzate sono 5.000.

Javier Navarrete, l'autore dell'audiodescrizione spagnola di *The Hours*, motiva questa differenza spiegando di essere convinto che il pubblico spagnolo non necessiti di un numero così alto di informazioni, motivo per cui ha scelto di utilizzare circa un terzo in meno delle parole dell'audiodescrizione inglese.

Per quanto riguarda il quarto ed ultimo punto, ossia *come* descrivere, le linee guida dei vari paesi concordano, in linea generale, che l'audiodescrizione debba essere chiara, efficace, scorrevole. È importante non abusare di termini poco comuni e costruzioni particolarmente forbite e tipiche solo della lingua scritta (Dosch & Benecke, 2004: 24), sempre facendo attenzione a non cadere nella monotonia. Tuttavia, anche in questo caso le diverse tradizioni si basano su approcci talvolta molto diversi per quanto riguarda stile, lessico ed altri aspetti come la descrizione delle emozioni.

Per quanto riguarda il lessico di utilizzato in questo *script*, non si può fare a meno di notare come l'audio descrittore inglese prediliga una terminologia piuttosto ricercata e di uso poco comune (Bourne & Jiménez Hurtado, 2007: 178). Queste sono in realtà caratteristiche comuni alla maggior parte delle audiodescrizioni inglesi, il cui linguaggio risulta spesso pittoresco e particolare in quanto, come mostra il *British National Corpus*, contiene numerose locuzioni e molti termini insoliti e poco utilizzati nella lingua di ogni giorno (Salway et al., 2005). A questo proposito, riporto di seguito un estratto tratto dall'audiodescrizione inglese di *The Hours*:

A river swollen with summer rain flows through a green, **sun-dappled** landscape. A woman's slender hands tremble as she fastens the buttons and ties the belt of her tweed coat. She goes out of the back door of her house. With her head bowed and a **dogged urgency** in her steps, she crosses the lawn to a wicket gate at the end of the garden.

In questo paragrafo risulta subito chiaro come nell'audiodescrizione vengano utilizzati termini poco comuni. "Sun-dappled" è uno di questi e significa, ad esempio, secondo la definizione che fornisce *Wordreference*, "the sun is shining and creating spots of light, like the sun shining through the trees", ma ve ne sono numerosi altri come "snub-nosed", che significa, secondo il *Logman online*, "with a short and flat nose which points slightly upwards", o "spectacles", che sostituisce il più comune "glasses".

Passando ora alla seconda e ultima parte della presentazione dedicata alla revisione della traduzione e alla redazione dello *script* definitivo, queste sono le cinque fasi che sono seguite al processo di traduzione:

1. Inserimento del time code
2. Aggiunta dei commenti presenti nel film ma non inclusi nello *script* in mio possesso
3. Visione di alcune scene la cui descrizione non era chiara o precisa a sufficienza
Es: *She throws her bunch down* → posa il mazzo sul tavolo
4. Suddivisione dei commenti più lunghi e corretta indicazione dei tempi (dallo *script* inglese sembrava che talvolta le descrizioni fossero lunghe e continue, mentre in realtà si interrompevano)
5. Verifica dei casi di superamento dei limiti di tempo imposti dal time code

Le tecniche e strategie a cui sono invece ricorsa per adattare il testo tradotto e rispettare gli intervalli sono le seguenti:

1. RIDUZIONE E CONDENSAZIONE

- Sostituzione degli avverbi con aggettivi qualificativi
Es: *skeptically* → in modo poco convinto → poco convinta
- Sostituzione del soggetto con il relativo pronome personale

2. ELIMINAZIONE

- Eliminazione di elementi superflui o ripetitivi
Es: *Clarissa suddenly looks away* → Clarissa distoglie lo sguardo
Slowly she sinks to the floor → Clarissa si accascia sul pavimento
- Eliminazione di elementi che richiedevano in italiano un'esplicitazione troppo ampia
Es: sostantivi e aggettivi precisi e inusuali che combinano due elementi sintattici: *gold-edged, sun-dappled, snub-nosed, tapestry bag*
- Ellissi del soggetto (in questo caso l'ellissi del soggetto non crea alcuna ambiguità, in quanto nel film vi è solo un personaggio che utilizza il bastone).
Es: Esce dalla stanza appoggiandosi al bastone.

3. DISTACCO DAL TESTO DI PARTENZA

Talvolta sono stata costretta ad affidarmi maggiormente alle immagini che al testo di partenza, per trovare, come nell'esempio seguente, una soluzione che rispettasse i tempi a mia disposizione.

- Es: *Laura, scooping sugar, looks deeply into Richie's face* → soluzione 1: Laura, che sta versando dello zucchero in un contenitore con una paletta, lo fissa intensamente → soluzione 2: Laura si blocca e lo fissa intensamente

CONCLUSIONI

Vorrei concludere questo breve intervento sottolineando che, nonostante la traduzione di audiodescrizioni già esistenti sia molto lontana dall'essere una pratica diffusa e consolidata, essa sembra rappresentare un'alternativa più vantaggiosa in termini di tempo – e quindi di costi – alla creazione di audiodescrizioni direttamente nella lingua di arrivo (Bourne & Jiménez Hurtado, 2007: 176). A conferma di queste affermazioni, in Spagna vi sono già stati diversi casi di traduzione di audiodescrizioni, tra cui quella del film di Woody Allen *Match Point* (2006).

In conclusione, tradurre un'audiodescrizione già esistente in un'altra lingua presenta diversi vantaggi e svantaggi rispetto alla sua realizzazione direttamente nella lingua d'arrivo. Si è certamente facilitati per quanto riguarda la scelta delle informazioni e degli elementi da includere nel testo audiodescrittivo, in quanto già selezionati e presenti nello *script*. Lo stesso discorso vale anche per la scelta degli intervalli per l'inserimento dei commenti (ricordiamoci che ogni spazio disponibile non deve per forza essere riempito; Remael, 2005; Vercauteren, 2007: 143. In termini di tempo, sono entrambi aspetti che rappresentano sicuramente un vantaggio.

Le problematiche che si sono presentate, invece, sono fondamentalmente quelle emerse dall'analisi linguistico-culturale del testo e poste dal processo traduttivo (come già accennato l'inglese tende a essere molto più conciso, mentre l'italiano necessita di costruzioni più elaborate). A queste si aggiungono anche alcune difficoltà minori emerse durante l'inserimento del time-code, in quanto la versione originale presenta alcuni dialoghi che rimangono in sottofondo o che sfumano verso la fine (aspetto confermato anche dallo *script* inglese, che in quattro punti riportava la nota "inaudible words"), mentre nella versione doppiata erano chiaramente udibili. L'audio descrittore inglese ha sfruttato quelle parti di dialogo per inserirvi il testo, cosa impossibile nella versione italiana e che riduceva inoltre il tempo a disposizione.

Ad ogni modo, che si scelga di tradurre un'audiodescrizione già esistente o di realizzarla da zero direttamente nella lingua di arrivo, bisogna ricordare che la tecnica dell'audiodescrizione fa parte della cosiddetta traduzione audiovisiva. E tradurre significa "adattare un testo alle esigenze comunicative di qualcuno" (Osimo, 2007: 10). Dunque, qualunque sia il metodo che si sceglie, l'obiettivo rimane quello di fornire un prodotto che sia utile e coerente alle esigenze delle persone non vedenti.

BIBLIOGRAFIA

- Bourne, J., & Jiménez Hurtado, C. (2007). From the visual to the verbal in two languages: A contrastive analysis of the audio description of *The Hours* in English and Spanish. In J. Díaz Cintas, P. Orero & A. Remael (Eds.), *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description and sign language* (pp. 175-187). Amsterdam: Rodopi.
- Dosch, E., & Benecke, B. (2004). *Wenn aus Bildern Worte werden – Durch Audio-Description zum Hörfilm*. Monaco: Bayerischer Rundfunk.
- Holland, A. (2009). Audio description in the theatre and visual arts: Images into words. In J. Díaz Cintas & G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (pp. 170-185). Palgrave Macmillan.
- Morisset, L., & Gonant, F. (2008). *La charte de l'audiodescription*. Disponibile all'indirizzo http://www.social-sante.gouv.fr/IMG/pdf/Charte_de_l_audiodescription_300908.pdf
- Osimo, B. (2007). *La traduzione saggistica dall'inglese*. Milano: Hoepli.
- Salway, A., Vassilou, A., & Tomadaki, E. (2005). *Analysing collateral text corpora: Excerpts of results*. Guildford: University of Surrey. Manoscritto.
- Vercauteren, G. (2007). Towards a European guideline for audio description. In J. Díaz Cintas, P. Orero & A. Remael (Eds.), *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description, and sign language* (pp.139-149). Amsterdam: Rodopi.

L'audiointroduzione filmica. Una nuova tecnica di accessibilità

MARIAPAOLA DELL'ORTO
S.S.L.M.I.T. di Trieste

COS'È L'AUDIOINTRODUZIONE

Il concetto di audiointroduzione è ben noto al mondo dell'audiodescrizione, in quanto si tratta di una tecnica comunemente usata in ambito teatrale, soprattutto in Inghilterra. Compagnie come *Talking Notes*TM, di Greg York, che dal 1993 collabora con la *English National Opera* e la *Royal Opera House* (York, 2007: 215), forniscono a quanti ne fanno richiesta prima di ogni spettacolo una registrazione della descrizione degli elementi fondamentali dell'allestimento, inclusi trama, costumi, scene e personaggi. In questo modo la performance non viene interrotta e gli spettatori possono godersi integralmente musica e testi. Queste 'note introduttive' sono tracce della durata media tra i 5 e i 10 minuti, possono includere anche estratti musicali e interviste con il cast e vengono solitamente consegnate su CD prima dello spettacolo, oppure scaricate gratuitamente dai non vedenti da un sito internet. Nonostante la durata limitata e l'assenza delle costrizioni temporali poste dai dialoghi e dagli effetti sonori, secondo Greg York (2007: 226) le audiointroduzioni non sono affatto diverse dalle audiodescrizioni, anzi "devono essere più vivide e per questo più memorabili" (trad. nostra).

L'idea

L'idea di applicare questo servizio anche ai prodotti cinematografici è invece alla base del progetto dell'università londinese di Roehampton, in cui un gruppo di ricercatori ha messo a punto e testato la tecnica in questi ultimi anni. Il progetto vede la collaborazione di Pablo Romero Fresco, ricercatore e docente presso la Roehampton University, e Louise Fryer, audiodescrittrice professionista (cfr. Romero-Fresco & Fryer, 2013). I due studiosi si sono avvalsi della collaborazione di un disabile visivo, Pete Torkington, che ha anche sviluppato un sito web da cui è possibile scaricare i materiali del progetto¹.

Questa idea è nata dalla constatazione che le limitazioni temporali connaturate nell'audiodescrizione (costituite da dialoghi, canzoni ed altri effetti sonori rilevanti) limitano la quantità di informazioni comunicabili, condizionandone al contempo la qualità. Partendo dal presupposto che molti elementi visivi, costituente essenziale di quel linguaggio cinematografico che l'audiodescrittore deve tradurre, sono sacrificati in nome del nudo resoconto della trama, indispensabile per seguire il corso degli eventi narrati, i responsabili del progetto hanno proposto di mettere a disposizione questi elementi in una traccia a parte, l'audio-introduzione appunto, costituita da una breve descrizione continuata di informazioni non incluse nelle audiodescrizioni standard. Oltre che i dettagli tecnici, nell'audiointroduzione potrebbero trovare posto informazioni più specifiche sull'aspetto dei personaggi, sul cast, sulle location e sulla produzione, al fine di aiutare il pubblico non vedente a contestualizzare il film e il lavoro del regista.

Le audiointroduzioni

Nel corso del progetto sono state redatte due audiointroduzioni filmiche, basandosi su un corpus di audiointroduzioni prodotte per il teatro: una per il film *Slumdog Millionaire* (tit. or. *The Millionaire*, D. Boyle, 2008) e una per il documentario *Man on wire* (tit. it. *Un uomo tra le torri*, J. Marsh, 2008). Entrambi i film sono stati premiati da numerose istituzioni internazionali per il loro stile cinematografico (nel 2009 *Slumdog Millionaire* ha vinto 8 premi Oscar tra cui al montaggio e alla fotografia, mentre *Man on Wire* ha vinto quello per Miglior Documentario nello stesso anno), quindi sono particolarmente adatti agli scopi del progetto. Le due audiointroduzioni hanno una lunghezza di circa 1.700 parole l'una, per una durata di circa 10 minuti.

¹ www.audiointros.org è il sito ufficiale del progetto a cura di Romero, Fryer e Torkington, da cui è possibile scaricare materiali e aggiornamenti.

Metodologia

Le due tracce prodotte a Londra sono state testate su un gruppo di 24 volontari con disabilità visiva, di età compresa tra i 36 e i 68 anni.

Sono state previste due modalità di test: un gruppo si è recato presso il campus della Roehampton University dove ha ascoltato le due audiointroduzioni, seguite dalla proiezione del rispettivo film audiodescritto. Un secondo gruppo di volontari ha invece visto il film a casa propria: i file dell'audiointroduzione sono stati spediti per posta insieme a una copia dei film. I membri del *focus group* sono stati successivamente intervistati tramite questionario, direttamente sul posto nel caso del primo gruppo, via mail o per telefono nel caso del secondo.

I questionari preparati erano tre: uno demografico per definire il tipo di deficit visivo, le conoscenze pregresse e la passione per il cinema, uno da sottoporre dopo l'ascolto dell'audiointroduzione, per valutare la qualità delle informazioni fornite, e infine uno da sottoporre dopo la visione del film audiodescritto, per verificare l'utilità dell'audiointroduzione per la comprensione del film nel suo complesso.

Risultati

I risultati hanno dimostrato un generale interesse nei confronti di questa possibile integrazione all'audiodescrizione classica: il 70% degli intervistati vorrebbe averla a disposizione per altri film e il 77% vorrebbe essere in grado di scaricarla da internet per poterla ascoltare prima o dopo la visione.

È stata rilevata un'interessante correlazione tra il luogo di fruizione e alcuni parametri. I volontari che hanno ascoltato l'audiointroduzione e visto il film a casa propria non hanno ritenuto che la quantità di informazioni fosse eccessiva, che i termini per descrivere i movimenti della macchina da presa fossero troppo tecnici, che fossero rivelate troppe informazioni sulla trama. Questo potrebbe essere dovuto al fatto che a casa si ha la possibilità di riascoltare la traccia eventualmente anche dopo la visione del film.

In generale le descrizioni contenute nella traccia di audiointroduzione non hanno impedito la godibilità dell'esperienza cinematografica, anzi hanno permesso agli spettatori di apprezzare lo stile visivo dei film (per il 70% del pubblico nel caso di *Slumdog Millionaire* e per l'89% nel caso di *Man on Wire*).

L'AUDIOINTRODUZIONE A *SLUMDOG MILLIONAIRE*

Slumdog Millionaire è un film del regista britannico Danny Boyle. Uscito nella seconda metà del 2008, ha riscosso un enorme successo internazionale fino a ottenere 10 nomination agli Academy Awards vincendone 8, tra cui gli Oscar più prestigiosi: Miglior Film, Miglior Regia, Miglior Sceneggiatura non originale. In

Italia il film è uscito il 5 dicembre 2008 con il titolo *The Millionaire*. La sceneggiatura è liberamente tratta dal romanzo *Q&A* dell'autore indiano Vikas Swarup (2005), pubblicato in Italia con il titolo *Le dodici domande*.

Strutturazione delle informazioni

Fryer, Romero e Torkington hanno suddiviso le informazioni relative alla produzione in tre sezioni: il primo paragrafo elenca regista, data di uscita, libro da cui è tratto il film e autore, sceneggiatore, durata e attori principali. Alla fine dell'audio-introduzione invece sono elencati gli altri attori, seguiti da un riepilogo di data di uscita, registi, e principali riconoscimenti internazionali. A differenza dell'audio-introduzione alle opere liriche, che deve permettere la comprensione di una lunga porzione di prodotto non supportato da audiodescrizione, l'audiodescrizione filmica ha il solo scopo di introdurre un film che si presume sarà audiodescritto: all'interno del testo non bisogna quindi rivelare troppo della trama e dei personaggi, ma lasciare che gli spettatori non vedenti scoprano il più possibile dal film stesso. Subito dopo la sinopsi, anche gli autori dell'audio-introduzione a *Slumdog Millionaire* hanno deciso di presentare lo stile cinematografico del film, spiegando le principali tecniche di ripresa e di montaggio e il loro significato nel processo di costruzione di senso del prodotto. L'audiodescrizione filmica continua con la descrizione più specifica di personaggi e location, esterni e interni.

La lingua dell'audio-introduzione

Nel descrivere la lingua dell'audio-introduzione alle opere liriche, York (2007: 225-227) evidenzia tratti comuni alla lingua dell'audiodescrizione.

Lo stile della prosa deve essere chiaro e diretto, poiché l'ascoltatore non ha la possibilità di tornare indietro sulla traccia audio e deve ricordare più elementi possibili per tutta la durata del prodotto audiovisivo vero e proprio. Il tempo verbale è sempre il presente e il vocabolario deve essere vario, in quanto le ripetizioni possono annoiare l'ascoltatore. In ogni caso l'ascoltatore deve essere in grado di seguire facilmente il testo orale, quindi la sintassi deve essere semplice e chiara.

La lingua dell'audio-introduzione di *Slumdog Millionaire* segue queste indicazioni e predilige una sintassi semplice, in cui la coordinazione prevale sulla subordinazione. Le descrizioni sono costituite da brevi frasi giustapposte, molto ricche di aggettivi. L'importanza dell'aggettivazione nelle descrizioni è riscontrabile da un'analisi superficiale delle parole utilizzate nel testo, condotta grazie al software AntConc (software gratuito progettato da Laurence Anthony, permette di analizzare corpora linguistici e individuare occorrenze e concordanze): su un totale di 786 Word Types segnalati dal software, 164 sono aggettivi (il 21%, laddove nell'audiodescrizione la percentuale scende sotto il 10%). Gli aggettivi sono

considerati da molte linee guida e da molti studiosi come portatori di soggettività, e quindi un elemento da evitare. Tuttavia altri studiosi (es. Orero, 2012) ritengono al contrario che l'aggettivazione renda la descrizione più vivida, e quindi memorabile: una caratteristica indispensabile per l'audiointroduzione.

Stile cinematografico

Prendiamo ora in considerazione un breve brano di audiointroduzione: il paragrafo relativo allo stile cinematografico.

[...] uno stile molto dinamico, con tagli improvvisi [...] e un montaggio frenetico. Le inquadrature grandangolari, **in grado di catturare la vastità delle caotiche baraccopoli**, contrastano con i primissimi piani [...] le inquadrature con angolazione obliqua **suggeriscono totale assenza di equilibrio. Questo stile dipinge l'India come un luogo disorientante e vivace, inondato di colori e contraddizioni.**

Il paragrafo si apre con un'indicazione generale per contestualizzare il prodotto, seguito da un accenno alle principali inquadrature e tecniche di composizione dell'immagine. In questo paragrafo si nota l'alta concentrazione di termini tecnici riferiti al campo semantico della cinematografia. La scelta di descrivere questi aspetti tecnici non è fine a se stessa in quanto essi partecipano attivamente al processo di creazione di senso del prodotto filmico, e l'audiointroduzione lo segnala: le inquadrature grandangolari, ad esempio sono "in grado di catturare la vastità delle caotiche baraccopoli", in contrasto con "i primissimi piani", mentre le inquadrature con angolazione obliqua "suggeriscono totale assenza di equilibrio". La correlazione tra lo stile e il suo significato è esplicitata anche nella frase conclusiva.

CONCLUSIONI

Abbiamo osservato che l'audiointroduzione a *Slumdog millionaire* è nettamente più descrittiva che narrativa; nella descrizione dei personaggi trova posto sia l'aspetto fisico che un accenno all'abbigliamento, quando questo è rilevante per la definizione del carattere; le descrizioni dei luoghi sono molto dettagliate, ma lasciano spazio all'immaginazione – e all'audiodescrizione; l'audiointroduzione costruisce una connessione con l'audiodescrizione tramite termini, vocaboli, aggettivi ripresi da essa e integrati nella sua prosa. In questo modo crea dei rimandi che stimolano la percezione dello spettatore.

In conclusione, la possibilità di produrre delle audiointroduzioni per le opere cinematografiche così come avviene da anni per gli spettacoli teatrali e lirici sembra essere ben accolta dal pubblico non vedente. Sono tuttavia necessarie ulteriori ricerche per confermare i dati sinora ottenuti, oltre che per esplorare nuove modalità e approfondire aspetti importanti finora solo accennati.

Romero Fresco e Fryer suggeriscono in particolare di includere nell'audiointroduzione commenti di critici cinematografici e rimandi espliciti all'audiodescrizione o all'audio originale del film.

È anche necessario studiare le modalità di distribuzione e eventualmente prevedere la possibilità di includere la traccia tra i contenuti speciali dei DVD in uscita. La creazione di un database di audiointroduzioni online potrebbe servire anche a scegliere quale film vedere al cinema, e quindi essere potenzialmente utile persino per i normovedenti (una possibilità già esplorata nel corso della 68° Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, in occasione della quale la compagnia SubTi ha sviluppato un'applicazione iPhone per scaricare audiointroduzioni dei film in concorso, contenenti la descrizione di attori e cast tecnico, il riassunto della trama del film e alcune informazioni sulla produzione con il commento di regista e sceneggiatore).

BIBLIOGRAFIA

Orero, P. (2012). Film reading for writing audio descriptions: A word is worth a thousand images?. In E. Perego (Ed.), *Emerging topics in translation: Audio description* (pp. 13-28). Trieste: EUT.

Romero-Fresco, P., & Fryer, L. (2013). Could audio described films benefit from audio introductions? an audience response study. *Journal of Visual Impairment and Blindness* 107 (4), 287- 285.

York, G. (2007). Verdi made visible: Audio introduction for opera and ballet. In J. Díaz Cintas, P. Orero & A. Remael (Eds.), *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description, and sign language* (pp. 215-229). Amsterdam/ New York: Rodopi.

La Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS

ERALDO BUSARELLO
Senza Barriere Onlus



Eraldo Busarello (sn) con Chris Taylor (ds) durante la Giornata intorno all'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti.

Per iniziare voglio ringraziare Elisa Perego e il professor Taylor per avermi invitato in questa vostra bella città, che ho avuto la fortuna molto tempo fa di vivere

anche attraverso il senso della vista. Oggi l'emozione "rivedendola" anche senza il dono della vista è rimasta la stessa.

Ieri sera grazie al professor Taylor ho partecipato per la prima volta ad una cena al buio. Se voi non lo sapete, la cena al buio è un evento dove tutte le persone che vi partecipano ci vedono, mangiano però nella più completa oscurità, serviti a tavola da camerieri non vedenti. L'obiettivo di queste cene è di sensibilizzare l'opinione pubblica sul tema della cecità.

Veniamo al motivo di questa mia presenza tra di voi. Oggi ho ascoltato diversi autorevoli interventi sul tema dell'audiodescrizione, un percorso professionale che qualcuno di voi vorrebbe intraprendere. Diciamo subito che per diventare audiodescrittori è necessario avere il dono della sintesi abbinato a capacità descrittive molto qualificate. Se tra di voi vi sono studenti o neo laureati che ritengono di avere queste doti, la Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS, che oggi rappresento, è pronta a verificarle e sottoporre gli eventuali candidati ad una prova di audiodescrizione di un film. Coloro che saranno in grado di superarla potranno godere anche di una buona retribuzione per svolgere questo lavoro.

Ma quando e perchè è nata la Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS? La Senza Barriere ONLUS è nata nel 1992 per volontà di un gruppo di disabili che si sono uniti sotto il vincolo della cooperazione per rendere accessibili i prodotti multimediali a tutti, specializzandosi soprattutto nella produzione di supporti per disabili visivi e non udenti, arrivando nel 2004 a realizzare la Cineteca Audio per i Ciechi Italiani (Fig. 1), prima e unica realtà ad oggi in ambito nazionale per la produzione di audiofilm¹ per disabili visivi.

¹ Come sarà brevemente spiegato più avanti nel contributo di Busarello, l'audiofilm è un prodotto interamente registrato su CD (piuttosto che su DVD) in formato .mp3, che include solo la traccia sonora originale potenziata da una audiodescrizione, e che non include la traccia visiva, come accade tradizionalmente nei DVD audio descritti. Pur avendo molte caratteristiche comuni, quindi, l'audiofilm e il film audio descritto non sono la stessa cosa. In primo luogo, l'audiofilm non consente agli spettatori ipovedenti di beneficiare del valore aggiunto dell'immagine da cui potrebbero estrarre alcune informazioni o che potrebbe rappresentare una fonte di gratificazione. In secondo luogo, gli audiofilm non offrono una reale opportunità di inclusione sociale diretta, in quanto sono tipicamente ascoltati in un contesto solitario. Il film audio descritto, invece, consente ai non vedenti di essere inseriti direttamente nel contesto sociale, di guardare la TV con altri membri della famiglia, o di andare al cinema con amici vedenti. Nonostante le sottili differenze tra i due servizi di accessibilità descritti, le soluzioni applicate nella creazione degli audiofilm possono essere utilizzate efficacemente nella stesura e nella registrazione di film audio descritti e viceversa.



Figura 1. Homepage della Cineteca Audio per i Ciechi Italiani (www.cineaudioteca.it).

Ora facciamo un passo indietro. Come è nata l'idea di realizzare i film accessibili ai non vedenti? La risposta è nella casualità! Nel 1997 mi trovo con mia moglie Anna al cinema, dove proiettavano *La vita è bella* (R. Benigni, 1997), e, come faceva sempre, la mia consorte mi descriveva sottovoce le scene prive di dialogo. Dietro di noi un signore alquanto stizzito ci fece notare che non aveva pagato il biglietto per sentirsi la radiocronaca del film! Da quel commento iniziai a pensare come si potessero rendere accessibili ai disabili visivi le opere cinematografiche. Per la Cooperativa incominciò un percorso di ricerca tecnologica e strutturale che nel 2003 portò la Senza Barriere ONLUS a dotarsi delle tecnologie in grado di produrre film audiodescritti. Primo a livello sperimentale fu *Innamorarsi* (U. Grosbard, 1984; tit. or.: *Falling in love*) e il testo descrittivo fu realizzato, vista la sua competenza professionale (laurea in lettere e filosofia), da mia moglie, che dal cielo ora ci sta seguendo!

Oggi la Cineteca Audio per i Ciechi Italiani ha in catalogo di oltre 500 tra audiofilm, audiodocumentari e commedie audio, e opera il prestito di circa 50.000 supporti audiodescritti all'anno. Ma come nasce un audiofilm? La risposta è in questo video che prego il tecnico di mettere in onda (e di cui riportiamo in seguito la trascrizione della traccia audio).

È in Trentino, ai piedi della catena montuosa del Lagorai, nel paese di Scurelle, che scopriamo una realtà coinvolgente e unica nel suo genere. I film, realizzati per loro natura per essere visti, sono il più delle volte di difficile comprensione per i non vedenti, i quali non possono fruire in piena autonomia del patrimonio culturale offerto dalla cinematografia internazionale. Per questo i disabili visivi della Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS hanno dato vita alla prima Cineteca Audio per i Ciechi Italiani, al fine di creare i presupposti perché le emozioni che un film può trasmettere possano essere recepite appieno anche dai non vedenti, attraverso l'ascolto su compact disc dei film, dove una voce descrive le scene prive di dialogo. Ma come nasce un audiofilm per non vedenti? Entriamo nel Centro Multimediale della Senza Barriere ONLUS, dove Anna sta organizzando l'attività giornaliera della Cineteca Audio per i Ciechi Italiani, che inizia dal laboratorio video, dove Francesca, assieme ad Eraldo, non vedente, stanno verificando se un film è idoneo a diventare audiofilm e, pertanto, fruibile dai privi della vista. Il film selezionato viene preso in consegna da Fabio, audio descrittore, che visiona scrupolosamente le scene e, per quelle prive di dialogo, realizza i testi descrittivi, grazie ai quali i ciechi potranno comprendere appieno l'opera cinematografica. Il percorso per la lavorazione dell'audiofilm ci porta nello studio di registrazione, dove Giorgio, voce narrante, registra i testi che descrivono le scene prive di dialogo. Un'altra tappa della lavorazione ci conduce nel laboratorio fonico, dove Alessandro realizza il montaggio audio del film escludendo il video, dando così vita, su compact disc, ad un audiofilm per non vedenti. Dopo questo tragitto, tecnologicamente avanzato, l'audiofilm viene sottoposto ad un test di ascolto. A Nadia, un'operatrice della cooperativa, è affidato il compito di verificare il livello di comprensibilità dei testi descrittivi, registrati dell'opera cinematografica. Superato il test, il master dell'audiofilm viene preso in carico da Tiziana, che ne effettua alcune decine di copie, le confeziona per il prestito, e sulla superficie dei contenitori applica un adesivo in scrittura Braille, al fine di permettere ai ciechi di leggere il titolo dell'audiofilm. La filiera lavorativa continua con Irene, che, attraverso un sistema informatico con codice a barre, si occupa quotidianamente di inviare gli audiofilm ai ciechi che ne hanno richiesto il prestito. È poi Federico che li consegna all'ufficio postale perché vengano spediti in tutta Italia.

Seguiamo ora il percorso di alcuni dei molti audiofilm che giornalmente la Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS offre in prestito ai disabili visivi. Giorgia, bambina non vedente, è nella sua cameretta, e ascolta attenta un audiofilm per i più piccoli. Francesca invece sta ascoltando un audiofilm all'aperto, in compagnia del suo cane guida Ginevra. Ad ascolto ultimato, ripone l'audiofilm in un' apposita custodia e, dopo aver girato il cartellino dell'indirizzo, si avvia verso l'ufficio postale per restituirlo alla Senza Barriere Onlus [attraverso la spedizione gratuita]. Quella che abbiamo visto è un'attività senza fini di lucro e unica nel suo genere. Ma soprattutto importante per Giorgia, Francesca, e per i tanti non vedenti che giornalmente interagiscono con la Senza barriere Onlus chiedendo, e ricevendo nelle proprie abitazioni, i film che, anche senza il supporto delle immagini, ha trasmesso delle emozioni che potranno rivivere nuovamente grazie alla Cineteca Audio per i Ciechi Italiani.

Testo tratto dal DVD intitolato *Conoscere per capire* (2003). Testi: Eraldo Busarello, Riprese: Paolo Holneider, Montaggio video e audio: Alessandro Moranduzzo e Francesca Pecoraro, Voce: Guido Bettali. Video prodotto nel laboratorio multimediali della Senza Barriere ONLUS.

Questo che avete visto è praticamente il percorso che fa un nostro audiofilm. Voi studenti, se volete occuparvi di audiodescrizione in maniera professionale, oltre ad un'ottima capacità di scrittura dovete apprendere la tecnica audiodescrit-

tiva. Per questo, assieme alla professoressa Elisa Perego e al Professor Christopher Taylor dell'Università di Trieste, stiamo realizzando un manuale europeo sull'audiodescrizione². Questo traguardo è indispensabile, perché oggi abbiamo sentito molte realtà che si occupano di audiodescrizione, ognuna con un proprio punto di vista.

Ma come ha proceduto invece la Senza Barriere ONLUS nello studio preliminare e successivamente nella stesura di un primo manuale per la descrizione di un film?³

Il punto di partenza del lavoro che è sfociato nelle audiodescrizioni è il numero elevato di utenti disabili visivi, circa 21.000, e delle associazioni che fanno capo alla Senza Barriere ONLUS.

A questo numero importante di utenti abbiamo inviato dei questionari e realizzato delle interviste telefoniche raccogliendo le loro personali esigenze, determinando l'attuale standard per la realizzazione dei nostri testi descrittivi. Questo standard si è basato sulle esigenze espresse dai non vedenti e non su valutazioni personali di chi vede, perché chi vede non può, da solo, dare vita a testi audiodescrittivi senza conoscere le esigenze dei disabili visivi. Un bimbo che non ha mai visto è completamente diverso da chi, come me, è diventato cieco a 25 anni. L'esperienza, l'accessibilità e la fruibilità dell'immagine variano da persona a persona, e per questo dobbiamo capire bene quali sono le vere esigenze, e questo lo stiamo facendo anche con il progetto europeo sull'audiodescrizione. Se ogni organizzazione che si occupa di audiodescrizione va per la sua strada, creeremo molteplici standard con l'unico fine di promuovere una babele sull'audiodescrizione e, dunque, vi è la necessità di sintetizzare tutte queste esperienze in modo da produrre uno standard europeo ADLAB sull'audiodescrizione per rispondere concretamente alle esigenze dei non vedenti, quali fruitori finali dei prodotti audiodescritti.

Non ci sono risorse economiche: l'ho sentito ribadire molte volte oggi. È vero, non ci sono, ma è anche vero che le risorse economiche si trovano sulla credibilità del progetto. Sono i numeri che fanno la differenza, e senza presunzione la Cineteca Audio per i Ciechi Italiani dispone dei numeri che l'hanno resa credibile non solo verso le istituzioni e i privati che finanziano questo lavoro, ma la propria credibilità è nei 10 anni di attività certificata dai disabili visivi italiani.

Ora vi faccio vedere alcune scene di un grande film, *Balla coi lupi* (K. Costner, 1990), molto apprezzato anche dai non vedenti della Cineteca Audio per i Ciechi Italiani. Il primo spezzone dura un minuto ed è identico a come l'avete sempre visto. Il secondo spezzone, che vedrete in successione, è identico al primo, solo che gli è stato tolto il video, è stata lasciata la traccia audio originale ed è infine stata inserita l'audiodescrizione nelle scene prive di dialogo. È un modo per farvi comprendere come "vede" un film chi è privo della vista.

2 Cfr. obiettivi del progetto europeo ADLAB (www.adlabproject.eu) e Taylor, questo volume.

3 Busarello, E., & Sordo, F. (2011). *Manuale per aspiranti audio descrittivi di audiofilm per non vedenti*. Scurelle (TN): Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS.

0.10.34 – 0.10.47

Alcuni prigionieri attraversano un campo di granoturco tenendo i fucili per la canna con il calcio rivolto in alto. Solo i busti dei cavalieri che li scortano sovrastano le piante ormai mature destinate a marcire nei campi.

0.10.50 – 0.11.09

Il generale nordista in sella al suo morello si guarda in giro come fosse in cerca di qualcosa. Quando scorge il sauro fermo nel prato e il tenente per terra con il piede ferito ancora infilato nella staffa parte in quella direzione. Giunto a qualche metro scende da cavallo, subito imitato dal gruppo di ufficiali che lo seguono.

0.11.11 – 0.11.16

L'anziano graduato con la barba bianca si china sull'uomo che ha sfidato il nemico.

0.11.31 – 0.11.34

Il generale si toglie il cappello.

0.11.47 – 0.11.59

Le truppe nordiste si mettono in marcia per lasciare Sen Devid. È una bella giornata limpida. Gli zoccoli dei cavalli che procedono al passo sollevano una leggera coltre di polvere che rende tutto indistinto.

0.12.01 – 0.12.07

Le baionette innestate sui lunghi fucili dei fanti mandano bagliori ai raggi del sole.

RESPONSABILE DELLA CINETECA AUDIO: Eraldo Busarello; COORDINAMENTO ALLA REALIZZAZIONE AUDIO PER CIECHI: Anna Cassol; TESTI DESCRITTIVI: Fabio Sordo; TECNICO AUDIO: Alessandro Moranduzzo; TEST AUDIO: Nadia Costa; VOCE NARRANTE: Giorgio Dalpiai.

Quello che avete appena seguito è un esempio pratico del lavoro che un audiodescrittore deve svolgere per rendere un film accessibile ai disabili visivi. Per comprenderci meglio, il film *Balla coi lupi* non sarebbe stato accessibile ai non vedenti se non fosse stata inserita l'audiodescrizione.

Una domanda che vi sorgerà spontanea è perchè i tecnici della Senza Barriere ONLUS tolgono il video ai film lasciando solo la traccia originale audio e inserendo l'audiodescrizione.

La risposta è semplice. Si devono rispettare i diritti d'autore e dunque le case cinematografiche permettono di realizzare dai loro film esclusivamente degli audiofilm, anche perchè l'utilizzatore finale è un non vedente. Se produrre dei film anche con l'audiodescrizione per i disabili visivi si rivelasse un business, le case cinematografiche lo avrebbero già fatto! La dimostrazione pratica che non è un business è dimostrato dal fatto che in Italia alcuni film sono usciti su DVD con la traccia audiodescritta⁴, ma solo alcuni degli utenti non vedenti della Senza Barriere ONLUS l'hanno acquistato, una prova inconfutabile che la strada da percorrere per sviluppare nei ciechi la cultura cinematografica è ancora lunga.

⁴ A oggi in Italia i film in DVD che includono una traccia in "italiano per non vedenti" sono quattro: *Rosso come il cielo* (C. Bortone, 2005), *Fuga dal call center* (F. Rizzo, 2009), *Il discorso del re* (T. Hooper, 2010; tit. or.: *The king's speech*), *Qualcuno da amare* (A. Kiarostami, 2013; tit. or.: *Like someone in love*).

Ora abbiamo un ultimo spezzone di un altro capolavoro cinematografico, *Bastardi senza gloria* (Q. Tarantino, 2008) realizzato dalla Senza Barriere ONLUS sempre per il progetto europeo ADLAB. Un film che per la complessità scenografica e di sceneggiatura ha particolarmente impegnato tutto lo staff della Senza Barriere ONLUS: tecnici, descrittori, speaker e non vedenti.

Universal Pictures e The Weinstein Company presentano

BASTARDI SENZA GLORIA

CON:	NEL RUOLO DI:	DOPPIATO/A DA:
Brad Pitt	tenente Aldo Raine(0.21.10) “L’Apache”(0.22.21)	Sandro Acerbo
Christoph Waltz	Colonnello Hans Landa(0.04.30)	Stefano Benassi
Eli Roth	Donnie Donowitz(0.31.15) “L’orso ebreo”(0.31.20)	Alessio Cigliano
Michael Fassbender	tenente Archie Hicox(1.02.26)	Francesco Prando
Diane Kruger	Bridget von Hammersmark(1.06.45)	Domitilla D’amico
Daniel Brühl	Federick Zoller(0.40.02)	Francesco Pezzulli
Til Schweiger	sergente Hugo Stiglitz(0.27.22)	Maurizio Fiorentini
Melanie Laurent	Shosanna(0.11.50) Dreyfus(0.10.01)	Federica De Bortoli
B.J. Novak	soldato Utvich(1.58.32)	Oreste Baldini
Richard Sammel	sergenteWerner Rachtman(0.26.53)	Edwin Alexander Francis
Iacky Ido	Marcel(0.56.40)	
Gedeon Burkhard	sergente Wicki(0.27.09)	
Sylvester Groth	Joseph Goebbels(0.44.40)	

Regia e sceneggiatura	Quentin Tarantino
Fotografia	Robert Richardson
Musiche	AA. VV.
Anno di produzione	2009

N.B.: le parole straniere del testo che segue sono scritte come devono essere pronunciate. La corretta dizione del nome dei personaggi e dei luoghi è segnalata dai tempi indicati tra parentesi.

0.02.14 – 0.02.16

Primo capitolo.

0.02.18 – 0.02.22

“C’era una volta, nella Francia occupata dai nazisti...”

0.02.24 – 0.02.30

Nell’*ai* di una casa di campagna, un uomo è impegnato a tagliare un grosso ceppo con l’*ac*etta.

0.02.32 – 0.02.35

È il 1941.

0.02.37 – 0.02.42

Poco lontano, una giovane e bella donna bruna stende il bucato.

0.02.45 – 0.02.53

Al rumore, proveniente dalla strada sterrata che arriva alla fattoria, la ragazza scosta un lenzuolo per vedere di cosa si tratta.

0.02.58 – 0.03.03

Il genitore interrompe l'improbabile fatica conficcando la scure nel legno.

0.03.04 – 0.03.14

Altre due ragazze escono dalla casa. L'uomo le fa tornare indietro e chiede a quella che è con lui di portargli dell'acqua e di raggiungere poi le sorelle.

0.03.16 – 0.03.26

La figlia, che ha avuto l'incombenza, pompa l'acqua da una fontanella e la raccoglie in un catino. Il contadino si asciuga con un fazzoletto il viso sudato.

0.03.28 – 0.03.33

Due motociclette e una camionetta si stanno avvicinando alla fattoria.

0.03.38 – 0.03.41

La giovane torna con l'acqua.

0.03.46 – 0.03.54

L'uomo seduto sulla base sporgente del ceppo, si alza, ringrazia la figlia e le raccomanda di chiudersi in casa.

0.03.56 – 0.04.01

Lei si affretta ad obbedire. Il padre la invita a non correre.

0.04.03 – 0.04.07

Il cinquantenne si rinfresca il viso e il collo.

0.04.09 – 0.04.17

I veicoli militari si sono fermati. L'autista e i due motociclisti tedeschi scendono e aspettano il loro superiore.

0.04.19 – 0.04.43

Il colonnello domanda se è quella la proprietà di Perriè La Padit (0.04.22). Il francese risponde affermativamente. L'ufficiale si presenta come Hans Landa delle Esse-Esse e gli stringe la mano. L'uomo chiede in cosa può essergli utile. Il tedesco manifesta il desiderio di essere invitato in casa per parlare con lui. Il contadino acconsente e lo esorta a precederlo.

0.04.46 – 0.04.51

Entrano insieme. Il padrone di casa gli presenta la propria famiglia.

0.04.53 – 0.04.58

Le tre graziose figlie di Perriè sono in piedi in fondo alla cucina.

0.05.00 – 0.05.16

Il colonnello Landa si avvicina alla più giovane, si presenta, le bacia la mano e dichiara che le voci sentite in paese sulla famiglia Perriè corrispondono a verità. Si rivolge al genitore e si complimenta per le sue figlie, una più bella dell'altra.

0.05.18 – 0.05.22

Il francese lo ringrazia e lo prega di sedersi.

0.05.24 – 0.05.42

Landa si toglie il berretto e prende posto a tavola. Il signor Perriè chiede alla figlia Susànn (0.05.27) di portare del vino al colonnello. L'ufficiale la blocca e, pur ringraziando, dichiara di non volere vino e che, essendo quella una fattoria, ritiene con certezza di poter avere del latte.

0.05.44 – 0.05.48

Il padre manda un'altra delle ragazze a chiudere la finestra.

0.05.55 – 0.05.59

Susànn torna col latte e ne riempie un bicchiere.

0.06.05 – 0.06.08

Il colonnello ringrazia e prende il bicchiere.

0.06.10 – 0.06.18

Beve il latte d'un fiato, senza mai staccare la bocca. Susànn è lì accanto con la bottiglia in mano, pronta a servirlo ancora.

0.06.20 – 0.06.27

L'ufficiale schiocca, soddisfatto, la lingua e si complimenta con Perriè per la sua famiglia e le sue mucche.

0.06.32 – 0.06.37

Landa prega l'uomo di sedersi con lui a tavola. Perriè acconsente.

0.06.39 – 0.06.57

Il colonnello si sporge in avanti verso l'interlocutore e gli confida di essere venuto per dirgli qualcosa di riservato. Gli fa notare che ha lasciato fuori i suoi uomini e gli domanda di chiedere alle graziose fanciulle, se non si offendono, se possono uscire.

0.06.59 – 0.07.07

Perriè gli dà ragione e invita Sarlòtt (0.07.01) a portar fuori le sorelle perché ha da parlare in privato con il colonnello.

0.07.10 – 0.07.13

Tutte tre le ragazze sono uscite.

0.07.15 – 0.07.46

Landa informa, con dispiacere, il signor La Padit di aver esaurito il francese che conosceva e dice che sarebbe imbarazzato se dovesse continuare a parlarlo in modo inadeguato. È venuto a sapere che Perriè parla piuttosto bene l'inglese e gliene chiede conferma. Il contadino lo ammette. Per coincidenza, anche l'ufficiale conosce l'inglese e domanda al padrone di casa il permesso di passare a quella lingua per il resto della conversazione. La Padit non ha nulla in contrario.

RESPONSABILE DELLA CINETECA AUDIO: Federico Busarello; TESTI DESCRITTIVI: Fabio Sordo; TECNICO AUDIO: Alessandro Moranduzzo; TEST AUDIO: Nadia Costa; VOCE NARRANTE: Giorgio Dal Piai.

Ascoltando l'audiodescrizione di *Bastardi senza gloria*, avrete sentito il narratore elencare i nomi degli attori, dei doppiatori e dei protagonisti del film. Questa è stata una scelta voluta dai non vedenti, perchè quando l'opera cinematografica è doppiata i protagonisti per loro non sono gli attori ma i doppiatori.

Per concludere, auspico che il manuale europeo sull'audiodescrizione possa aiutare quanti di voi vorranno in futuro dedicarsi a questa attività, magari per la Senza Barriere ONLUS, che lavora giornalmente per dare ai disabili visivi l'accesso alla cultura cinematografica. A nome di tutti gli operatori e utenti della Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS, vi ringrazio di avermi ospitato e rimango a vostra disposizione anche in futuro per farvi conoscere a fondo questa nostra realtà operativa.

Senza Barriere ONLUS
Cooperativa Sociale in località Ensegua, 6
Scurelle (TN)
Tel. 0461 78 01 65
Fax 0461 78 09 41
E-mail: info@senzabarriere.org
Sito accessibile: www.senzabarriere.org

Descrivere o raccontare?

SABRINA RONDINELLI

Senza Barriere Onlus

Raccontare storie è quanto più ci caratterizza come esseri umani. È arte antica e risponde a una necessità profonda. Nella notte dei tempi, le storie miravano a mettere in relazione empatica due o più individui. Dare forma di storia all'esperienza vissuta significava, allora come oggi, aver capito la necessità di dare ordine a quanto accade, conservarne la memoria, creare un senso di appartenenza. A poco a poco, storia dopo storia, si è formata una sterminata enciclopedia. Del sapere, certo. Ma anche del sentire, e di quella particolarissima forma di conoscenza che rende possibile provare ciò che prova un altro individuo.
(Rita Valentino Merletti, *Raccontar storie*, Mondadori, 1998)

Per fare un buon lavoro, l'audiodescrittore non deve limitarsi a *descrivere* le scene non parlate del film, ma deve *raccontarle*. Che differenza corre, dunque, tra descrivere e raccontare?

La *descrizione* è una rappresentazione statica della realtà che appare priva di movimento, ferma; per questa sua staticità, la mera descrizione di una scena potrebbe risultare fredda nel suo essere priva di emozioni. Il *racconto*, invece, narra la realtà in movimento, palpitante di emozioni, che fanno vibrare le corde dell'anima di chi ascolta (o legge). Dentro alla narrazione le emozioni permeano il tutto.

I personaggi non vengono soltanto descritti (viso, corporatura, abbigliamento...) ma vengono messi in relazione tra di loro: sono proprio le *relazioni tra i perso-*

naggi che creano l'interesse della storia. Lo scrittore (l'audiodescrittore, in questo caso) è attento a cogliere il modo in cui le *azioni* di un personaggio influiscono e generano quelle degli altri attori sulla scena.

A titolo di esempio, ecco la narrazione di un divertente episodio tratto dal film *Il tempo delle mele 3*, di Claude Pinoteau (1988), nel quale un uomo e una donna rimangono bloccati all'interno della cabina di una funivia.

Poco dopo, l'uomo raggiunge gli amici che stanno per salire in una cabina della funivia. Le porte si chiudono e la cabina, già piena, parte verso l'alto. Il ritardatario è costretto a montare in quella successiva, dove è seduto un altro passeggero. Difficile dire se maschio o femmina, dato che il viso è completamente coperto dal cappuccio del giubbotto e dal passamontagna. Dopo aver squadrato il misterioso compagno di viaggio, l'uomo tira fuori un tubetto di crema ma, nell'aprirlo, il tappo gli cade per terra.

Come se non bastasse, schiacciando maldestramente il tubetto, la crema gli schizza sulla gamba e gli imbratta i pantaloni. Senza scomporsi più di tanto, lui la recupera con un dito e se la spalma ben bene sulle labbra, mentre il misterioso passeggero alza gli occhi al cielo, fissandolo con commiserazione. Cogliendo il suo sguardo, lui cerca di ripulirsi come può, con il risultato di allargare ancora di più la macchia. Infine, l'imbrattato scarta una barretta di cioccolato e se la ficca in bocca, imbrattando orrendamente di crema anche quella.

Proprio in quel momento, la funivia si ferma e la cabina rimane sospesa in mezzo al vuoto. Intorno a loro, c'è soltanto il bianco della neve. Rassegnato a un'attesa che si preannuncia piuttosto noiosa, lui si consola infilandosi un paio di cuffie per ascoltare la musica.

Il suo compagno di viaggio, nel frattempo, inizia a liberarsi degli indumenti pesanti che porta addosso. Comincia con i guanti, poi si abbassa il cappuccio del giubbotto foderato di pelliccia, si toglie anche la sciarpa e, finalmente, il passamontagna.

Quella che compare è una giovane donna bella come una dea, così bella che l'uomo rimane a bocca aperta e con la barretta di cioccolato a mezz'aria. Il suo sguardo non riesce a staccarsi da quel volto incantevole, la pelle chiara e perfetta, gli occhi verdi e profondi, la bocca piccola e delicata come un bocciolo di rosa, i capelli castano chiaro, lunghi e ricci, voluminosi come una nuvola...

Poi la funivia riprende a funzionare, l'incanto si spezza, e la cabina riparte verso la cima della montagna.

Anche la descrizione dello *spazio*, quando i protagonisti *si muovono*, diventa di conseguenza dinamica. Non è sufficiente descrivere soltanto gli oggetti e i dettagli che concorrono a descrivere il contesto, ma è necessario mettere in luce il modo in cui i personaggi si spostano all'interno dell'ambiente, interagendo con esso e con gli oggetti che ne fanno parte; come nella descrizione di questa scena, tratta dal film *Proposta indecente* del regista Adrian Lyne (1993).

L'elicottero del milionario sorvola il mare calmo, diretto verso lo yacht privato che si staglia in mezzo all'acqua. La luce dorata del sole al tramonto si irradia sul paesaggio in un'atmosfera da sogno.

L'elicottero atterra sul panfilo; subito una donna in divisa si affretta ad aprire il portellone.

Scesa nello yacht, Daiana si guarda intorno, diffidente e a disagio; l'arredo è splendido, tutto è in ordine perfetto; i suoi occhi curiosi e penetranti sbirciano nella fessura tra le ante dell'armadio in camera da letto; trasognata, la donna ne accarezza il legno pregiato con le belle dita, sulle quali spicca la fede nuziale; lo apre: dentro ci sono un paio di scarpe nere con il tacco alto e un sobrio ed elegante abito da sera, nero anche questo. La donna lo prende, esaminandolo.

Poi si siede sul letto a due piazze e inizia a spogliarsi. Il suo sguardo è fisso, vacuo e lontano, perso nel vuoto. Con gesti lenti e svogliati, Daiana si sfilava le scarpe basse da pochi soldi, liberando i piedi nudi che si sfregano l'uno contro l'altro, in un movimento infantile.

In conclusione ricordiamo lo slogan inglese "Show, don't tell": per raccontare non bisogna *spiegare*, dilungandosi in troppi commenti e descrizioni. È preferibile, piuttosto, *mostrare* attraverso l'azione la storia dei personaggi che, nell'arco della narrazione, cambiano e crescono.

Aspetti tecnici e procedurali dell'audiodescrizione.

Il caso della Bayerischer Rundfunk

ELISA PEREGO
Università di Trieste
BERND BENECKE
Bayerischer Rundfunk¹

Prima di concludere la giornata, mi farebbe piacere mostrarvi alcuni video che sono stati preparati da uno dei partner del Progetto ADLAB: Bernd Benecke (<http://www.benecke.info/>), direttore della sezione che si occupa della audiodescrizione presso la Bayerischer Rundfunk. La Bayerischer Rundfunk è una emittente radiotelevisiva pubblica locale della Baviera, con sede a Monaco, e unica emittente in Germania che prevede la figura professionale che si occupa di audiodescrizione, ma è anche uno dei principali produttori di audiodescrizioni per la TV tedesca, i DVD e il cinema.

Bernd Benecke ha messo a punto, per arricchire questa giornata, alcuni video brevi che toccano interessanti aspetti tecnici, organizzativi e procedurali legati al processo di audiodescrizione. Io oggi ve li mostrerò per consentirvi di focalizzare l'attenzione su aspetti dell'audiodescrizione poco noti ma molto rilevanti.

Il primo filmato spiega che l'audiodescrizione, come abbiamo imparato oggi, consente allo spettatore cieco o ipovedente di apprezzare opere che nascono principalmente visive, e di partecipare attivamente alla vita sociale e culturale assieme a parenti e amici. Un'audiodescrizione redatta professionalmente

¹ Elisa Perego è l'autore dell'articolo mentre Bernd Benecke ha creato e sottotitolato i video che sono serviti come spunto per la stesura dell'articolo.

rivela al disabile visivo cosa succede sullo schermo, considerando sia le immagini, sia le scritte di scena (Fig. 1). Così, quello che gli spettatori normodotati vedono durante l'esperienza filmica, al cieco è offerto grazie all'audiodescrizione che si intreccia a dialoghi ed effetti sonori. L'audiodescrizione consente all'utente cieco o ipovedente di creare le proprie immagini mentali e di essere indipendente. Come sottolinea uno spettatore intervistato nel video, "non notare che il film contiene una narrazione addizionale è fondamentale, perché questo dà l'impressione che il regista abbia creato il film proprio così come lo si ascolta audio descritto". Il servizio di audiodescrizione in Germania è efficace e molto apprezzato anche dai bambini, e consente a tutti, spettatori vedenti e non vedenti, di condividere l'esperienza di fruizione di uno spettacolo filmico.



Figura 1. Fotogrammi tratti dal video che illustrano, attraverso sottotitoli aggiunti in inglese, il testo audiodescrittivo tedesco (sn) e un caso di audio sottotitolazione (ds). La scritta a enormi lettere in mezzo allo schermo, creata per evitare sgradevoli episodi di pirateria, è visibile fino al rilascio ufficiale del film, può infastidire lo spettatore vedente, ma salvaguarda il produttore cinematografico. Questa versione del video è nota in gergo come *screener*.

Il secondo video (Jan Gabriel, Florian Glück, & Taria Hocke, 2012. *Bilder hören - Listening to pictures*. Bauhaus Universität, Weiman, Germany) mostra una sessione di lavoro alla Bayerischer Rundfunk, dove Bernd Benecke collabora con il suo team, che include sempre un collega cieco e, in specifiche fasi di lavorazione, anche un tecnico dell'audio (Fig. 2).

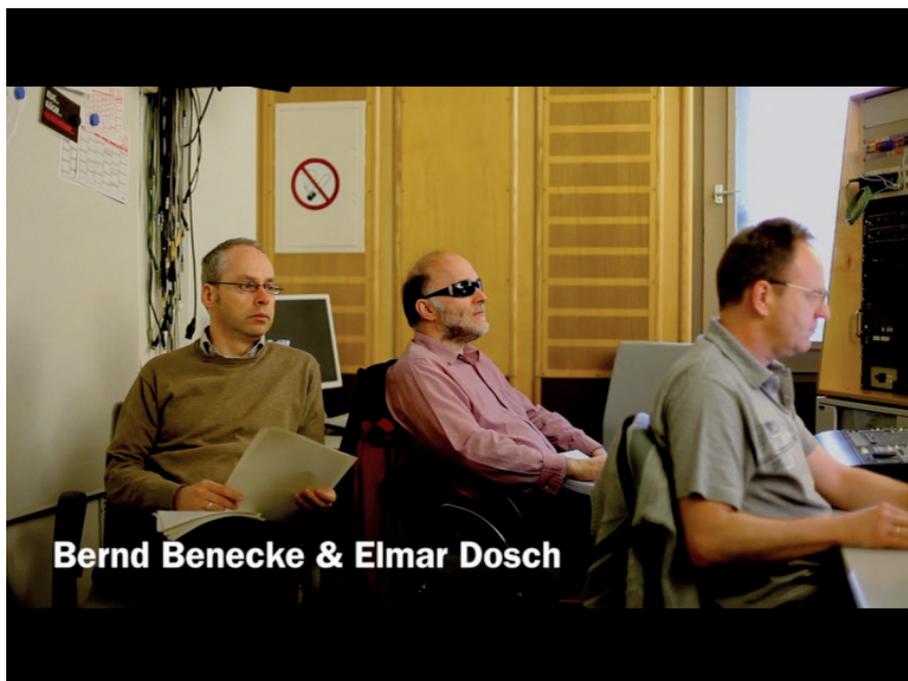


Figura 2. Bernd Benecke e Elmar Dosch al lavoro alla Bayerischer Rundfunk assieme a un tecnico. I due sono gli autori delle linee guida ufficiali tedesche pubblicate nel 2004.

Oltre a spiegare cos'è l'audiodescrizione e quali sono i parametri da seguire per redigerla, il video offre alcuni interessanti rilievi avanzati dagli utenti. Alcuni asseriscono che dopo aver usufruito del servizio per la prima volta hanno l'impressione di "capire cosa si sono persi fino a quel momento". In effetti, in assenza di descrizione, l'utente deve investire le proprie energie per ricavare le informazioni di base su quanto sta ascoltando. Una buona descrizione, invece, offre "dettagli inaspettati ai quali non si avrebbe probabilmente pensato, e invita a riflettere anche sul lavoro che sta dietro alla stesura delle descrizioni filmiche".

Il video riassume in modo conciso anche le fasi principali del processo di audiodescrizione (Fig. 3): la prima fase consiste nella stesura del testo descrittivo. Si tratta di una fase importante alla quale prende sempre parte un team di tre persone: due vedenti e una cieca. Il professionista cieco ricopre un ruolo decisivo (cfr. Busarello in questo volume): è lui che indica i momenti in cui è necessario aggiungere dettagli, o toglierli, all'audiodescrizione. Una volta steso e discusso, il testo viene revisionato sempre per mano di un vedente e di un non vedente, che lavorano in stretta collaborazione. Questa è la fase della revisione linguistica e stilistica, in cui ci si occupa di eliminare refusi e uniformare lo stile della descrizione. Il testo sarà poi registrato in uno studio e letto da un professionista prima di passare alla fase finale della lavorazione, che è quella del missaggio di audiodescrizione e colonna sonora originale.

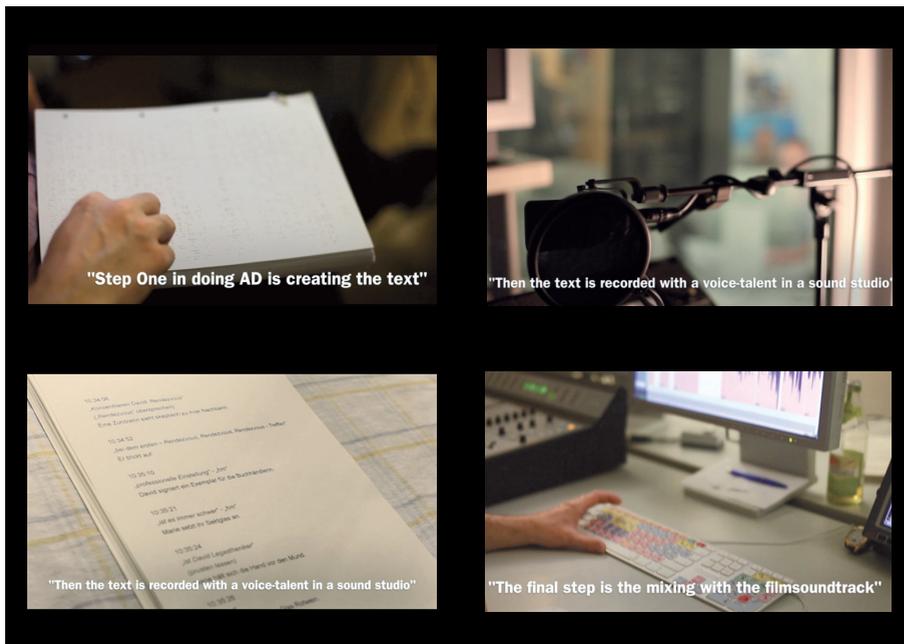


Figura 3. Le fasi del processo di audiodescrizione alla Bayerischer Rundfunk.

Il terzo video si sofferma ancora sull'importanza del lavoro di gruppo e sul ruolo del non vedente nel processo descrittivo. Hela Michalski, che ha collaborato alla descrizione di 156 film, è cieca: ciò che la gente vede, lei lo può solo ascoltare. Alla Bayerischer Rundfunk lavora in un team di tre persone, assieme a due collaboratori vedenti: Olaf Koop e Rudi Beckmann. Il video ci illustra un momento importante del loro lavoro: il descrittore sta recitando a voce alta il testo che ha preparato per verificarne l'adeguatezza rispetto ai tempi che si hanno a disposizione tra un dialogo e l'altro. Hela è presente, ascolta e dà utili suggerimenti, e assieme si prendono decisioni delicate, come quella di sovrapporsi, o no, ai dialoghi o a altri elementi della colonna sonora originale. I compromessi cui deve scendere il descrittore quando i tempi liberi sono pochi non sono sempre semplici, ma rappresentano una sfida quotidiana in questa professione. Il lavoro è di dettaglio, lento. Il team riesce a descrivere non più di 10 minuti di film al giorno. Il quarto video continua su questa linea per enfatizzare l'importanza del lavoro di gruppo che ha caratterizzato il *modus operandi* della Bayerischer Rundfunk fin dai primi anni in cui ha iniziato a produrre audiodescrizioni. La scrittura di gruppo è importante perché consente di operare selezionando il punto di vista di spettatori diversi, di controllare meglio le scelte finali, e di completarsi.

Il video mette poi in evidenza un ulteriore aspetto del lavoro dell'audio descrittore, che dovrebbe iniziare con un'analisi dettagliata della trama, della scena e delle difficoltà che si rilevano a prima vista – in questo la procedura si allinea a quella seguita in Italia, per esempio, da Senza Barriere. Secondo le parole di Benecke, è

molto importante, nelle fasi iniziali, discutere assieme personaggi e relazioni reciproche, per decidere quando dare il nome e quando descrivere i vari soggetti; spesso un diagramma aiuta a organizzare le idee e a prendere queste decisioni (Fig. 4). Dopo una prima visione completa, il film viene visionato scena per scena, per raccogliere idee sempre più concrete sulle informazioni che devono essere date nella descrizione. Quando la trama si dipana lentamente, il lavoro dell'audio descrittore è più semplice; quando le scene sono dense e molto ricche, il lavoro si complica. In ogni caso, trovare le parole adatte per esprimere quello che succede sullo schermo è difficile perché la scelta deve ricadere su parole che descrivono in modo esatto quello che si vede, e che al contempo riescano a essere inserite negli spazi vuoti tra un dialogo e l'altro. Le parole della descrizione sono il risultato del lavoro e del ragionamento di gruppo che, sempre insieme, decide dove collocare le descrizioni facendo attenzione non solo a non sovrapporle ai dialoghi, ma anche a non sovrapporle a effetti sonori di rilievo per la comprensione della trama.

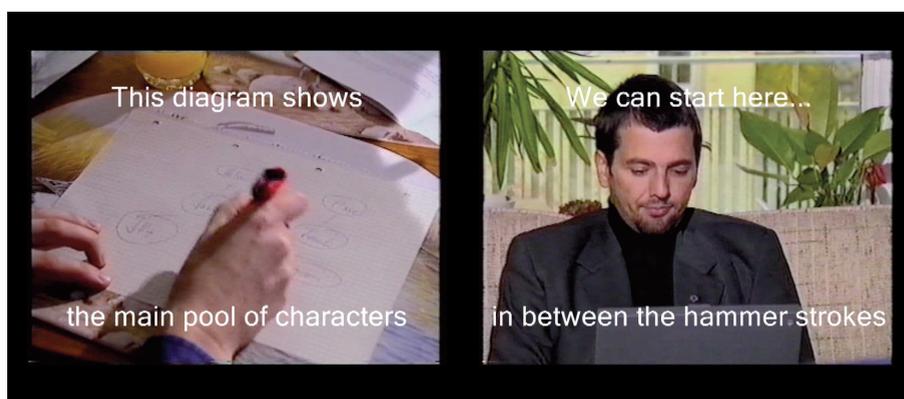


Figura 4. Analisi dei personaggi e scelte sulla corretta collocazione delle descrizioni sono fasi cruciali nel processo di audiodescrizione.

I quattro video ci hanno consentito di intuire cosa succede dietro le quinte dell'audiodescrizione, e di completare il quadro di un'attività professionale importante, gratificante e complessa, spesso vista solo come un'arte, ma della quale è importante cogliere anche gli artifici tecnici e le conoscenze procedurali.

I contributi che precedono hanno tutti messo in evidenza gli elementi costitutivi dell'audiodescrizione come servizio e come procedura traduttiva, e si sono spesso soffermati sugli aspetti linguistici, stilistici e testuali che la contraddistinguono. Sono certamente aspetti centrali. Come vale però per altre forme di traduzione audiovisiva, specialmente per il doppiaggio, anche nel caso dell'audiodescrizione la produzione di un prodotto di qualità dipende dalle competenze procedurali del descrittore (meglio se acquisite sul campo e con l'esperienza) e dal loro inserimento in un'adeguata catena di audiodescrizione, nella quale giocano un ruolo primario, anche se spesso invisibile, i collaboratori ciechi, i revisori dei testi e i tecnici dell'audio.

BIBLIOGRAFIA

Dosch, E., & Benecke, B. (2004).
Wenn aus Bildern Worte werden
– *Durch Audio Description zum*
Hörfilm [When pictures become
words – Creating talking movies
with audio description]. Munich:
Bayerischer Rundfunk.

Autori

SAVERIA ARMA ha una formazione di traduttrice e interprete di conferenza, professione che svolge dal 2006. Da diversi anni si è specializzata, inoltre, nelle tematiche dell'accessibilità per la disabilità sensoriale. In particolare, opera attivamente sul mercato pubblico e privato come respeaker, resocontista, sottotitolatrice e audiodescrittrice. Ha un dottorato in Lingua Inglese per Scopi Speciali, con una tesi che verte sugli aspetti linguistici dell'audiodescrizione. Attualmente è presidente dell'Associazione CulturAbile Onlus, titolare della Artis Project e responsabile del settore accessibilità dei contenuti di MovieReading.

BERND BENECKE è il direttore della sezione dedicata all'audiodescrizione della *Bayerischer Rundfunk*, uno dei principali produttori tedeschi di audiodescrizioni per la TV, i DVD e il cinema, e l'unica emittente televisiva tedesca con un redattore editoriale specifico per le audiodescrizioni. Bernd Benecke ha iniziato a lavorare come audio descrittore nel 1989, quando in Germania è stato audio descritto il primo film. Ha lavorato come autore e narratore di audiodescrizioni per diversi distributori cinematografici e per diverse emittenti televisive e dal 1997 lavora per la *Bayerischer Rundfunk*, dove ha fondato la sezione di audiodescrizione. Oggi si occupa principalmente della formazione dei descrittori, della revisione degli script audiodescritti, e degli aspetti tecnici del missaggio audio. È uno degli autori delle linee guida tedesche per l'audiodescrizione e tiene regolarmente semi-

nari sul tema in paesi di tutto il mondo (Spagna , Portogallo , Sud Africa , Brasile). Nel maggio 2013 ha discusso la sua tesi di dottorato su audiodescrizione e traduzione all'Università di Saarland, in Germania. La tesi è stata appena pubblicata in tedesco da LIT - Verlag, Münster/Berlino.

ERALDO BUSARELLO all'età di 16 anni ha iniziato ad approfondire le proprie conoscenze nell'ambito delle telecomunicazioni. Nel 1979, perdendo la vista, ha trasferito le proprie competenze sviluppando progetti di telecomunicazioni accessibili anche ai disabili sensoriali. Nel 1980 ha realizzato Radio Stella Polare da dove venivano trasmessi programmi radiofonici legati al tema della comunicazione accessibile ai disabili. Nel 1991 ha realizzato campagne informative sul turismo accessibile in Trentino per i disabili sensoriali. Nel 1992 per 15 anni è stato presidente e socio fondatore della Cooperativa Sociale Senza Barriere ONLUS sviluppando progetti multimediali accessibili ai disabili. Nel 1997 ha realizzato la prima guida sulle strutture turistico-ricettive accessibili del Trentino, seguito successivamente dallo studio e realizzazione del sito turistico accessibile: www.trentinopertutti.it. Nel 2003 ha dato vita alla prima e unica *Cineteca audio per i ciechi italiani*, realizzando in collaborazione con Fabio Sordo il primo manuale sull'audiodescrizione di film per i non vedenti. Nel 2005 ha dato vita alla prima *telestreet* del Trentino dando la possibilità a dei disabili di condurre trasmissioni televisive, esperienza questa che nel 2011 si è concretizzata con una struttura televisiva vera e propria dalla quale è nata Valsugana TV, emittente televisiva dove i programmi vengono sottotitolati per i non udenti. Lui stesso conduce il format tv *Vedo nero* e da circa un decennio ed è componente dell'Authority delle comunicazioni del Trentino (CO.RE.COM.). Da molti anni coordina le testate giornalistiche a tiratura nazionale per i disabili visivi *Voci Senza Barriere* e *Turismo per tutti* ed inoltre è componente del consiglio che rilascia le certificazioni di accessibilità delle strutture turistico-culturali del Trentino. Si occupa in ambito nazionale di promuovere la cultura della comunicazione accessibile ai disabili sensoriali.

MARIAPAOLA DELL'ORTO si è laureata con lode in Traduzione presso la S.S.L.M.I.T. di Trieste (a.a. 2011/12), discutendo una tesi sulla traduzione di audiodescrizioni in lingua italiana, sotto la guida del professor C. Taylor e dalla dottoressa E. Pereggo. Prima ancora ha conseguito una laurea in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università degli Studi di Bergamo. Attualmente lavora come Project Manager presso un'agenzia di localizzazione.

CARLA LUGLI, speaker, doppiatrice, giornalista e conduttrice radiofonica, collabora con molti centri di produzione radiotelevisiva (RAI, Mediaset, LA7) per film, documentari e pubblicità. Dal 2004 è la voce ufficiale della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Dal 2007 collabora con Cinema Senza Barriere (Milano), Raggio Verde (Roma), E.V.M., Service (Roma) e Sub-Ti (Londra) per la realizzazione di testi audiodescrittivi per il cinema, home/video e teatro accessi-

bile. Dal 2008 è lettrice presso l'Unione Italiana Ciechi, Centro Nazionale del Libro Parlato di Roma, per la realizzazione di audiolibri. Dal 2009 collabora con lo Sferisterio Opera Festival di Macerata per l'audiodescrizione live di opere accessibili.

VERA MARCHESI si è laureata in Traduzione presso la S.S.L.M.I.T. di Trieste (a.a. 2010/11), discutendo una tesi dal titolo *Audio descrizione: La traduzione al servizio dell'accessibilità*, realizzata sotto la guida del professor C. Taylor e dalla dottoressa E. Perego. In seguito ha ottenuto un Master in comunicazione per le relazioni internazionali presso l'Università IULM di Milano e ha lavorato come Promotion & Communication Assistant presso Lefay Resort & SPA Lago di Garda. Attualmente ricopre il ruolo di Assistant Store Manager presso il Gruppo Coin spa.

ELISA PEREGO ha studiato lingue e letterature moderne all'Università di Pavia dove si è laureata con lode nel 2000 e dove ha conseguito anche un dottorato di ricerca in linguistica (2004). È ricercatore confermato di Lingua e traduzione – Lingua inglese nel Dipartimento Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione, Sezione di Studi in Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (SSLMIT), dell'Università di Trieste. I suoi principali interessi di ricerca vertono attualmente su questioni legate all'usabilità del sottotitolo e dell'audiodescrizione e alla loro efficienza cognitiva. Tra le sue pubblicazioni si ricordano *La traduzione audiovisiva* (Carocci), *Emerging topics in Translation* (Ed.) (EUT), *Tradurre l'audiovisivo* (Con C. Taylor, Carocci), e numerosi articoli e saggi sulla sottotitolazione.

SABRINA RONDINELLI, laureata in Materie Letterarie con indirizzo teatrale, è nata a Torino nel 1972. Oltre a insegnare in una scuola elementare, collabora con la Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani di Torino, conduce incontri di scrittura creativa e scrive libri per bambini e ragazzi. Il suo primo romanzo, *Camminare correre volare* (Edizioni EL, 2008), tradotto anche all'estero, ha vinto il Premio Selezione Bancarellino, il Premio Città di Penne, il Premio Critici in Erba e il Premio Terre del Magnifico.

CHRISTOPHER TAYLOR è professore di Lingua e Traduzione (Inglese) nel Dipartimento Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione, Sezione di Studi in Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (SSLMIT), dell'Università di Trieste. È l'autore di numerosi articoli e libri tra i quali *Language to Language*, CUP, 1998 e *Look who's talking in Massed Medias*, LED, 1999. Il suo campo di ricerca principale è quello dell'analisi del linguaggio del film e della traduzione dei testi multimodali. Ha organizzato alcuni congressi internazionali quali *Tradurre il Cinema* tenutosi a Trieste e *European Systemic Functional Linguistics Conference & Workshop* tenutosi a Gorizia nel 2006 nonché delle conferenze relative ai progetti di ricerca italiani Linguatel, Didactas and Ecolingua. È attualmente direttore del Centro Linguistico d'Ateneo e Presidente dell'AICLU, l'associazione nazionale dei

Centri Linguistici. È anche il coordinatore del progetto Europeo LLP ADLAB (Audio description: Lifelong learning for the blind: www.adlabproject.eu/).

VINCENZO ZOCCANO, esponente della disabilità, non vedente, si colloca tra i massimi esperti nel campo delle politiche della disabilità, delle tecnologie assistive, delle telecomunicazioni e dell'informatica per le persone con disabilità. Nato nell'aprile del '73, coniugato, 2 figli, si è da sempre impegnato per la causa e per le politiche della disabilità, facendone uno scopo di vita, secondo il principio "nulla su di noi senza di noi". INCARICHI: Presidente della Consulta Regionale delle Associazioni dei Disabili e delle Loro Famiglie del Friuli Venezia Giulia, Consigliere Delegato -tesoriere- dell'Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti - sezione Provinciale di Trieste, Componente la Commissione e la Sottocommissione Provinciale per l'inserimento lavorativo delle persone disabili della Provincia di Trieste, Componente la Commissione e la Sottocommissione Regionale per l'inserimento lavorativo delle persone disabili della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, Designato dalla Provincia di Trieste quale componente il Consiglio di amministrazione dell'Istituto Regionale per i Ciechi Rittmeyer di Trieste, Componente la Conferenza permanente sui Sistemi Bibliotecari, quale rappresentante designato dalle biblioteche private aperte al pubblico della Regione Friuli Venezia Giulia, Componente la Commissione Nazionale per le nuove tecnologie e dell'Osservatorio Nazionale Siti Web in seno all'Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti. PUBBLICAZIONI: Fra gli autori, per il Ministero del Lavoro e del Welfare, del Libro bianco su accessibilità e mobilità urbana. Linee guida per gli Enti Locali, con il contributo del Comune di Parma, Ministero del Lavoro, della Salute e delle Politiche Sociali, Franco Angeli, pp.272, 2009.