

# Lingue & Linguaggi

35/2020

Numero speciale

**DISCORSO SPECIALISTICO  
E MULTIMEDIALITÀ**  
**Caratteristiche linguistiche e  
problematiche traduttive**

a cura di

Antonella De Laurentiis

Gian Luigi De Rosa



UNIVERSITÀ  
DEL SALENTO

2020

# LINGUE E LINGUAGGI

Pubblicazione del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. Tutti i contributi pubblicati in Lingue e Linguaggi sono stati sottoposti a double-blind peer-review.

Numero 35/2020

## COMITATO DI CONSULENZA SCIENTIFICA DELLA RIVISTA

Orietta Abbati, Università di Torino  
Jörn C. Albrecht, Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg  
Pedro Álvarez de Miranda, Real Academia Española  
Carmen Argondizzo, Università della Calabria  
Sara Augusto, Universidade de Coimbra  
Gabriele Azzaro, Università di Bologna  
Marcos Bagno, Universidade de Brasília  
Jean-Philippe Barnabé, Université de Picardie (Amiens, Francia), France  
Carla Barbosa Moreira, Universidade Federal Fluminense – Brasile  
Simona Bertacco, University of Louisville, USA  
Roberto Bertozzi, Università di Chieti-Pescara  
Silvia Betti, Alma Mater-Università di Bologna  
Jean-Claude Blachère, Université Paul Valéry, Montpellier III  
Chiara Bolognese, Universidad Autónoma de Barcelona  
Maria Bortoluzzi, Università degli Studi di Udine  
Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Cristiano Broccias, Università degli Studi di Genova  
Silvia Bruti, Università degli Studi di Pisa  
Sandra Campagna, Università degli Studi di Torino  
Catherine Camugli Gallardo, Université Paris Ouest – Nanterre  
Xelo Candel Vila, Universitat de València  
Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze  
Manuel Carrera Díaz, Universidad de Sevilla  
Vânia Cristina Casseb-Galvão, Universidade Federal de Goiás  
Alessandro Cassol, Università degli Studi di Milano  
Gabiella Catalano, Università di Roma "Tor Vergata"  
Paola Catenaccio, Università degli Studi di Milano  
Marco Cipolloni, Università di Modena e Reggio Emilia  
Carmen Concilio, Università degli Studi di Torino  
Alessandro Costantini, Università degli Studi di Venezia  
Pier Luigi Crovetto, Università degli Studi di Genova  
Giorgio de Marchis, Università Roma Tre  
María del Valle Ojeda Calvo, Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari"  
Jean-Christophe Delmeule, Université Charles De Gaulle, Lille 3  
Gabiella Di Martino, Università degli Studi di Napoli  
Marina Dossena, Università degli Studi di Bergamo, Italy  
Jean-François Durand, Université Paul Valéry, Montpellier III  
Claus Ehrhardt, Università degli Studi di Urbino  
Roberta Facchinetti, Università degli Studi di Verona  
Federica Ferrari, Università degli Studi di Bologna  
Teresa Ferrer Valls, Universitat de València  
Luisanna Fodde, Università degli Studi di Cagliari  
Giuliana Garzone, Università degli Studi di Milano  
Sara Gesuato, Università degli Studi di Padova  
Dorothee Heller, Università degli Studi di Bergamo  
Franco Crevatin, Università di Trieste  
Laeticia Jensen Eble, Universidade de Brasília  
Mersini Karagevrekci, University of Macedonia  
Jean René Klein, Université catholique de Louvain  
Emil Lafe, Centro di Studi Albanologici, Tirana  
Elena Landone, Università di Sassari  
Anna Maria Laserra, Università degli Studi di Salerno  
Lucilla Lopriore, Università degli Studi Roma 3  
Monica Lupetti, Università di Pisa  
Stefania Maci, Università degli Studi di Bergamo  
Aldo Antonio Magagnino, Professional literary translator, Italy  
Francisco Martín, Università degli Studi di Torino  
Daniela Mauri, Università degli Studi di Milano  
Selena Millares, Universidad Autónoma de Madrid  
Sandro M. Moraldo, Università di Bologna  
Rafael Morales Barba, Universidad Autónoma de Madrid, Spain  
Mara Morelli, Università degli Studi di Genova  
Martina Nied, Università di Roma Tre  
Liana Nissim, Università degli Studi di Milano  
Vincenzo Orioles, Università degli Studi di Udine  
Elisa Perego, Università degli Studi di Trieste  
Francesco Saverio Perillo, Università degli Studi di Bari  
Elena Pessini, Università degli Studi di Parma  
Salvador Pippa, Università Roma Tre  
Diane Ponterotto, Università di Roma "Tor Vergata"  
Franca Poppi, Università di Modena e Reggio Emilia  
Chiara Preite, Univ. di Modena e Reggio Emilia  
Virginia Pulcini, Università di Torino  
Alessandra Riccardi, Università di Trieste  
Silvia Riva, Università degli Studi di Milano  
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine  
Lupe Romero Ramos, Universidad Autónoma de Barcelona  
José-Carlos Rovira Soler, Universidad de Alicante  
Mette Rudvin, Università di Bologna, Italy  
Vincenzo Russo, Università di Milano  
Rita Salvi, Università di Roma "La Sapienza"  
Antonio Sánchez Jiménez, Universiteit van Amsterdam  
Julián Sauquillo Gómez, Universidad Autónoma de Madrid  
Michael Schreiber, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz  
Marcello Soffritti, Università degli Studi di Bologna  
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena  
Valeria Tocco, Università di Pisa  
Ilda Tomas, Università di Granada, Spain  
Georgina Torello, Universidad de la República (Montevideo)  
Nicoletta Vasta, Università di Udine  
Germán Vega García-Luengos, Universidad de Valladolid  
Ivan Verc, Università degli Studi di Trieste  
Graciela Villanueva, Université de Paris Est Créteil Val de Marne  
Itala Vivan, Università degli Studi di Milano  
Bryan Weston Wyly, Università della Val D'Aosta  
Raúl Zamorano Fariás, Universidad Nacional Autónoma de México

**DIRETTORE:** Maria Grazia Guido, Università del Salento

**JOURNAL MANAGER:** Francesca Bianchi, Università del Salento

**COMITATO DI REDAZIONE:** Marcello Aprile, Francesca Bianchi, Thomas Christiansen, Alessia Cogo, Rosita D'Amora, Giulia D'Andrea, Antonella De Laurentiis, Maria Luisa De Rinaldis, Gian Luigi De Rosa, Martin Dewey, Giuliana Di Santo, Maria Renata Dolce, Monica Genesin, Barbara Gili Fivela, Maria Teresa Giampaolo, Mirko Grimaldi, Maria Grazia Guido, Gerhard Hempel, Pietro Luigi Iaia, Marcella Leopizzi, Elena Manca, Antonio Montinaro, Gloria Politi, Luciano Ponzio, Maria Rosaria Provenzano, Virginia Sciotto, Diego Simini.

## DIREZIONE E REDAZIONE

Dipartimento di Studi Umanistici  
73100 LECCE, via Taranto, 35  
tel. +39-(0)832-294401, fax +39-(0)832-249427  
Copertina di Luciano Ponzio: *Ecriture* (particolare), 2007.

© 2020 University of Salento - Coordinamento SIBA  
<http://siba.unisalento.it>  
ISSN 2239-0367  
eISSN 2239-0359 (electronic version)  
<http://siba-ese.unisalento.it>



COMITATO SCIENTIFICO DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE  
“SPECIALISED DISCOURSE AND MULTIMEDIA: LINGUISTIC FEATURES  
AND TRANSLATION ISSUES”

Anna Giambagli (Università degli Studi di Trieste)  
Annalisa Sandrelli (UNINT – Roma)  
Antonella De Laurentiis (Università del Salento)  
Belinda Crawford (Università di Pisa)  
Carlo Eugeni (Intersteno)  
Carla Barbosa Moreira (CEFET-MG)  
Caterina Falbo (Università degli Studi di Trieste)  
Christopher Rundle (Università degli Studi di Bologna)  
Cinzia Spinzi (Università degli Studi di Palermo)  
Daniela Vellutino (Università degli Studi di Salerno)  
David Katan (Università del Salento)  
Elena Manca (Università del Salento)  
Elisa Perego (Università degli Studi di Trieste)  
Federica Scarpa (Università degli Studi di Trieste)  
Franca Orletti (Università degli Studi Roma Tre)  
Francesca Bianchi (Università del Salento)  
Gian Luigi De Rosa (Università degli Studi Roma Tre)  
Giuliana Garzone (IULM - Milano)  
Giuseppe Palumbo (Università degli Studi di Trieste)  
Goretti Faya Ornia (Universidad de Valladolid)  
Ignazia Posadinu (University of Essex)  
Katia de Abreu Chulata (Università degli Studi di Chieti-Pescara)  
Lupe Romero Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)  
Marco Guidi (Università di Pisa)  
Marek Lukaszik (Pomeranian University)  
Maria Chiara Russo (Università degli Studi di Bologna)  
Maria Grazia Guido (Università del Salento)  
María Jesús González Rodríguez (Università degli Studi di Bologna)  
Maria Pavesi (Università degli Studi di Pavia)  
Marina Bondi (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)  
Monica Lupetti (Università di Pisa)  
Raffaella Tonin (Università degli Studi di Bologna)  
Raquel Sanz-Moreno (Universidad de Valencia)  
Salvador Pippa (Università degli Studi Roma Tre)  
Silvia Bernardini (Università degli Studi di Bologna)  
Silvia Bruti (Università di Pisa)  
Stefania Maci (Università degli Studi di Bergamo)  
Teresa Musacchio (Università degli Studi di Padova)  
Vânia Casseb-Galvão (Universidade Federal de Goiás)

COMITATO ORGANIZZATORE DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE  
“SPECIALISED DISCOURSE AND MULTIMEDIA: LINGUISTIC FEATURES  
AND TRANSLATION ISSUES”

Francesca Bianchi  
Antonella De Laurentiis  
Gian Luigi De Rosa  
Elena Manca  
Francesco Morleo  
Elisa Fina  
Caterina Varasano  
Francesca Degli Atti  
Ana Castro Paiva  
Clesiane Bindaco Benevenuti  
Ana Karolina de Azevêdo Gomes





# Indice

- 7 GIAN LUIGI DE ROSA, *Introduzione. Popolarizzare il discorso specialistico nelle “altre lingue”*

## SEZIONE I – LA POPOLARIZZAZIONE DEL DISCORSO SPECIALISTICO

---

- 13 BETHANIA MARIANI, *La produzione e la circolazione del sapere su piattaforme digitali: lo status del portoghese brasiliano in un'enciclopedia digitale sottotitolata*
- 29 GIAN LUIGI DE ROSA, *O discurso científico mediado pela web. Legendar videoverbetes entre tipologias textuais, línguas especiais e problemáticas tradutórias*
- 47 FRANCESCA LUISA SERACINI, *La popolarizzazione delle leggi europee attraverso i canali multimediali: aspetti linguistici e obiettivi comunicativi*
- 73 ALESSANDRA ROLLO, *Le discours économique entre spécialisation et vulgarisation. Les atouts de la multimédialité*
- 101 LAURA A. COLACI, *L'uso delle metafore concettuali come propaganda contro l'immigrazione. Analisi delle Pagine Facebook di Matteo Salvini e Jörg Meuthen*

## SEZIONE II – MULTIMEDIALITÀ E TRADUZIONE DEL DISCORSO SPECIALISTICO

---

- 131 ANTONELLA DE LAURENTIIS E JOSÉ MANUEL ALONSO FEITO, *Las palabras necesarias de Luis Piedrahita. Creación humorística de un vocabulario científico técnico*

- 155 EMANUELE BRAMBILLA, *Multimedialità e traduzione nei rapporti di Greenpeace Dirty laundry e Panni sporchi*
- 179 CHIARA CATALDO, *Il discorso scientifico mediato dalle serie televisive. Il caso di Dr House (2004-2012)*
- 201 BEATRICE GARZELLI E CLAUDIA BUFFAGNI, *I linguaggi specialistici in Habemus Papam (2011). Analisi dei sottotitoli rovesciati in spagnolo e tedesco con incursioni nel doppiaggio*
- 223 CLAUDIA SEIBEL, LAURA CARLUCCI E SILVIA MARTÍNEZ MARTÍNEZ, *Multimodalidad y traducción intersemiótica accesible en entornos museísticos*

### SEZIONE III – LA TRADUZIONE MULTIMEDIALE OLTRE IL DISCORSO SPECIALISTICO

---

- 247 SABRINA ARDIZZONI, *Una revisione della traduzione de “La traviata” di Verdi in cinese. Questioni linguistiche e metodologiche*
- 273 MARÍA J. VALERO GISBERT, *Referencias culturales en la audiodescripción de Nuovo Cinema Paradiso. Análisis contrastivo*
- 295 RAQUEL SANZ-MORENO, *Audiodescripciones alternativas de sexo. Los usuarios opinan*
- 315 VIRGINIA SCIUTTO, *Sobretitular ópera. Estaba la Madre, un caso de estudio*

## INTRODUZIONE

### Popolarizzare il Discorso Specialistico nelle “altre lingue”

GIAN LUIGI DE ROSA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

Gli autori dei testi presentati in questo numero speciale della rivista *Lingue e Linguaggi*, dedicato al Discorso Specialistico e alla Multimedialità, hanno fatto una scelta precisa e, in un certo qual modo, coraggiosa, utilizzando, per disquisire sull’argomento in oggetto, una lingua diversa dall’inglese.

Difatti, i testi qui di seguito pubblicati (selezionati mediante *double blind peer-review* tra i partecipanti al Convegno Internazionale *Specialised Discourse and Multimedia: Linguistic features and translation issues*, tenutosi presso l’Università del Salento nel febbraio del 2019),<sup>1</sup> sono emblematici, perché veicolano la discussione sulla popolarizzazione del discorso specialistico, e la sua traduzione multimediale, in italiano, in francese, in spagnolo e in portoghese. In pratica, in molti di questi testi si cerca di ribaltare il rapporto asimmetrico e lo status delle lingue coinvolte sia in termini metadiscorsivi, sia in termini metalinguistici. Ad esempio, nel contributo di Bethania Mariani ci viene presentata l’Enciclopedia Virtuale dell’Analisi del Discorso, un progetto dell’Universidade Federal Fluminense dedicato alla popolarizzazione e alla divulgazione del discorso accademico attraverso video-lessemi, in cui i relatori utilizzano il portoghese brasiliano, mentre il pubblico da remoto può scegliere di assistere, leggendo i sottotitoli in inglese, francese e italiano. In pratica, questi testi audiovisivi si inseriscono tra le modalità di diffusione della produzione intellettuale, cercando di riequilibrare il rapporto asimmetrico tra le lingue in cui tale produzione si diffonde.

Le tre sezioni in cui è stato suddiviso il presente numero speciale di *Lingue e Linguaggi* si polarizzano su due aspetti: da un lato, lo studio dei diversi domini di conoscenza scientifici e tecnologici mediante l’analisi delle

<sup>1</sup> I partecipanti del medesimo convegno che hanno, invece, scelto di scrivere i loro contributi in inglese, hanno trovato posto (dopo una selezione mediante *double blind peer-review*) nel volume dal titolo: *Specialised Languages and Multimedia. Linguistic and Cross-Cultural Issues*, a cura di Elena Manca e Francesca Bianchi, che sarà edito dalla Cambridge Scholars Publishing (previsione dicembre 2020).

diverse tipologie testuali e delle lingue specialistiche utilizzate; dall'altro, le modalità e le strategie traduttive delle lingue specialistiche ascritte nel sistema concettuale del sapere scientifico.

Si tratta di quattordici variazioni sul tema che articolano e combinano riflessioni all'interno di determinati domini. Si passa dal discorso economico (Rollo) alla comunicazione istituzionale (Seracini) e politica (Colaci), dai processi di semidivulgazione scientifica (De Rosa; Mariani) alla creazione umoristica di un glossario tecnico-scientifico (De Laurentiis e Feito) e alla traduzione multimediale (Ardizzoni; Brambilla; Cataldo; Garzelli e Buffagni; Sanz-Moreno; Seibel et al.; Sciutto; Valero). Alcune proposte recano già nel titolo la collocabilità in uno dei due poli, altre combinano, facendo da cerniera, le specificità traduttive alla questione della (semi)divulgazione scientifica.

Tuttavia, restano ancora molte questioni aperte (a cui la presente pubblicazione cerca, anche se solo parzialmente, di dare risposta) che riguardano, nello specifico, l'ambivalenza, e in parte l'ambiguità, del concetto di popolarizzazione e di divulgazione del discorso specialistico (Maci 2013). Difatti, spesso, si sovrappone una concezione che fa riferimento ad una riformulazione del discorso specialistico al fine di renderlo accessibile a un pubblico destinatario molto ampio e al di fuori della comunità scientifica (Ciapuscio 2003) a una concezione che interpreta la divulgazione del discorso specialistico in termini di trasmissione non ambigua del sapere in una comunità scientifica ampliata e al di là dei limiti del dominio specifico di specializzazione (Myers 2003). In sintesi, possiamo affermare che tale ambivalenza è conseguenza del fatto che ci si muove su un *continuum* ai cui poli sono situati, come obiettivi, la costruzione del sapere scientifico e specialistico, da un lato, e la sua divulgazione, dall'altro (Gotti 2003).



## Riferimenti bibliografici

- Ciapuscio G.E. 2003, “Formulation and reformulation procedures in verbal interactions between experts and (semi-)laypersons”, in *Discourse Studies* 5 (2), pp. 207-233.
- Gotti M. 2003, *Specialized Discourse. Linguistic Features and Changing Conventions*, Peter Lang, Bern.
- Maci S 2013, *Popularizing scientific discourse for an academic audience: the case of Nobel lectures*, in *Token*, 2, pp. 45-74.
- Meyers G. 2003, “Discourse Studies of Scientific Popularisation: Questioning the boundaries”, in *Discourse Studies* 3, pp. 265-279.
- Vellutino D. 2018, *L'italiano istituzionale per la comunicazione pubblica*, Il Mulino, Bologna.



## SEZIONE I

### LA POPOLARIZZAZIONE DEL DISCORSO SPECIALISTICO

---





# LA PRODUZIONE E LA CIRCOLAZIONE DEL SAPERE SU PIATTAFORME DIGITALI: LO STATUS DEL PORTOGHESE BRASILIANO IN UN'ENCICLOPEDIA DIGITALE SOTTOTITOLATA \*

BETHANIA MARIANI  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE / CNPQ

**Abstract** - From the position of subject researcher in Discourse Analysis, and starting from the ongoing experience of building up a virtual audiovisual Encyclopedia, whose purpose is to produce and circulate video-recordings on Discourse Analysis and related areas, the objective of this work is not only to present the theoretical background to the construction of the technical-digital device that supports the Encyclopedia but also to problematize this practice that aims at the circulation of knowledge through the Internet. It is necessary to theorize about the production process as a tool that puts into circulation knowledge produced by the Human Sciences in Brazilian Portuguese with subtitles.

**Keywords:** Digital Encyclopedia; Circulation of knowledge; Brazilian Portuguese; Discourse Analysis; Linguistic ideas.

## 1. Introduzione

Le istituzioni accademiche sono sempre più inserite nel mondo digitale e in discorsi che indicano l'inevitabilità del progresso tecnologico che favorisce gli strumenti e la velocità con cui i dati digitalizzati sono resi disponibili. Si tratta di tecnologie che cambiano e si perfezionano ad un ritmo vertiginoso, cioè, ad un ritmo superiore al tempo necessario alla riflessione per analizzarle e comprendere il loro impatto sul rapporto tra i soggetti in un contesto di insegnamento e di ricerca. Ciò che sta succedendo indica una radicale trasformazione socio-storica nelle modalità di circolazione del sapere, che influenza tanto le relazioni intellettuali e accademiche (inter)sogettive, quanto le pratiche stesse di produzione, interpretazione e trasmissione del sapere prodotto.

Si può quindi affermare che, al giorno d'oggi, sia la produzione che la circolazione e la diffusione del sapere scientifico sono pressoché completamente inserite in quella che viene convenzionalmente definita la

\* Traduzione dal portoghese di Gian Luigi De Rosa.

società digitale. Pertanto, per noi è fondamentale riflettere su quanto il digitale possa influire su produzione, circolazione e diffusione del sapere scientifico. Dopotutto, sia la produzione del sapere che la sua diffusione non sono formulate al di fuori delle condizioni storiche del loro tempo e, di conseguenza, risultano interessate dagli effetti ideologici di ciò che può e deve essere detto/studiato, o di ciò che ci si aspetta che venga detto/studiato, o, se messo in discussione, negato.

Dalla posizione del soggetto ricercatore in *Analisi del Discorso* (Pêcheux 1969), e nella *Storia delle idee linguistiche* (Auroux 1992), tratteremo qui alcune conseguenze delle relazioni tra il mondo accademico e il mondo digitale: la produzione intellettuale, la sua diffusione e le lingue in cui questa produzione si diffonde. Ci occuperemo della costruzione di un dispositivo digitale, un oggetto tecnico, il cui scopo è quello di diffondere gli studi linguistici. Svilupperemo questo compito avendo ben presente ciò che, con piglio critico, afferma Auroux (2009 p. 19): "Per le scienze del linguaggio, così come per tutte le scienze, gli oggetti tecnici spesso precedono le rappresentazioni teoriche, a volte sono indifferenti ad esse, e non sono, il più delle volte, interessati dalla stessa temporalità, né dalle stesse trasformazioni".

Queste considerazioni introduttive giustificano l'obiettivo di questo articolo, che è sia quello di presentare la teorizzazione che sta alla base della realizzazione di un dispositivo linguistico tecnico-digitale, sia quello di problematizzare tale realizzazione che mira alla circolazione di un certo sapere negli studi sul linguaggio attraverso il mezzo digitale.

Il punto di partenza, quindi, è l'esperienza in corso di realizzazione di un'*Enciclopédia audiovisual de termos, conceitos e pesquisas em Análise do discurso e áreas afins* (ENCIDIS), il cui scopo principale è quello di produrre e far circolare video-lemmi che riguardano gli studi sul linguaggio in Brasile, e in modo più specifico (per il momento) l'Analisi del Discorso e alcune aree correlate. L'*Enciclopédia* – ideata e coordinata da Bethania Mariani, del Laboratório Arquivos do Subjeito (LAS), docente del Departamento de Ciências da Linguagem dell'Universidade Federal Fluminense (UFF) – è un progetto sorto nel 2013, con il sostegno iniziale della Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ, 2013-2016) e, successivamente, del Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq 2017-2020), e che continua a svilupparsi grazie all'apporto di nuovi ricercatori e di nuove linee di ricerca. Al momento, il progetto può contare con il partenariato del Laboratório de Estudos da Tradução (LABESTRAD) dell'Universidade Federal Fluminense. Il LABESTRAD, diretto da Giovana Mello, vicecoordinatrice del progetto, si occupa delle traduzioni e della sottotitolazione verso l'inglese e il francese.

I video-lemmi sono filmati e scritti in portoghese brasiliano e sono

sottotitolati in inglese, francese e italiano. La maggior parte delle registrazioni sono state realizzate nel Laboratorio Arquivos do Sujeito da gruppi di studenti della Faculdade de Letras dell'UFF, con la supervisione di Bethania Mariani. Agli studenti compete anche la fase iniziale del processo di editing dei filmati, mentre l'editing finale e la digitalizzazione viene effettuata da un tecnico assunto a tale scopo.

I sottotitoli in inglese e in francese sono stati realizzati da gruppi di studenti del Departamento de Línguas Estrangeiras e Modernas, dell'Universidade Federal Fluminense, all'interno del LABESTRAD e con la supervisione di Giovana Mello (docente responsabile per l'inglese) e di Monica Fiúza (docente responsabile per il francese). La traduzione e la sottotitolazione in italiano, invece, è stata realizzata dagli studenti dell'Università del Salento con la supervisione di Gian Luigi De Rosa, coordinatore e responsabile del Progetto I-FALA (*Luso-Brazilian film dialogues as a resource for L1 & L2 learning and linguistic research*). Al momento, la collaborazione con De Rosa continua mediante una convenzione con il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi Roma Tre.

## 2. L'Enciclopédia

L'*Enciclopédia audiovisual de termos, conceitos e pesquisas em Análise do discurso e áreas afins*, come già detto, è composta da video-lemmi in cui vengono registrate delle comunicazioni su argomenti specifici da parte di studiosi e ricercatori legati all'Analisi del Discorso (e ad altre aree di ricerca linguistica).

I video-lemmi hanno la durata media (con qualche piccola eccezione) di circa 5-7 minuti e in essi ogni studioso presenta un concetto o un termine o un frammento di ricerca completata o in corso. Ad oggi abbiamo registrato e montato 36 video-lemmi corredati di sottotitoli.<sup>1</sup> Tutti i video-lemmi montati finora sono stati caricati sul canale YOUTUBE del progetto e sono accessibili al seguente link <http://encidis-uff.com.br/>.

A tal proposito, si rende necessario esplicitare e divulgare il processo di teorizzazione di questo progetto. Per quali ragioni? In primo luogo, per non lasciare che un processo di ricerca accademica che contempla la costruzione di un dispositivo digitale - l'*Enciclopédia* - nella sua duplice faccia, teorica ed empirico-digitale, rientri esclusivamente nell'immaginario dei discorsi tecno-scientifici e digitali. E, in secondo luogo, perché il progetto sottintende

<sup>1</sup> Per questioni tecniche, al momento, i sottotitoli, anche se già preparati, non sono stati ancora caricati per tutte le lingue.

un atto di politica linguistica, mettendo in evidenza una produzione del sapere in una lingua nazionale poco valorizzata a livello internazionale nel contesto accademico.

Considerando le attuali condizioni politiche di produzione e circolazione del sapere, con enfasi nei processi di internazionalizzazione, l'atto di tradurre e sottotitolare video-lemmi, in cui il sapere è veicolato dal portoghese brasiliano, in altre lingue (inglese, francese e italiano) si rivela essere sia un gesto politico che pratico per divulgare un sapere già prodotto in Brasile, sia una modalità per pensare e teorizzare le conseguenze di questo stesso gesto, data l'attuale enfasi sulla necessità imposta di internazionalizzare in lingua inglese. In senso lato, l'interesse è focalizzato verso: 1) l'analisi del rapporto tra processi/prodotti/processi, ovvero, la riflessione sul rapporto tra il linguaggio e il soggetto ricercatore nella sua enunciazione all'interno del video-lemma; 2) il prodotto tecnologico del linguaggio prodotto e circolante nel mezzo digitale, ovvero, l'*Enciclopédia* nella sua forma di realizzazione tecnica; 3) le decisioni tecniche e politico-linguistiche prese in merito alla traduzione-sottotitolazione verso le altre lingue; e i processi che sarebbero coinvolti nella ricezione del prodotto finale da parte dei possibili futuri lettori/ascoltatori dell'*Enciclopédia*.

Dal punto di vista discorsivo, e considerando che tutta la produzione di conoscenza è il risultato di un processo storico, politico e ideologico, vengono proposti due assi principali come fulcro della discussione.

Il primo si riferisce al funzionamento e agli effetti delle tecnologie digitali e, più specificamente, delle tecnologie del linguaggio in relazione alla circolazione dei discorsi di produzione della conoscenza nel mezzo virtuale. Senza volerne criticare l'uso, il termine "tecnologia" negli studi sul linguaggio è spesso utilizzato in modo trasparente e associato all'idea di progresso e di innovazione. Tale discorsività che accompagna l'ambito tecnologico, riduce al silenzio, secondo il gusto dei tecnocrati, la presenza della suddivisione nei processi di produzione di significato e il fatto che, qualunque sia la tecnologia, essa è fatta anche di linguaggio e da soggetti ideologicamente coinvolti.

Il secondo asse di discussione questiona sull'uso del portoghese brasiliano come lingua di scienza, sulla traduzione delle comunicazioni dei soggetti ricercatori nei video-lemmi prodotti per l'*Enciclopédia*, e sulla loro sottotitolazione, tenendo ben in considerazione questioni politiche, linguistiche e tecniche in una produzione scientifica che articola diverse materialità significanti grazie al mezzo digitale.

Nel caso dell'*Enciclopédia*, è quindi opportuno riflettere sul suo stesso processo di produzione essendo una, tra le tante, possibilità accademiche di diffusione della ricerca. Nel mettere in circolazione il sapere prodotto dai linguisti brasiliani grazie al mezzo digitale, l'*Enciclopédia* si propone di



trasmettere queste conoscenze e a promuoverne la diffusione. In altre parole, partendo da una tecnologia digitale, ci proponiamo di mettere in circolazione in un determinato modo i concetti, i termini e le ricerche in Analisi del Discorso e nelle aree correlate.

### 3. Un sapere in costruzione

La stesura di un testo della lunghezza di circa una cartella è il punto di partenza, poi spetta allo studioso invitato adeguare il testo alla registrazione, leggendo o descrivendo l'argomento scelto e trascritto in precedenza. A ciò si aggiungano aspetti tecnici delle riprese che vanno dall'audio all'inquadratura dell'immagine. Lo studioso può essere rifilmato tutte le volte che è necessario, dato che durante l'editing si scelgono le riprese migliori che vengono selezionate e montate insieme. È da mettere ben in rilievo il fatto che nessuno pretende, né la cerca, la perfezione cinematografica. Dell'ambiente universitario valorizziamo essenzialmente le sue contraddizioni e le sue problematiche. Così, se da un lato spegniamo l'aria condizionata per evitare un rumore di fondo, dall'altro non possiamo evitare il rumore di una porta che sbatte nella stanza accanto, né quello di un aereo che sorvola l'università. Siamo perfettamente consapevoli che queste sono le nostre condizioni di produzione e non abbiamo intenzione di eliminarle in nome di una pretesa qualità delle riprese.

I coordinatori del progetto di ricerca, quando invitano uno studioso a presentare un video-lemma, gli suggeriscono una serie di termini o concetti, anche se lo studioso ha la totale libertà di scegliere quale voce enciclopedica presentare. Tale aspetto della realizzazione dell'*Enciclopédia* rappresenta un dettaglio che la contraddistingue, come artefatto linguistico mediato dal mezzo digitale, da un'enciclopedia cartacea. In altre parole, lo stesso termine o concetto può essere registrato da studiosi diversi. In questo modo, si possono rendere disponibili voci enciclopediche relative agli stessi termini o concetti e, in tal modo, privilegiare specifici modi di enunciare la teoria, senza perdere il rigore teorico. È il caso, ad esempio, dei concetti di "Formazione discorsiva" e "Memoria discorsiva", entrambi presentati da più di uno studioso. Nel caso di "Formazione discorsiva", ad esempio, le due studiose hanno presentato il concetto nella sua forma canonica, ma hanno seguito percorsi diversi per enunciarlo. Una delle due studiose è arrivata a proporre una "Formazione discorsiva 2", cioè, a presentare come ha ampliato la portata teorica del concetto originariamente formulato da Pêcheux. Ed è proprio scommettendo sull'incessante movimento della produzione di conoscenza e sull'infinità dei modi di enunciare la scienza in una stessa lingua che l'*Enciclopédia* acquisisce spessore e specificità.

In tal modo, la registrazione dei video-lemmi ha posto l'attenzione della riflessione innanzitutto sulle nozioni di enciclopedia (digitale) e di video-lemmi. L'*Enciclopédia* che stiamo realizzando non vuole sostituirsi al docente, né vuole essere universale in termini di diffusione della conoscenza sugli studi sul linguaggio. A differenza di Wikipedia, che con i suoi circa 10 milioni di entrate lessicali, nella sua innovativa forma di rete collaborativa, gioca proprio con l'effetto immaginario dell'universalità e dell'inesauribilità, l'*Enciclopédia* scommette sull'incompletezza e sull'incessante movimento del fare scientifico.

Anche intesa in tal modo, l'*Enciclopédia* digitale non cessa di avere il suo valore pedagogico, in quanto si costituisce come strumento linguistico, essendo uno strumento metalinguistico che tende a diffondere un corpo teorico disciplinare, e di ricerche ad esso associato. Può essere utilizzata in uno studio di gruppo in aula o per un accesso individualizzato, funzionando come materiale didattico ausiliario o come base per la ricerca.

#### **4. Basi teoriche: Storia delle Idee Linguistiche e Analisi del Discorso**

La teorizzazione riguardante l'elaborazione di un'enciclopedia digitale nel campo delle scienze del linguaggio, in quanto oggetto tecnico che mira a diffondere un sapere sul linguaggio (senza confondersi con un dizionario), può essere inserita nel campo della Storia delle Idee Linguistiche (Auroux 1992).

A tal proposito, consideriamo qui la storia delle conoscenze sulle lingue non in una linea cronologica storica, ma tenendo presente la sua rilevanza, le sue rotture e la sua discontinuità. Comprendiamo la storia come processo, influenzata come sempre dalle condizioni sociali, politiche, culturali e tecnologiche in cui tale sapere viene formulato. "La conoscenza linguistica è molteplice", come ci dice Auroux, "è epilinguistica prima ancora che metalinguistica, cioè rappresentata, costruita e manipolata come tale con l'aiuto del metalinguaggio" (Auroux 1992, p.16).

Il programma di ricerca *Histoire des idées linguistiques*, inizialmente proposto da Auroux (1992) e portato avanti dalla fine degli anni '80 del XX secolo in Brasile, in modo pionieristico da Eni Orlandi (2002a, 2002b) e Eduardo Guimarães, all'UNICAMP, si propone di comprendere e analizzare il sapere costruito su una o più lingue in un determinato momento storico, politico-ideologico e culturale. Tale sapere costruito sulle lingue ha una storia complessa, è frutto di riflessioni o di attività metalinguistiche e corrisponde a ciò che Auroux concepisce come idee linguistiche. Questo insieme di conoscenze metalinguistiche, in diversi momenti della sua costituzione

storica, ha prodotto tre rivoluzioni tecno-linguistiche che hanno influenzato i processi di stabilizzazione delle lingue e la loro standardizzazione.

La scrittura, come forma di rappresentazione linguistica della materialità delle lingue o anche come forma di “oggettivazione del linguaggio”, corrisponde alla prima rivoluzione tecno-linguistica, ed è uno dei tre domini<sup>2</sup> del sapere metalinguistico a cui fa riferimento Auroux (1992). Dopo la rivoluzione provocata dalla scrittura, l'invenzione tecnica dei tipi mobili ha contribuito ulteriormente alla stabilità delle lingue e ha permesso altre forme di circolazione e di socializzazione del sapere.

A partire approssimativamente dal XIII secolo, e soprattutto dal Rinascimento, si è innescato il processo irreversibile di grammatizzazione delle lingue del mondo. Tale processo di grammatizzazione, che corrisponde alla seconda rivoluzione tecno-linguistica, si basa su due tecnologie fondamentali: la grammatica e il dizionario. Secondo Auroux, si attuò “un processo che porta a descrivere e a elaborare una lingua sulla base di due tecnologie, che sono ancora oggi i pilastri del nostro sapere metalinguistico: la grammatica e il dizionario” (Auroux 1992, p. 65). Le grammatiche e i dizionari, considerati al giorno d'oggi meri accessori nell'insegnamento delle lingue, hanno rappresentato una svolta storica nella gestione delle relazioni sociali. Essendo una forma di conoscenza linguistica già costituita, in quanto presentano una forma di conoscenza teorica e standardizzata delle lingue, il sorgere di grammatiche e di dizionari ha permesso e fornito un altro momento di stabilità per le lingue. La diffusione delle grammatiche e dei dizionari ha così contribuito alla formazione delle lingue nazionali. Le grammatiche e i dizionari sono definiti da Auroux (1992) come strumenti linguistici, veri e propri strumenti tecnologici che hanno funzionato come elementi rilevanti nelle politiche linguistiche adottate dalle nazioni all'interno e all'esterno dei propri confini.

Le grammatiche e i dizionari sono oggetti che inscrivono conoscenze metalinguistiche e mirano a prolungare la conoscenza delle lingue per i soggetti interessati. Sono quindi strumenti di descrizione e, come sottolinea Orlandi (2002a, 2002b), di addomesticamento delle lingue. Entrambi consolidano determinate conoscenze, producendo come effetto sia la gestione della variazione della lingua che l'istituzione immaginaria di una singola varietà di lingua. Inoltre, contribuiscono all'istituzionalizzazione delle lingue nazionali all'interno di uno Stato nazionale. Sebbene dipendano, in linea di massima, da una pratica testuale scritta, a partire dalla loro onnipresenza

<sup>2</sup> Auroux contrappone il sapere epilinguistico al sapere metalinguistico. Il sapere epilinguistico è il risultato di giochi linguistici che presuppongono la costruzione di tale sapere. I domini del sapere metalinguistico: dominio dell'enunciazione, dominio delle lingue e dominio della scrittura (Auroux 1992, p. 17).

hanno permesso una progressiva descrizione delle lingue con finalità legata ai processi di alfabetizzazione e all'insegnamento. In quanto strumenti manovrabili e gestibili, possono circolare, essere trasmessi e, quando attraversano i confini, possono portare le lingue al di là di un determinato territorio. La rivoluzione tecnologica della grammatizzazione si espanse dal XVI secolo in poi nel nuovo mondo scoperto, cambiando l'equilibrio tra le lingue del mondo. Per quanto riguarda il campo della conoscenza delle lingue, l'importanza e le conseguenze di tali conoscenze possono essere paragonate a ciò che fu, ad esempio, la rivoluzione industriale del XIX secolo.

Per Aurox, queste prime rivoluzioni tecno-linguistiche hanno portato a innovazioni e hanno prodotto rotture con le tradizioni vigenti. Hanno anche prodotto strumenti e tecniche linguistiche nella costruzione di conoscenze metalinguistiche. Si può andare oltre e comprendere che queste rivoluzioni tecno-linguistiche sono andate ben oltre il campo del sapere linguistico stesso, promuovendo nuove forme di relazioni sociali, nuove pratiche culturali e nuovi rapporti tra i popoli europei ed extraeuropei.

Al giorno d'oggi, le tecnologie linguistiche sono comprese anche a partire dalle riflessioni di Aurox (1992) sulle due grandi rivoluzioni tecno-linguistiche sopra menzionate. L'onnipresenza delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione messe in relazione con il trattamento, la trasmissione e la ricezione digitale dei dati di voce, scrittura e immagini corrisponde alla terza rivoluzione tecno-linguistica. Secondo l'autore, se da un lato si tratta di evidenziare la forte presenza della macchina digitale nel processo di meccanizzazione della comunicazione umana, dall'altro questo macchinario tecnologico può intervenire nelle attività dell'essere umano, ma non lo sostituirà totalmente (Aurox 1991, p. 289). È necessario interrogarsi, quindi, sul movimento bidirezionale tra linguaggio e tecnologie della conoscenza, su come le tecnologie possano incidere e influenzare i modi di costruzione della conoscenza e, viceversa, su come le tecnologie siano prodotte e influenzate dai nuovi percorsi di produzione della conoscenza.

Ciò che queste tre rivoluzioni mostrano nei loro percorsi è un legame stretto tra condizioni socio-storiche di costruzione del sapere linguistico, soggetti, linguaggio, grammatizzazione e produzione di tecnologie e tecniche. Le tre rivoluzioni hanno determinato conseguenze socio-storiche sui rapporti tra linguaggi, tecnologie e soggetti. Tra le condizioni socio-storiche per la costruzione del sapere linguistico vi sono istanze politiche, giuridiche e pedagogiche, in breve, istanze istituzionali che alimentano la produzione del sapere scientifico, producendo ingiunzioni e delimitazioni per la sua forma di produzione.

Teorizzare l'*Enciclopédia* come un dispositivo digitale che coinvolge la

tecnologia, la produzione di conoscenza e il linguaggio parte anche dalle problematizzazioni teorico-metodologiche già in corso in *Analisi del Discorso*.

In termini discorsivi, il linguaggio è un oggetto simbolico, ovvero, produce significati sempre divisi nel suo spessore storico di ripetizioni e rotture, e nella sua memoria, fatta di ricordi e di dimenticanze. Senza avere il controllo totale di ciò che dice, il soggetto enuncia sempre da posizioni socio-storiche e soggettive che non gli sono trasparenti.

Per l'*Analisi del Discorso*, le contraddizioni storiche, gli effetti ideologici e inconsci della produzione di evidenze, le falle nella lingua e l'impossibilità di avere il controllo su ciò che dice creano problemi al soggetto quando parla. Inoltre, in modo altrettanto singolare, il soggetto dice più di quanto suppone di dire e si trova sempre a voler dire di più o a dire qualcosa di diverso, anche quando è in silenzio. Enuncia supponendo di essere libero di dire ciò che vuole, ma, a dire il vero, è sottomesso, da un lato, a processi linguistici costitutivi e costituiti da condizioni socio-storiche e, dall'altro, dal fatto che, per essere un umano e un parlante, è soggettivamente diviso dall'inconscio. In altre parole, nel momento dell'enunciazione il soggetto si trova pressato tra ripetizioni parafrastiche e aperture polisemiche (Orlandi 1990), tra imposizioni ideologiche e resistenze a tali imposizioni, tra ciò che intende dire e ciò che, dovuto all'inconscio, produce una falla e lo fa inciampare nel suo dire. Non è mai possibile dire o significare tutto ciò che si vuole dire. Per l'*Analisi del Discorso*, il reale della storia, della lingua e dell'inconscio è ciò che segna 1) nella storia, le contraddizioni sociali; 2) nella lingua, le sue falle; e 3) e nel soggetto, i suoi malintesi. Ed è lì che si trova l'impossibilità che ogni cosa dica, che ogni cosa significhi qualcosa.

Questa posizione teorica fa sì che il progetto dell'*Enciclopédia* abbia una sua specificità: non assumiamo come presupposto un soggetto ricercatore onnipotente e onnisciente. Ciò che ci interessa è preservare le caratteristiche che rendono ogni enunciazione unica, ogni video-lemma irripetibile. Su questo punto ci torneremo più tardi.

Insomma, non prendere come evidenti o ovvie queste relazioni tra il soggetto nella posizione di ricercatore e le tecnologie del linguaggio è una necessità storica per noi che lavoriamo con gli studi sul linguaggio dal punto di vista discorsivo. Teorizziamo il funzionamento delle tecnologie digitali e gli effetti di Internet sulla costruzione di archivi digitali coinvolti nei processi di produzione e diffusione del sapere.

In Brasile, gli studi di Orlandi (2002a, 2002b, 2007), ad esempio, l'hanno portata a concettualizzare la memoria metallica, al fine di comprendere il processo di accumulo di significati che produce l'evidenza di trasparenza per i significati. La memoria metallica si distingue dalla memoria discorsiva (che gioca sul ricordo-dimenticanza inerenti al soggetto

enunciatore) e dalla memoria d'archivio (una memoria istituzionale che mira, in linea di principio, a non dimenticare). Ogni volta che attiviamo i nostri programmi sul computer, scriviamo testi, mettiamo i nostri testi su academia.com, researchgate.com (o portali simili) e cerchiamo su internet o guardiamo un film online, lasciamo tracce che si accumulano e alimentano le reti di questa memoria metallica che dal digitale aggiunge, accumula e può fare previsioni.

Sempre nell'ambito della tradizione di studi e analisi già condotte su discorsi e pratiche digitali, includiamo le discussioni in corso sulle tecnologie del linguaggio e l'ampia, ma non ancora sufficiente, riflessione già prodotta (Paveau, 2017).

Secondo Paveau (2017),<sup>3</sup> le Scienze del linguaggio “accusent un retard importante sur la question des univers numériques et de leurs productions natives, tant sur le plan épistémologique que théorique et méthodologique.” Per l'autrice è necessario, disfarsi di una “représentation anthropocentrée de la machine (...) cette représentation qui réduit la machine (ou le programme, le logiciel, l'application, et.) à un outil.” (Cfr. Collomb e Goyet 2016, *apud* Paveau 2017).

Per noi, ricercatori in studi sul linguaggio, uno degli aspetti cruciali è comprendere che la tecnologia onnipresente del mezzo digitale è guidata da algoritmi che, *nel fare la lettura* dei percorsi di lettura dei soggetti utenti, incorporano (imparano e memorizzano metallicamente) qualcosa su di loro, e quindi, facendo ciò, pre-assicurano reti precedentemente scelte e determinate di relazioni di significato, così come di circolazione dei contenuti del linguaggio.

Insomma, non considerare evidenti o ovvie queste relazioni tra soggetti nella posizione di ricercatore, tecnologie e linguaggio è una necessità storica per noi che lavoriamo con gli studi sul linguaggio. Teorizziamo il funzionamento delle tecnologie digitali e gli effetti di Internet sulla costruzione di archivi digitali coinvolti nei processi di produzione e diffusione del sapere.

<sup>3</sup> Ancora Paveau: “La plupart des rares travaux qui existent jusqu'à présent sur les discours natifs d'internet ou du web peinent à prendre en compte leur dimension technique, intégrée à leur nature langagière du fait de la programmation informatique qui structure les univers numériques; ils restent logocentrés, c'est-à-dire axés sur la seule matière langagière, considérée dans sa définition saussurienne et dualiste (...). Ces travaux, qu'ils relèvent de la communication médiée par ordinateur ou de l'analyse du discours (...) isolent en effet la matière langagière et discursive extraite de son environnement technologique informatique, pour retrouver la forme des extraits de corpus de l'analyse du discours traditionnelle ou les énoncés normalisés et mis en forme du traitement automatique des corpus, sur les quels sont solvemment mobilisées des théories et méthodologies prénumériques. Comme le dit justement Isabelle Pierozak, ce sont des travaux qui utilisent internet “*for corpus*” et non “*as corpus*” (Paveau 2017, p. 9-10).

Gallo (2011), in un articolo intitolato *A ciência da linguagem e a tecnologia*, nel discutere l'imposizione del discorso dell'innovazione nella scienza del linguaggio, sottolinea il fatto che la presenza della tecnologia riorganizza pratiche tradizionali in modo tale che spesso si sovrappone alle stesse pratiche nel loro farsi. Nel caso specifico delle scienze umane e sociali, dice l'autrice che la tecnologia non è "o fim, nossa finalidade", e aggiunge "[p]odemos dizer que o conhecimento que nos interessa, quando fazemos ciência, não está exatamente na ciência, nem na tecnologia, nem na inovação, mas sim, no movimento, nas relações que aí se estabelecem." (Gallo *idem*, p. 14).

Per quanto riguarda l'*Enciclopédia*, pensando alla diffusione del discorso scientifico relativo al linguaggio che si produce in Brasile, la conoscenza che ci interessa è nel rapporto tra tecnologia e linguaggio, consapevoli che tale relazione produce effetti discorsivi.

## 5. Enunciazione scientifica e trasmissione del sapere

Nel 1981, discutendo su come leggere le masse testuali che formano archivi automatizzati - archivi già segnati dal fenomeno delle tecnologie digitali -, Pêcheux sottolinea che il gesto della lettura inscritto nelle tradizioni letterarie e scientifiche non si fa addomesticare. Sono gesti di lettura che intrecciano i molteplici significati, le contraddizioni e i silenziamenti che sono legati alla memoria storico-discorsiva e alle forme di gestione degli archivi da parte di istanze di potere. Ogni archivio nella sua materialità (sia si tratti di un database di un editore, sia di un'enciclopedia digitale) è segnato dalle (im)possibilità dello spazio controverso dei modi di leggere (Pêcheux 1982). Per quanto riguarda la produzione dei video-lemmi dell'*Enciclopédia*, tali (im)possibilità risuonano e ci sfidano.

Quanto ai ricercatori che presentano i video-lemmi, tenendo ben presente il modo specifico di ognuno di loro di iscriversi soggettivamente nell'enunciazione del discorso scientifico, ci troviamo nello spazio polemico dei modi di dire la scienza. Uno spazio segnato dalla memoria costitutiva delle conoscenze coinvolte, da una forma del dire teorico in tensione con i segni particolari di enunciazione di ogni singolo studioso. Già per quel che riguarda il campo della sottotitolazione, ci troviamo di fronte alle contraddizioni prodotte nel processo di dover amministrare, in un'altra lingua, l'enunciazione scientifica costretta da limiti tecnici e vincoli spazio-temporali. Questo ci ha fatto inciampare, innumerevoli volte, con il reale della lingua, dato che non tutto può essere detto e non tutto ciò che è stato detto può essere testualizzato (sottotitolato) in forma tradotta.

Le condizioni di trasmissione del sapere, lungi dall'essere limitate a un accumulo disciplinarizzato e pedagogico, sono permeate anche dalle singolari

forme di enunciazione di ogni ricercatore. Come ho già detto (Mariani 2016, Mariani e Medeiros 2016), tali condizioni di trasmissione di un sapere e la trasmissione stessa sono cariche di atti di enunciazione di coloro che si occupano dei processi di disciplinarizzazione e di trasmissione. Questo, tuttavia, non significa che ci sarebbe uno stato di scienza pura, esente, o non interessata dai processi di trasmissione. In altre parole, non c'è modo di liberarsi della carica enunciativa che si produce sulla teoria e sui risultati della ricerca come sono stati disciplinarizzati. L'enunciazione ha una forza innegabile e costituisce la possibilità stessa di trasmissione del sapere presentato.

Dal punto di vista teorico dell'Analisi del Discorso (Pêcheux 1988 [1975]), il ricercatore, nel presentare il suo video-lemma, nella sua specifica enunciazione, mantiene il filo del suo dire - l'intradiscorso - attraversato e segnato dall'interdiscorso, ovvero, da quanto è stato detto in precedenza da altri soggetti in altre enunciazioni. In termini strettamente soggettivi, per quanto il ricercatore abbia preparato ciò che intende dire, la sua enunciazione subisce sia gli effetti di tale interdiscorsività, di questa memoria intessuta dalla dimenticanza, sia gli effetti del reale, di ciò che è impossibile per lui enunciare. In termini discorsivi, la sua enunciazione è indissociabile dal discorso dell'Altro, sia nella sua accezione lacaniana, sia come Pêcheux (1988 [1975]) denomina l'interdiscorso, la memoria del dire già detto.

Quello che propongo è di capire che questa enunciazione attraversata dall'Altro è inscritta nelle parole del ricercatore, nel suo modo di dire ciò che dice con la sua inflessione, con le sue pause, le sue esitazioni, le sue riformulazioni, con il suo corpo e con il suo sguardo. Questo dire nella sua singolarità che contempla il corpo e lo sguardo in un determinato momento storico costituisce per noi l'enunciazione discorsiva, in un senso più ampio di quello che hanno formulato Benveniste (1995) e Pêcheux (1975).<sup>4</sup>

È con questo spessore enunciativo che un video-lemma entra in circolazione. Chi ascolta, legge e rivede può sempre incontrare qualche sorpresa, non perché il video-lemma sia cambiato, ma perché, nel rivederlo, può essere attratto da qualche gesto, da una pausa, da un'inflessione della voce, da un'esitazione, infine, da spazi linguistici e non linguistici di quest'enunciazione che si aprono all'interpretazione.

<sup>4</sup> Secondo l'AD, "...les processus d'énonciation consistent en une série de déterminations successives par lesquelles l'énoncé se constitue peu à peu, et qui ont pour caractéristique de poser le «dit» et donc de rejeter le «non-dit». L'énonciation revient donc à poser des frontières entre ce qui est «sélectionné» et précisé peu à peu (ce par quoi se constitue l'«univers de discours») et ce qui est rejeté. Ainsi se trouve donc dessiné en creux le champ de «tout ce à quoi s'oppose ce que le sujet a dit». Cette zone du «rejeté» peut être plus ou moins proche de la conscience et il arrive que des questions de l'interlocuteur visant par exemple à faire préciser au sujet «ce qu'il voulait dire» lui fassent reformuler les frontières et ré-investiguer cette zone." (Pêcheux et Fuchs 1975 [1981], p. 20).



Ciò che conta è, quando si caricano i video-lemmi sui media digitali, non perdere di vista la singolarità enunciativa nella modalità di trasmissione di ogni ricercatore in portoghese brasiliano. Questo è un gesto politico della proposta: non si tratta di un *talk show*, né della presenza di uno speaker famoso (cfr. Zoppi Fontana 2018). Se, da un lato, il progetto dell'*Enciclopédia* non è indifferente al modo in cui la circolazione della scienza avviene nella contemporaneità, in quanto inscritto in questo processo di iper-valorizzazione e di uso massiccio e generalizzante delle tecnologie del linguaggio, dall'altro, criticamente, non vuole perdere di vista il singolare, lo specifico, che non rientra nei dettami delle attuali politiche accademiche.

Del resto, come abbiamo già detto in un altro momento (Mariani 2018; Mariani e Mello 2018), con il suo obiettivo teorico e critico, il progetto dell'*Enciclopédia* cerca di posizionarsi sugli effetti socio-storici relativi al modo, ai mezzi e alla forma in cui la scienza circola e si diffonde a partire dalle tecnologie del linguaggio. Modalità, mezzi e forma sono processi di significazione che sono costitutivi della produzione del sapere.

## 6. Traduzione e sottotitolazione

Per il progetto dell'*Enciclopédia*, l'atto di tradurre e sottotitolare implica la costruzione di un dispositivo che mobilita la specificità delle conoscenze prodotte da un ricercatore specifico, che parla in portoghese brasiliano, verso le lingue coinvolte - questo è il terreno proprio del traduttore; inoltre, nella sottotitolazione, discorsività specifiche prevedono il passaggio dalla modalità orale a quella scritta. In breve, è in gioco la pratica di costruire la conoscenza in portoghese brasiliano in relazione ad altre lingue mediante la traduzione e la sottotitolazione.

Come abbiamo già detto in un altro articolo (Mariani e Mello 2018), il lavoro di traduzione prevede la traduzione intralinguistica - ovvero all'interno della "stessa" lingua (dal portoghese al portoghese) e la traduzione interlinguistica - dal portoghese verso altre lingue (rispettivamente inglese, francese e italiano). In ogni caso, l'*Enciclopédia* è iscritta nel campo della traduzione audiovisiva, della sottotitolazione. Per Gottlieb (1994), la sottotitolazione è una traduzione diagonale, ossia, si passa da un testo prodotto in modalità orale a una traduzione fatta in modalità scritta. La prima grande questione che emerge è la differenza tra oralità e scrittura. Nel caso del portoghese brasiliano, la lingua fluida (la lingua della vita quotidiana, di uso comune) e la lingua immaginaria (delle grammatiche normative) non sono totalmente sovrapposte. Quindi, come tradurre e sottotitolare?

Secondo Mello, responsabile e supervisore della traduzione e della sottotitolazione dei video-lemmi in inglese, nel caso delle lingue straniere, anche se la questione principale resta oralità *versus* scrittura, ci sono altre due

questioni particolarmente importanti: i) quale varietà di inglese? quale varietà di francese? quale varietà di italiano?; e ii) dobbiamo concentrarci sulle questioni lessicali e sintattiche della lingua di partenza (portoghese brasiliano) o della lingua di arrivo (la lingua straniera)?

Come già affermato in Mello (2017), la traduzione può presupporre un certo processo di addomesticamento, pertanto pensare al processo di traduzione e sottotitolazione secondo i dettami dell'Analisi del Discorso significa privilegiare lo straniamento (*foreignisation*). Per Mello, che riprende Venuti (1995), lo straniamento “can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations” (Venuti 1995, p. 20). Preferire lo straniamento non è soltanto un segnale di tensione interculturale, dato che si oggettivano le modalità di enunciazione dei ricercatori brasiliani, ma anche una proposta che considera come rilevante nell'enunciazione del ricercatore il parlato che scorre fluidamente e il parlato che inciampa nelle sporcature - esitazioni, ricostruzioni, riformulazioni, ecc.

Sempre secondo Mello, il processo di sottotitolazione dei video-lemmi tiene conto del fatto che il destinatario di riferimento è un pubblico accademico (studiosi e studenti) e che i video-lemmi possono essere messi in pausa. Per questo motivo, è stata presa in considerazione la possibilità di lavorare con un numero maggiore di caratteri al secondo.

Mello (idem) ha scelto di lasciare alcune ripetizioni, esitazioni, pause e riformulazioni: utilizzando per le ultime tre i puntini sospensivi e mantenendo, per la prima, le parole ripetute, anche se questo ha significato un aumento del numero di caratteri sullo schermo. Questo è stato il modo trovato, nella sottotitolazione verso l'inglese, per affrontare la modalità di enunciazione scientifica specifica di ogni ricercatore dei video-lemmi.

## 7. Per concludere

Così pensata, l'*Enciclopédia* entra in funzione utilizzando le tecnologie disponibili, ma senza sottostare acriticamente all'immaginario della tecnologia digitale a qualsiasi costo e senza cedere alle pretese di ciò che attualmente si presenta come prova del fatto che la scienza (svuotata della sua dimensione di conoscenza), soprattutto quando viene divulgata in inglese, è solo un altro prodotto disponibile del mercato volatile delle invenzioni tecnologiche dell'informazione. Ribadiamo, quindi, che, così come viene proposto, il gesto di produzione dell'Enciclopedia rivela un'investitura che ha a che fare maggiormente con la volontà di mettere in circolazione, e in questo senso diffonderla in portoghese brasiliano, una parte della produzione di conoscenze sull'Analisi del Discorso e sulle aree correlate. Teorizziamo, pertanto, sia l'atto che costruisce i dispositivi di produzione dei video-lemmi

e della loro traduzione e sottotitolazione, sia il prodotto nella sua apparente stabilità.

**Bionote:** Bethania Mariani is Full Professor of Linguistics and Discourse Analysis at *Universidade Federal Fluminense* (Brazil), where she works in the Language Studies Graduate Program and chairs the Archives of the Subject Laboratory and leads the project Digital Discourse Encyclopedia (funded by the State of Rio de Janeiro's Science Foundation and the National Council for Scientific and Technological Development). She holds a phd in Linguistics from the *Universidade Estadual de Campinas* (1996) and was a visiting scholar at Stanford University (2001) and at the *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (2019) and is currently chief editor of the academic journal *Gragoatá*.

**Author's address:** [bmariani@id.uff.br](mailto:bmariani@id.uff.br)

**Acknowledgements:** we would like to thank the Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq, Brazil) for their precious financial support to the current research.

## Riferimenti bibliografici

- Auroux S. 1991, *Histoire, épistémologie, langage*, Mardaga, Paris.
- Auroux S. 1992, *Revolução tecnológica da gramatização*, Editora da UNICAMP, Campinas.
- Auroux S. 2009, *Listas de palavras, dicionários e enciclopédias. O que nos ensinam os enciclopedistas sobre a natureza dos instrumentos linguísticos*, in “Línguas e instrumentos linguísticos” 20, Pontes, Campinas, pp. 9-24.
- Benveniste É. 1995, *Problemas de Linguística Geral I*, Pontes, Campinas. 35-45.
- Gallo S. L. 2011, *A ciência da linguagem e a tecnologia*, in “Revista da ABRALIN” 10-4, <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/32432>.
- Mariani B. 2016 (org.), *Enciclopédia audiovisual virtual de termos, conceitos e pesquisas em Análise do discurso e áreas afins: investigação, inovação, divulgação*, Edições Makunaima, Rio de Janeiro.
- Mariani B. 2018, *Linguagem, conhecimento e tecnologia: a enciclopédia audiovisual da análise do discurso e áreas afins*, in “Revista Linguagem & ensino” 21-1, pp. 393-415.
- Mariani B. e Medeiros V. 2016, *Divulgação científica em análise do discurso: investigação com base em novas tecnologias*, in Mariani B. (org.), *Enciclopédia audiovisual virtual de termos, conceitos e pesquisas em Análise do discurso e áreas afins: investigação, inovação, divulgação*, Edições Makunaima, Rio de Janeiro, pp. 10-25.
- Mariani B. e Mello G. 2018, *Por uma proposta de divulgação de ciência. Teorização e prática. Sobre a construção da enciclopédia audiovisual virtual de análise do discurso e áreas afins*, in “Cadernos de Letras da UFF”, 28-57, pp. 395-413.
- Mello G. 2017, *Tradução e Mercado: uma análise discursiva*, in “Estudos da tradução: tradição e inovação”, 11-5, pp. 23-38.
- Orlandi E. 1990, *Terra à vista*, Editora da UNICAMP - Editora Cortez, Campinas - São Paulo.
- Orlandi E. 2002a, *História das ideias linguísticas*, Pontes Campinas.
- Orlandi E. 2002b, *Língua e conhecimento Linguístico*, Cortez Editora, São Paulo.
- Orlandi E. 2007, *Política linguística no Brasil*, Pontes, Campinas.
- Paveau M.A. 2017, *L'analyse du discours numérique: dictionnaire des forms et des pratiques*, Hermann Éditeurs, Paris.
- Pêcheux M. 1988 [1975], *Semântica e discurso*, Campinas: Editora da UNICAMP.
- Pêcheux M. 1990 [1969], *Análise Automática do discurso*, in Gadet F., Hak T. (orgs.), *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*, Editora da UNICAMP, Campinas.
- Pêcheux M. e Fuchs C. 1975, *Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours*, in “Langages” 37, 9ème année, pp 7-80.
- Pêcheux, M. 1982, *Lire l'archive aujourd'hui*, “Histoire, épistémologie, langage”, 2, pp. 35-45.
- Venuti L. 1995, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London-New York.

# O DISCURSO CIENTÍFICO MEDIADO PELA WEB

## Legendar videoverbetes entre tipologias textuais, línguas especiais e problemáticas tradutórias

GIAN LUIGI DE ROSA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

**Abstract** - The aim of the present work is twofold. On one hand, the analysis will focus on the characteristics of Brazilian academic speech, basing on the videoverbetes of the *Enciclopédia audiovisual de termos, conceitos e pesquisas em Análise do discurso e áreas afins*, a web-mediated audiovisual project which collects the speeches of Brazilian scholars specialized in Discourse Analysis (and other areas), coordinated by Bethania Mariani of the Laboratório Arquivos do Sujeito of the Departamento de Ciências da Linguagem, da Universidade Federal Fluminense (UFF). On the other hand, the analysis will consider and describe the problems which may occur in the subtitling of this hybrid textual genre in Italian. Furthermore, the videoverbetes will be compared and contrasted with another hybrid text genre: the TED (Technology, Entertainment, Design) talks, a web-mediated genre, which shares common features with the academic discourse.

**Keywords:** web-mediated genres; popularisation; multimedia communication; subtitling; Brazilian Portuguese.

## 1. Introdução

O presente trabalho tem por objetivo investigar, de um lado, as características da fala acadêmica monitorada, presente nos videoverbetes da *Enciclopédia audiovisual de termos, conceitos e pesquisas em Análise do discurso e áreas afins* (Mariani 2016, 2018), organizados a partir das falas, em português brasileiro, de pesquisadores especialistas em Análise do Discurso (e outras áreas),<sup>1</sup> e do outro, as problemáticas da legendagem para o italiano desse gênero textual híbrido. Na análise pretende-se também comparar, contrastivamente, os videoverbetes com outro gênero textual híbrido: os TED (Technology, Entertainment, Design) talks, gênero mediado pela web – em formato de vídeo –, que partilham características do discurso científico e acadêmico (Caliendo e Compagnone 2014; Gotti 1991, 2003, 2005; Gotti e Šarčević 2006; Gotti e Giannoni 2006; Kermas e Christiansen 2013).

<sup>1</sup> As transcrições dos videoverbetes fazem parte do Corpus do PB – *Fala Acadêmica Monitorada* (responsáveis científicos Gian Luigi De Rosa e Bethania Mariani).

TED talks are a series of short popularizing talks (of approximately twenty minutes), addressing a mass audience and delivered by top-level experts in a wide variety of domains. TED is an acronym that stands for Technology, Entertainment and Design, the three original domains in which the talks were delivered. All TED talks are made freely available in video format on the web page of TED, a non-profit organization whose stated mission is the dissemination of ‘Ideas Worth Spreading’. (Caliendo e Compagnone 2014, p. 105)

Embora em ambos os gêneros o relator seja um acadêmico, tanto o propósito comunicativo quanto as expectativas de audiência diferem substancialmente nos dois contextos em análise. Esta comparação destaca alguns traços distintivos dos TED talks e dos videoverbetes, oferecendo uma melhor percepção destes dois gêneros.

Os 36 (até agora) videoverbetes da *Enciclopédia audiovisual de termos, conceitos e pesquisas em Análise do discurso e áreas afins* (ENCIDIS) fazem parte de um projeto audiovisual mediado pela web – ideado e coordenado por Bethania Mariani do Laboratório Arquivos do Sujeito do Departamento de Ciências da Linguagem, da Universidade Federal Fluminense. Esse projeto vem sendo organizado desde 2013, com o apoio inicial da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ 2013-2016), e, em seguida, do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq 2017-2020).

Os videoverbetes não podem ser considerados ‘popularizing’, num sentido restrito, como os TED Talks, mas, apesar disso, os coordenadores do projeto pretendem atingir um público de estudiosos e estudantes e popularizar verbetes da Análise do Discurso numa audiência mais ampla. A característica dos videoverbetes é que eles são gravados e escritos em português brasileiro (PB) e se apresentam ao público internacional com legendas, por enquanto só em inglês, francês e italiano. Quanto à duração, eles normalmente não superam os 5/6 minutos e podem ser vistos no canal YOUTUBE da Enciclopédia e no site <http://www.encidis-uff.com.br>.

Todavia, diferentemente dos TED Talks, não há público<sup>2</sup> presente durante as gravações e apenas usuários da web podem acessar. Enfim, se trata em ambos os casos de eventos comunicativos planejados, onde os speakers podem utilizar recursos multimodais (limitados às imagens nos videoverbetes) e uma variedade diamésica (mediada pela web) que oscila entre um registro formal e um registro semiformal (principalmente nos TED talks).

<sup>2</sup> Nos videoverbetes há quase exclusivamente um auditório composto por usuários da web, enquanto nos TED talks há um auditório “at two levels: a group of co-present participants attending the TED conference and web-users at home”. (Caliendo e Compagnone 2014)

## 2. Os videoverbetes entre gêneros, tipologias e funções textuais

Para poder analisar os videoverbetes utilizaremos o modelo de classificação dos tipos textuais de Sabatini (1990, 2016), para quem os tipos textuais podem ser classificados segundo o grau do vínculo interpretativo que o emissor oferece ao destinatário, ou seja, os graus de “rigidez” introduzidos no pacto comunicativo entre emissor e destinatário.

Nessa abordagem teórica, o destinatário, intérprete do texto, tem um papel decisivo na definição da natureza do texto através do pacto que o emissor estabelece com o destinatário, intérprete do texto, capaz de determinar a estrutura profunda e superficial do texto.

O parâmetro fundamental que orienta o comportamento do emissor é dado pela sua intenção de regular e de veicular – de maneira mais ou menos rígida (explícita) – a atividade de interpretação do destinatário. Se o emissor quer que o texto tenha uma interpretação quanto mais unívoca possível, ele projeta o texto para que a opacidade possa ser mínima.

O *continuum* entre os polos de “rigidez” (vínculo máximo) e de “elasticidade” (vínculo mínimo) identifica três grandes categorias de tipologias textuais: Textos Rígidos, Textos Semirrígidos e Textos Elásticos, que se distinguem pela presença/ausência de alguns traços linguísticos ligados a fatores como:

- 1) estrutura geral do texto;
- 2) coerência lógica;
- 3) sistema de conectivos de coesão textual (morfossintáticos, semânticos, prosódicos e sonoros);
- 4) emprego de vários tipos de construção da frase;
- 5) uso da pontuação;
- 6) aspecto gráfico do texto (Sabatini 1990, p. 637).

Nas tabelas a seguir, ilustraremos as três tipologias textuais ao longo do *continuum* entre o polo rígido e o polo elástico, evidenciando a função e os gêneros textuais (Sabatini 1990, 2016).

<b>Tipologia Textual</b>	<b>Função Textual</b>	<b>Gêneros Textuais</b>
	Estabelecer Normas e Direitos.	Leis, Alvarás, Regulamentos.
<b>Textos Rígidos (Vínculo Máximo)</b>	Definir e descrever com exatidão fenômenos, objetos, lugares e acontecimentos.	Documentos de identidade, Certificados, Tratados Científicos e projetos.
	Fornecer instruções precisas para realizar operações.	Textos Técnicos (Manuais de instruções).

Tabela 1  
Textos Rígidos.

<b>Tipologia Textual</b>	<b>Função Textual</b>	<b>Gêneros Textuais</b>
	Explicar uma disciplina a quem não a conhece.	Manuais de Estudo.
	Argumentar ideias.	Ensaaios de crítica.
<b>Textos Semirrígidos (Vínculo Médio)</b>	Dar conselhos práticos e de comportamentos.	Guias Turísticos.
	Tornar simples conhecimentos complexos.	Literatura de divulgação.
	Difundir informações comuns e guardar memórias de fatos, lugares e pessoas.	Artigos de jornais, diários.

Tabela 2  
Textos Semirrígidos.

<b>Tipologia Textual</b>	<b>Função Textual</b>	<b>Gêneros Textuais</b>
	Representar mitos, lendas e vicissitudes humanas na cena;	Roteiros de uma peça teatral, de um filme ou de um produto ficcional televisivo.
<b>Textos Elásticos (Vínculo Mínimo)</b>	Reelaborar fatos parcialmente verdadeiros, representar mundos fantásticos.	Textos de narrativa; romances de aventura.
	Compartilhar a própria experiência existencial.	Textos poéticos.

Tabela 3  
Textos Elásticos.



### 3. TED talks & videoverbetes: características textuais em comparação

Analisando as características textuais dos videoverbetes e dos TED talks, podemos inclui-los nos gêneros textuais semirrígidos por serem uma mistura de aula acadêmica [-rígida] e de conferência científica [+rígida]. De fato, podemos afirmar que, apesar de apresentar características distintas daquelas dos TED talks, o processo de popularização do Discurso Científico através da divulgação mediática deslocou parcialmente a tipologia textual dos videoverbetes do Discurso Científico Especializado (tipologia textual rígida) ao Discurso de Semidivulgação Científica (tipologia textual semirrígida).

Sabatini (2016, p. 141) afirma que os textos que podemos definir semirrígidos propõem “conoscenze nuove” e solicitam “una comprensione graduale, attraverso spiegazioni successive ed esempi” e continua evidenciando que nessa tipologia de textos a forma linguística “deve liberarsi dell’estremo rigore e proporre più agevoli e a volte molteplici formulazioni dei concetti”.

Os textos semirrígidos e elásticos têm em comum a presença de traços de elasticidade, configurando-se como tipologias claramente diferentes dos textos rígidos, que excluem esses traços. De fato, em textos semirrígidos é possível encontrar trechos de elasticidade como o uso de paráfrases e sinônimos, juntamente com trechos de rigidez, como a codificação e repetição de termos técnicos e científicos. Assim podemos contemplar, dentro da categoria de textos semirrígidos, um *continuum* que vai desde gêneros textuais, que permitem poucos traços de elasticidade (no nosso caso, os videoverbetes), até gêneros particularmente densos (no nosso caso, a maioria dos TED talks).

Para evidenciar esses traços, iremos considerar, ao longo do *continuum* Rígido/Elástico, uma série de fenômenos que contemplam: a arquitetura das informações, o léxico, a pontuação e a estrutura dos enunciados. Enfim, considerando que seja os videoverbetes seja os TED talks podem ser considerados gêneros textuais semirrígidos, suas características deveriam oscilar entre os dois polos do *continuum*, assim como ilustramos na tabela a seguir:

Polo da Rigidez	Polo da Elasticidade
Arquitetura das informações explícita e clara.	Arquitetura das informações implícita e parcialmente opaca.
Léxico preciso com uso de termos técnicos.	Léxico com sentido conotativo e figurado.
Pontuação prevalentemente lógica.	Pontuação prevalentemente rítmico-expressiva.
Os enunciados textuais são construídos como frases-tipo e com todas as valências verbais satisfeitas.	Os enunciados textuais podem não apresentar a forma de frases-tipo, nem ter todas as valências verbais satisfeitas.

Tabela 4  
Fenômenos considerados

A classificação das tipologias textuais do modelo de Sabatini realiza-se analisando diretamente a superfície linguística dos textos. Portanto, é natural considerar que as diferenças tipológicas se resolvam em diferenças de estilo. Sabatini (2016) considera isso um dado de fato, evidenciando, porém, o que se deve reconhecer é o fato de que esses “traços estilísticos” não são apenas escolhas individuais, mas, sendo numerosos, fazem sistema, apresentando-se tipicamente em classes de textos que têm uma clara afinidade em termos de função ilocutória.

Cruzando esses fenômenos de forma contrastiva, podemos ver como nos TED talks, apesar de apresentar uma arquitetura das informações explícita e clara, não se registra um léxico especialista, nem particularmente técnico. Quanto à dimensão diafásica, tendencialmente, a variedade diamésica dos TED talks se aproxima mais de uma variedade de uso comum do que de uma língua especial com léxico setorial e científico. Se comparado à linguagem-tipo do discurso científico das aulas acadêmicas e das palestras ou das conferências científicas, sobressai um registro menos formal e a possibilidade de usar figuras retóricas e, em alguns casos, um tom humorístico. Enfim, podemos indicar – como ponto de maior distância entre os TED talks e os outros gêneros textuais que veiculam o discurso científico (que são mais argumentativos e expositivos) – a possibilidade de empregar estratégias mais próximas de uma tipologia elástica, como a narração, para argumentar ideias ou difundir conhecimentos, compartilhando a própria experiência existencial.

No caso dos videoverbetes, eles apresentam uma arquitetura das informações explícita e clara, que vem acompanhada por um léxico técnico e setorial. Outra diferença de um certo relevo é representada pelo fato que a variedade diamésica empregada pelos speakers é, *grosso modo*, um subcódigo especialista no qual se registram interferências da variedade neo-standard do PB,<sup>3</sup> oscilando entre um registro mais formal e um registro semiformal. Enfim, as funções textuais que podem ser identificadas nos videoverbetes são de tipo cognitivo, expositivo e argumentativo. De fato, cada vídeo ilustra um verbe de da Enciclopédia, tentando explicá-lo a quem não o conhece, mas que deve ter instrumentos cognitivos adequados para decodificá-lo. A diferença principal é que, como já dissemos, não se ativam as estratégias de popularização do discurso científico que encontramos nos TED talks.

Na tabela 5, ilustramos de maneira detalhada as diferenças entre esses dois gêneros textuais híbridos mediados pela web, sintetizando os pontos mais salientes:

<sup>3</sup> O PB neo-standard é a variedade de PB de uso comum, empregada por locutores cultos urbanos brasileiros e que pode se considerar como um novo standard em formação, cujas construções, formas e realizações mais salientes se registram também nos gêneros textuais falados e escritos mais monitorados, como é o caso dos videoverbetes.

TED Talks	Videoverbetes
1) Léxico simplificado com uso limitado de uma terminologia técnico-científica.	1) Amplo uso de terminologia técnico-científica setorial.
2) Registro informal e tom humorístico.	2) Registro formal/semiformal e ausência (quase-total) de tom humorístico.
3) Possibilidade de usar a narração para argumentar as próprias ideias, envolvendo o público destinatário <i>in loco</i> através de experiências pessoais.	3) O uso de experiências pessoais é quase ausente, assim como a narração, para fins argumentativos.
4) A <i>Location</i> (estúdio de gravação) do evento comunicativo é mais informal e favorece o processo de popularização do discurso científico.	4) A <i>Location</i> (gabinete universitário) do evento comunicativo é mais formal e não favorece o processo de popularização do discurso científico.
5) Importância da comunicação não verbal no evento comunicativo.	5) A comunicação não verbal é muito limitada.
6) Tendência a incluir o público alvo (em presença e em remoto) no evento comunicativo através de formas pronominais inclusivas.	6) Há uma separação nítida e clara, como no discurso científico standard, entre o relator e o destinatário ( <i>web-user</i> ).

Tabela 5

Enfim, para concluir essa seção, destacamos mais um ponto que caracteriza os dois gêneros e que é fundamental para entender as razões de certas estratégias tradutórias aplicadas no processo de legendagem, isto é: a velocidade de elocução dos relatores. De fato, não se pode desconsiderar quanto isso influi diretamente no tecido lexical das legendas, em termos quantitativos, e nos tempos de exposição na tela.

Portanto, se, nos TED talks, a velocidade e o ritmo de elocução pautado permitem uma legendagem quase ao pé da letra, com uma redução do tecido lexical muito limitada, nos videoverbetes, a velocidade de elocução é quase sempre muito alta e isso comporta uma elevada taxa de redução do tecido lexical.

#### 4. A fala acadêmica monitorada dos videoverbetes

Os videoverbetes, como dissemos, são eventos comunicativos planejados, nos quais os relatores podem utilizar recursos multimodais, mesmo se limitados às imagens, e uma variedade diamésica (mediada pela web).<sup>4</sup> Essa variedade diamésica, ou seja, a fala acadêmica monitorada dos videoverbetes, pode ser considerada uma língua especial devido ao seu alto grau de especialização e pelo fato de apresentar um léxico específico e especializado e modalidades próprias para a formação de neologismos ou para estruturar os textos (Cfr. Sobrero 2006, p. 239).

Isso nos leva a assumir uma perspectiva sociolinguística – a partir dos diferentes eixos de variação do sistema linguístico e focando no nível de análise

<sup>4</sup> Por *variação diamésica* entenda-se a capacidade de uma língua de variar conforme o meio e o canal de transmissão utilizado, seja ele escrito (gráfico-visual) ou falado (fônico-acústico): *continuum* Fala-Escrita.

sincrônica (D’Achille 2010) – para definir uma língua especial, que é identificada principalmente por uma variável diamésica, conforme o meio, o canal de transmissão utilizado e a modalidade de língua empregada, se falada, escrita ou transmitida (como no nosso caso), e por uma variável diafásica ligada à situação comunicativa e à relação entre os interlocutores que determina a escolha de um determinado registro linguístico (formal/informal) ou traços léxicos/sintáticos específicos.

A tal propósito, Berruto (2004, p.156) propõe uma classificação para identificar as línguas especiais, colocadas principalmente na dimensão de variação diafásica.

- a) le lingue speciali in senso stretto, cioè i sottocodici veri e propri, forniti e contrassegnati da un proprio lessico particolare ed eventualmente da tratti di morfosintassi e testualità caratteristica;
- b) le lingue speciali in senso lato, che non hanno propriamente un lessico specialistico ma sono comunque strettamente legate ad aree particolari extralinguistiche di impiego, e sono caratterizzate da scelte lessicali e da formule sintattiche e testuali;
- c) i gerghi, che hanno un lessico particolare con propri meccanismi semantici e di formazione delle parole ma senza il carattere di nomenclatura, e sono legati non a sfere di argomenti ed aree extralinguistiche, ma piuttosto a gruppi o cerchie di utenti (i gerghi sono in effetti allo stesso tempo varietà diafasiche e diastratiche).

A fala acadêmica monitorada dos videoverbetes é uma língua especial em *stricto sensu* ou, segundo Sobrero (2006), uma língua especialista.<sup>5</sup> Todavia, apesar de ser um subcódigo especialista, pelo fato de ser uma variedade diamésica oral numa tipologia textual semirígida como a do discurso de Semidivulgação Científica, registramos a presença de uma série de construções e de fenômenos sintáticos típicos do PB neo-standard que demonstra uma certa interferência, permitindo o esboço de um *continuum* entre o PB técnico-científico e PB neo-standard. A seguir, apresentamos exemplos das construções que foram encontradas na nossa amostra: construções relativas cortadoras (“...dependendo do corpus Ø que você tá trabalhando”, *Lugar Discursivo*); um maior preenchimento do sujeito referencial do que no PB standard em relação a sujeitos pronominais com correferente [±humano]; o emprego de estratégias inovadoras para o sujeito de referência arbitrária: VOCÊ, A GENTE e a 3PS, resultado do apagamento do “SE” indeterminante (“Quando Ø fala, quando SE fala em discurso, A GENTE fala em tecido, né?”, *Sujeito e Língua*); construções de tópico marcado como o

<sup>5</sup> “Alcune lingue speciali riguardano discipline ad alto grado di specializzazione (come la fisica, l’informatica, la linguistica): le chiameremo «lingue specialistiche» (LSP).” (Sobrero 2006, p. 239).

deslocamento à esquerda de sujeito (“Esse conceito ele foi formulado...”, *Memória Metálica*); construções existenciais com o verbo TER, mesmo não sendo a opção mais utilizada (“...tem muita gente que tem que ajudar...”, *Sujeito e Língua*); e construções com verbos perceptivos e causativos em que o sintagma nominal que desempenha a função de sujeito do infinitivo nas frases encaixadas, quando é expresso por um pronome pessoal, apresenta forma do nominativo (“o regime de sentido que intervém naquele gesto e faz ele significar”, *Gesto*) (De Rosa, no prelo).

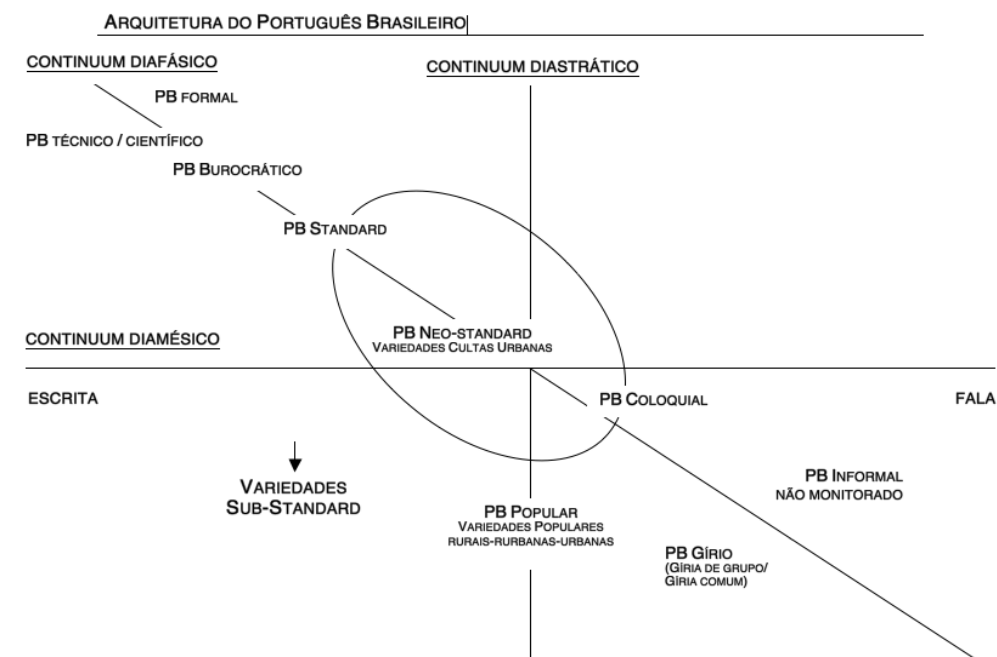


Figura 1.  
Arquitetura do português brasileiro

Contudo, podemos afirmar que a fala acadêmica monitorada dos videoverbetes, pela tipologia textual e pelas funções textuais, caracteriza-se pelo uso de uma linguagem monorreferencial, na qual a univocidade de conceitos é pretendida.

Molto spesso, infatti, la divulgazione presso il grande pubblico delle conoscenze scientifiche si scontra con un problema di fondo, cioè con la radicale differenza tra la lingua scientifica (in particolare il lessico, che risponde al requisito della massima individuazione e soggiace ad un rapporto biunivoco con il referente) e la lingua comune (che a causa del suo carattere polisemico e vago può essere equivoca). (Cortelazzo 1994, pp. 28-29)

Projeta-se o texto para que apenas um significado por termo seja admitido, sem qualquer presença de sinônimos para evitar ambiguidades e para garantir a absoluta

clareza do conteúdo.<sup>6</sup> Desta forma, tenta-se assegurar uma clareza de conceitos, que são percebidos de forma direta e imediata.

A differenza della lingua comune, nel linguaggio speciale esiste una relazione tendenzialmente biunivoca fra il *termine*, cioè «la designazione, mediante un'unità linguistica, di un determinato concetto in un linguaggio speciale, che può essere costituito da una o più parole o anche da simboli» (ISO 1087, punto 5.3.1.2), il *concetto* «l'unità di pensiero costituita per astrazione sulla base delle proprietà comuni ad un insieme di oggetti (percepiti e concepiti)» (ISO 1087 punto 3.1) e l'*oggetto* «l'elemento della realtà che può essere percepito o immaginato» (ISO 1087, punto 2.1). *Termine*, *concetto* e *oggetto* sono essi stessi termini definiti nel vocabolario della terminologia della norma ISO 1087 «Terminologia-Vocabolario», elaborata dall'organismo internazionale per la normazione – *International Organization for Standardization* – che ha il compito di definire i termini dei linguaggi speciali per il loro uso corretto. (Vellutino 2018, p. 60)

Claramente, essa pretensa univocidade dos termos utilizados é adotada de forma específica, de acordo com o campo em questão, uma vez que o mesmo termo em outro contexto fora do campo de referência da Análise do Discurso pode assumir uma conotação diversa e veicular um sentido diferente.

## 5. Legendar videoverbetes

A legendagem interlinguística é a transposição escrita de um texto audiovisual para uma outra língua diferente e permite propor – através de um texto escrito posto na parte baixa e central da tela - uma tradução condensada dos diálogos originais (às vezes também de *display* e didascálias). Entretanto, assim como acontece com outras modalidades de Tradução Audiovisual, a legendagem está subordinada a diferentes sistemas semióticos verbais e não verbais, acústicos e visuais. Além disso, passando-se de um código oral a um código escrito, realiza-se uma transposição em termos diamésico que determina a definição da legendagem como modalidade tradutória diagonal (Gottlieb, 1994).

As escolhas tradutórias de quem legenda são limitadas pela presença de elementos não-verbais, bem como pelos vínculos espaço-temporais, como: a) disposição das legendas na tela (normalmente em baixo e no centro); b) espaço a ser utilizado (2/3 em extensão); c) comprimento das linhas (33-40 caracteres; melhor não produzir legendas com menos de 4-5 caracteres); d) tempo de exposição (de um segundo e meio para as legendas mais curtas aos 6-7 segundos para as legendas mais compridas); e) legibilidade (vinculada à escolha do caráter e à parte de tela onde aparecem as legendas); f) *spotting*/segmentação

<sup>6</sup> Todavia, somos conscientes que as palavras são naturalmente medidoras de sentido e que não portam todo o sentido pretendido, mesmo nos textos rígidos nos quais se empregam línguas especiais e um léxico especializado. Apesar da suposta univocidade, nem sempre a interpretação pragmática do destinatário é 100% recuperável.

(distribuição do texto: máximo duas linhas) e g) *timing* de entrada e de saída das legendas (não se trata de uma sincronização rígida como no caso da dublagem).

A transformação diamésica obriga aquele que legenda a adaptar a fala do original às convenções da linguagem escrita e, muito frequentemente, isso implica uma elevação em termos diafásicos.

Podemos afirmar, portanto, que a dimensão tradutória da legendagem tem uma composição que poderíamos definir como tridimensional, na qual se combinam, na prática do processo tradutório, a tradução propriamente dita, a redução do tecido lexical e a transformação diamésica (da fala para a escrita).

Quanto às estratégias tradutórias, é importante distinguir macroestratégias e microestratégias: as macroestratégias enfocam o processo tradutório na sua complexidade (*Source-text oriented macrostrategy* e *Target-text oriented macrostrategy*), enquanto as microestratégias lidam com específicos problemas de tradução nos níveis de palavras e frases (Schjoldager et al., 2008, p. 89).

Uma vez que se decide a macroestratégia, pode-se adotar uma ou mais microestratégias tradutórias, conforme o gênero, a tipologia textual, o destinatário, o *status* e a estrutura das línguas envolvidas no processo tradutório e, enfim, o grau de (in)traduzibilidade devido à distância/proximidade entre a língua do texto original e a língua do texto de chegada. Existem vários modelos de microestratégias tradutórias, adotados por profissionais da tradução audiovisual. Gottlieb (1992, p.166) distingue dez tipologias:

<i>Type of strategy</i>	<i>Character of translation</i>	<i>Media Specific Type</i>
1. Expansion	Expanded expression, adequate rendering (culture-specific references etc)	No!
2. Paraphrase	Altered expression, adequate content (non-visualised language-specific phenomena)	No!
3. Transfer	Full expression, adequate rendering ('neutral' discourse – slow tempo)	No!
4. Imitation	Identical expression, equivalent rendering (proper nouns, international greetings etc.)	No!
5. Transcription	Anomalous expression, adequate rendering (non-standard speech etc.)	Yes!
6. Dislocation	Differing expression, adjusted content (musical or visualised language-specific phenomena)	Yes!
7. Condensation	Condensed expression, concise rendering (normal speech)	Yes!
8. Decimation	Abridged expression, reduced content (fast speech of some importance)	Yes!
9. Deletion	Omitted expression, no verbal content (fast speech of less importance)	Yes!
10. Resignation	Differing expression, distorted content ('untranslatable' elements)	No!

Mesmo se se apresenta extremamente detalhado, o modelo de Gottlieb é difícil de se aplicar - como foi já demonstrado por outros pesquisadores (Perego 2005 p. 119), - pelo fato que, às vezes, as diferenças entre as várias estratégias são quase imperceptíveis.

A necessidade de simplificar esse modelo foi sentido por vários autores, entre eles Gambier (2007), que propôs três microestratégias:

- 1) *réduction* (redução);
- 2) *simplification de la syntaxe* (simplificação da sintaxe); e
- 3) *expansion* (expansão)

e Lomheim (1999, p. 202), que, sintetizando o modelo de Gottlieb formulou seis microestratégias:

- 1) Omission (omissão de elementos);
- 2) Compression (transmitir a mensagem de forma mais compacta);
- 3) Expansion (adicionar informação);
- 4) Generalisation (ou Hiperonímia; substituir uma palavra por um hiperônimo);
- 5) Specification (ou Hiponímia; substituir uma palavra por um hipônimo); e
- 6) Neutralisation (substituir uma palavra com um significado conotativo por uma neutra).

Além de algumas diferenças e pontos de contato entre os modelos de Gottlieb e Lomheim (Perego 2005; Georgakopoulou 2010), Bianchi (2015, p. 10) evidencia como esses dois modelos podem se restringir a três macroáreas estratégicas: “reducing text length (text reduction); clarifying meaning (explicitation); and reformulating (reformulation)”. Por fim, o legendador, orientado pela macroestratégia tradutória escolhida (*Source-text oriented* e *Target-text oriented*), pode traduzir e legendar aplicando mais microestratégias ou confluir em uma ou mais macroáreas estratégicas.

No processo de tradução e legendagem para o italiano dos videoverbetes da *Enciclopédia audiovisual*, podemos evidenciar, seguindo o modelo de Gottlieb, a atuação de três principais microestratégias:

### 1) Condensação

O uso de uma expressão condensada (tradução concisa) é equivalente a um tipo de redução parcial (baseado no modelo elaborado por Kovačič, 1994). A mesma mensagem é repetida no Metatexto numa forma linguística sintética. É um processo que se desenvolve a nível formal e não a nível de conteúdo.



<i>Discurso e Cinismo</i>	<i>Discorso e Cinismo</i>
<p><b>Essa questão do... do cinismo surgiu para mim através da... da leitura de textos que não são propriamente da... da análise do discurso</b> e... comecei na verdade com textos do Zizek, no livro do Zizek, que se chama <i>O sublime objeto da ideologia</i> e... também o texto do Vladimir Safatle que se chama <i>Cinismo e falência da crítica</i>. Eles me pareceram textos importantes para pensar a uma questão que me incomodava, mas que eu não conseguia elaborar teoricamente, que era um certo... uma certa maneira cínica de... de funcionar nas relações, enfim, políticas, afetivas, quotidianas.</p>	<p>La mia riflessione sul cinismo è nata a partire dalla lettura di testi non riguardanti l'analisi del discorso. A dire il vero, ho iniziato con i testi di Zizek, con il libro <i>L'oggetto sublime dell'ideologia</i>, e con il libro di Vladimir Safatle, <i>Cinismo e fallimento della critica</i>. Mi sono sembrati testi importanti per pensare a una questione che mi creava dei problemi, ma che non riuscivo a elaborare teoricamente: un determinato modo cinico di comportarsi nelle relazioni politiche, affettive, quotidiane.</p>

<i>Negação e negação discursiva</i>	<i>Negazione e negazione discorsiva</i>
<p><b>E aí a linguística diz mais que além de ser um universal linguístico e... as línguas apresentam sempre uma forma mais marcada para a negação do que para a afirmação, né?</b>, então a negação teria sempre algo a mais do que a afirmação.</p>	<p>Per la linguistica, oltre a essere un universale linguistico, la negazione ha sempre una forma più marcata rispetto all'affermazione. Quindi, la negazione avrebbe sempre qualcosa in più dell'affermazione.</p>

<i>Gesto</i>	<i>Gesto</i>
<p><b>Em verdade é a intervenção neste gesto de uma ordem simbólica, ou seja, de uma memória de sentido e uma ordem do discurso. Então qualquer gesto que você faça, qualquer ação que você faça, pode significar ou não e quando significa ela já significa por um sentido já dado;</b> então o que faz com que a palavra gesto se transforme num conceito analítico para a análise do discurso é a relação entre uma ação qualquer, um movimento qualquer e a ordem simbólica ou a formação discursiva, o regime de sentido, que intervêm naquele gesto e faz ele significar.</p>	<p>In realtà, è l'intervento in questo gesto di un ordine simbolico. Si tratta di una memoria di senso e del discorso. Qualsiasi azione o gesto che viene compiuto può avere o meno un significato. Quando ha un significato, è perché ne ha uno già esistente. Ciò che trasforma la parola "gesto" in un concetto analitico per l'AD è la relazione tra un'azione o un movimento qualsiasi e l'ordine simbolico o la formazione discorsiva, il regime di significato che interviene in quel gesto e lo dota di significato.</p>

## 2) Redução

O uso de uma expressão abreviada (redução de conteúdos significativos) leva a uma tradução compreensível (plenamente), privada de elementos com elevado potencial de informação, mas não essenciais. O processo de tradução funciona reduzindo tanto o nível expressivo como o de conteúdo.

<i>Negação e negação discursiva</i>	<i>Negazione e negazione discorsiva</i>
<p><b>Então, do ponto de vista da linguística, né?, a negação ela é entendida como..., estudada como sendo um dos universais linguísticos, né?, como um daqueles fenômenos que existem em todas as línguas que foram estudadas até agora, né?,...</b></p>	<p>In linguistica, la negazione è intesa e studiata come uno degli universali linguistici. Fenomeni presenti in tutte le lingue studiate finora.</p>

### 3) Eliminação

O cancelamento envolve a omissão de expressões consideradas de pouca relevância (como por exemplo, todos os marcadores discursivos, além de outros traços da oralidade). Na prática, a fronteira entre redução e a eliminação é bastante tênue e este processo emerge claramente, quando são inteiros turnos conversacionais a ser omitidos.

<i>Lugar Discursivo</i>	<i>Luogo del Discorso</i>
<b>Então</b> , partindo dessa problematização em que o corpus na época me apresentava, <b>né?</b> , <b>na minha tese</b> , eu propus, <b>né?</b> , <b>desenvolvi</b> , <b>eh</b> , a noção de lugar <b>discurs...</b> discursivo, partindo dos seguintes questionamentos: <b>pensando</b> se <b>o lugar de...</b> o lugar é sinônimo de posição, <b>né?</b> , e se o lugar social pode ser confundido, <b>né?</b> , com o lugar discursivo, <b>ahh</b> .	Partendo da questa problematizzazione emersa nel corpus con cui stavo lavorando, ho proposto la nozione di luogo del discorso a partire da due questioni fondamentali: se luogo è sinonimo di posizione, e se il luogo sociale può confondersi con quello del discorso.

Os excertos das legendas italianas dos videoverbetes: *Negação e negação discursiva* de Carolina Fedatto; *Gesto* de Pedro de Souza, *Lugar Discursivo*, de Evandra Grigoletto e *Discurso e Cinismo* de Lauro José Siqueira Baldini comprovam as três microestratégias mais utilizadas pelos legendadores italianos dos videoverbetes.<sup>7</sup> Além disso, como se pode ver nos exemplos, a transformação diamésica, de um lado, e o fato de o discurso científico italiano ser mais formal, do outro, tiveram como consequência uma acentuada elevação diafásica nas legendas e, apenas em raros casos, a necessidade de explicitar o conteúdo, dada a tipologia de destinatário. De fato, se o objetivo do tradutor do discurso científico “is to produce a target text that has the same contents and communicative effect as the source text” (Scarpa 2001, p. 77), a elevação diafásica se torna necessária para reproduzir em italiano o efeito de sentido do original, que se completa na recepção.

## 6. Conclusões

Mesmo sendo um subcódigo especialista, a fala acadêmica monitorada dos videoverbetes analisados constitui uma variedade diamésica que revela evidentes aproximações da variedade de uso comum, aquela variedade que chamamos de PB neo-standard, mantendo, porém, um léxico especializado, próprio da linguagem setorial e científica da Análise do Discurso.

De fato, como já evidenciamos, mesmo sem nunca chegar a um registro informal, na maioria dos videoverbetes legendados destacamos o uso de um registro menos formal e muitas construções e fenômenos que caracterizam o PB neo-standard.

O emprego de uma série de construções típicas do PB neo-standard conseguiu superar também as barreiras das modalidades orais do discurso científico mediado pelo

<sup>7</sup> Marzia Buttazzo, Bianca Carlucci, Francesca Cirioli, Gian Luigi De Rosa e Alessia Fiorentino.

web, favorecendo a difusão de traços morfossintáticos inovadores e apresentando, às vezes, traços não-standard numa variedade linguística em que, até alguns anos atrás, tanto na forma escrita, quanto na fala, era impensável registrar a presença dessa tipologia de traços linguísticos.

Todavia, no processo de legendagem não conseguimos transpor, em termos de equivalência sociolinguística, essas construções neo-standard uma vez que se trata de discurso científico. De fato, o destinatário italiano desse tipo de gênero textual (mesmo no caso de tipologia semirrígida e voltada para a divulgação científica, como é o caso dos videoverbetes) não espera encontrar uma excursão muito acentuada para os polos não standard dos eixos de dimensão diafásica e diamésica, conforme o maior nível de formalidade que caracteriza o discurso científico na Itália (Katan 1999).

Portanto, podemos concluir dizendo que a legendagem dos videoverbetes para o italiano, devido às características desse gênero textual híbrido, do destinatário (em termos de expectativas), do meio de difusão/divulgação e pelo fato de ser fruto da transformação diamésica da fala acadêmica monitorada, nos levou: 1) a traduzir o léxico técnico-científico e setorial com equivalentes italianos mais precisos; 2) a elevar diafasicamente o texto; 3) a reduzir o tecido lexical do original de 20% a 40%; 4) a organizar o texto em frases-tipo monoclausa; e, enfim 5) a segmentar o texto, acrescentando uma pontuação lógica.

**Nota biográfica:** Gian Luigi De Rosa, PhD, é professor associado de Lingua e Traduzione – Lingue Portoghese e Brasiliana na Università degli Studi Roma Tre. Presidente da V edição do SIMELP - SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 2015 (<http://www.simelp.it>). Foi Diretor da Cátedra I. Camões-Unisalento “Manoel de Oliveira” de setembro de 2015 até setembro de 2019. De 2014 a 2019 foi Diretor da Unisalento Summer School of Audiovisual Translation. Desde 2014 é membro do Grupo de Pesquisa Internacional “Rede de Estudos de Língua Portuguesa ao Redor do Mundo – RELPMUND (CNPq). Desde 2017 é membro, como Pesquisador Convidado, do Projeto de Pesquisa Internacional “Produção da Enciclopédia audiovisual virtual em análise do discurso e áreas afins: novos verbetes e legendagem para divulgação científica”, coordenado por Bethania Mariani (Instituto de Letras – UFF/CNPq). Desde 2017 é membro e Principal Investigator do Grupo de Pesquisa Internacional “I-FALA Luso-Brazilian Film Dialogues as a resource for L1 & L2 Learning and Linguistic Reserach”. Desde 2018 é membro, como Pesquisador Convidado, do Projeto de Pesquisa Internacional “History, Circulation and Analysis of Literary, Artistic and Social Discourses”, coordenado por José L. Jobim e Silvio Renato Jorge (UFF/CAPES). É autor de vários ensaios dedicados à língua, à linguística portuguesa e brasileira e à tradução audiovisual e intersemiótica e é tradutor literário e audiovisual.

**E-mail do autor:** [gianluigi.derosa@uniroma3.it](mailto:gianluigi.derosa@uniroma3.it)

**Agradecimentos:** agradeço aos colegas e amigos, Vânia Casseb-Galvão, Bethania Mariani e Roberto Mulinacci, pela contribuição advinda de sua leitura cuidadosa que me permitiu rever algumas questões. As falhas que o estudo possa apresentar são, porém, de minha inteira responsabilidade.

## Referências bibliográficas

- Berruto G. 2004, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma.
- Bianchi F. 2015, *The narrator's voice in science documentaries: qualitative and quantitative analysis of subtitling strategies from English into Italian*, in "ESP Across Cultures" 12, pp. 7-32.
- Caliendo G. e Compagnone A. 2014, *Expressing epistemic stance in University lectures and TED talks: a contrastive corpus-based analysis*, in "Lingue e Linguaggi" 11, pp.105-122.
- Cortelazzo M. 1994, *Lingue speciali*, Unipress, Padova.
- D'Achille P. 2010, *L'italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna.
- De Rosa G.L. (no prelo), *Características da fala acadêmica monitorada no Brasil: os videoverbetes da ENCIDIS entre PB técnico-científico e PB neo-standard*.
- De Rosa G.L. 2012, *Mondi Doppiati*, Franco Angeli, Milano.
- Gambier Y. 2007, *Le sous-titrage: une traduction sélective?*, in "TradTerm" 13, pp. 51-69.
- Georgakopoulou P. 2010, *Reduction Levels in Subtitling. DVD Subtitling: A Convergence of Trends*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken.
- Gotti M. 1991, *I Linguaggi Specialistici. Caratteristiche linguistiche e criteri pragmatici*, La Nuova Italia, Firenze.
- Gotti M. 2003, *Specialized Discourse. Linguistic Features and Changing Conventions*, Peter Lang, Bern.
- Gotti M. 2005, *Investigating Specialized Discourse*, Peter Lang, Bern.
- Gotti M. e Giannoni D.S. (eds.) 2006, *New Trends in Specialized Discourse Analysis*, Peter Lang, Bern.
- Gotti M. e Šarčević S. (eds.) 2006, *Insights into Specialized Translation*, Peter Lang, Bern.
- Gottlieb H. 1992, *Subtitling – a new university discipline*, in Dollerup C. and Loddegaard A. (eds.), *Teaching Translation and Interpreting 1*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 161-170.
- Gottlieb H. 1994, *Subtitling: Diagonal Translation*, in "Perspectives" 2:1, pp. 101-121.
- Katan D. 1999, *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, St. Jerome, Manchester.
- Kermas S. and Christiansen T. (eds.) 2013, *The Popularization of the Specialized Discourse and Knowledge across Communities and Cultures*, Edipuglia, Bari.
- Kovačić I. 1994, *Relevance as a factor in subtitling reductions*, in Dollerup C. and Loddegaard A. (eds.), *Teaching Translation and Interpreting 2*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 245-251.
- Lomheim S. 1999, *The writing on the screen. Subtitling: a case study from Norwegian broadcasting (NRK), Oslo*, in Anderman G.M. and Rogers M. (eds.), *Word, Text, Translation*, Clevedon, Multilingual Matters: pp. 190-207.
- Mariani B. (org.) 2016, *Enciclopédia audiovisual virtual de termos, conceitos e pesquisas em análise do discurso e áreas afins - investigação, inovação, divulgação*, Edições Makunaima, Rio de Janeiro.
- Mariani B. 2018, *Linguagem, conhecimento e tecnologia: a Enciclopédia Audiovisual da Análise do Discurso e áreas afins*, in "Linguagem & Ensino" v.21, n. esp., VIII SENALE, pp. 359-393.
- Perego E. 2005, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma.
- Rogers, M. 2015, *Specialised Translation*, Palgrave Macmillan.
- Sabatini F. 1990, *Rigidità-esplicitzza vs elasticità-implicitzza: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi*, in Skytte G. e Sabatini F., *Linguística testuale comparativa*,

Museum Tusulanum Press, pp. 141-172.

Sabatini F. 2016, *Lezione di Italiano*, Mondadori, Milano.

Scarpa F. 2001, *La traduzione specializzata. Lingue speciali e mediazione linguistica*, Hoepli, Milano.

Schjoldager A.G., Gottlieb H. e Klitgård I. 2008, *Understanding Translation*, Academia Publications.

Sobrero A. A. 2006, *Lingue Speciali*, in Sobrero, A. A. (ed.), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi. Vol. 2*, Laterza, Roma-Bari, pp. 237-277.

Vellutino D. 2018, *L'italiano istituzionale per la comunicazione pubblica*, Il Mulino, Bologna.



# LA POPOLARIZZAZIONE DELLE LEGGI EUROPEE ATTRAVERSO I CANALI MULTIMEDIALI: ASPETTI LINGUISTICI E OBIETTIVI COMUNICATIVI

FRANCESCA LUISA SERACINI  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE - MILANO

**Abstract** – European Union institutions have made EU legislative texts accessible to the lay public by popularising them in a variety of multimedia products which are available on the EU website. Effective communication with the citizens is key not only to facilitate their understanding of their legal rights, but also for the EU institutions to gain credibility and build trust. The present paper investigates how EU laws concerning consumer rights are made accessible to non-specialists through brochures and web pages available on the official website, and videos on the institutional *YouTube* channel. The study was carried out with a Corpus-Assisted Discourse Analysis approach and compared the corpus of popularised laws with a corpus of original EU legislation from the same area of law. The research aims, firstly, to establish which elements distinguish the popularised texts from the original laws at a lexical and morphosyntactic level and, secondly, to determine what effects the linguistic choices have on the meaning that is being communicated. Findings reveal that the communication in the popularised texts tends to be interactional and direct. It also relies heavily on storytelling as a way of informing citizens of their rights by providing concrete examples they can easily relate to. The analysis has shown how there is an emphasis, on the one hand, on the risks that consumers face and, on the other, on the help and protection that EU institutions offer through the legislation they have adopted. Thus, while informing the citizens of their rights, the various linguistic choices characterising the popularised texts give prominence to the value of the initiatives undertaken by the EU with the overall effect of promoting the image of the EU institutions.

**Keywords:** popularisation; multimedia communication; legal texts; knowledge communication; institutional communication.

## 1. Introduzione

La comunicazione con i cittadini è di primaria importanza per le istituzioni pubbliche. La rilevanza di una comunicazione efficace risulta ancora più evidente quando, come nel caso delle istituzioni dell'Unione europea, questa riguarda i diritti e i doveri dei cittadini, in particolare in quegli ambiti, quale la tutela dei consumatori, che hanno un impatto diretto sulla vita quotidiana. Le istituzioni dell'Unione europea sottolineano il fatto che “L'UE ha la responsabilità di comunicare le proprie decisioni e attività ai cittadini

dell'Unione e alle altre parti interessate".<sup>1</sup> Ma non si tratta solo di trasmettere informazioni: come riporta il documento *Politica di Comunicazione*, "comunicare con i cittadini è da tempo una preoccupazione primaria delle istituzioni dell'UE, *al fine di accrescere la fiducia nel progetto europeo*"<sup>2</sup> [*enfasi mia*]. La comunicazione non è dunque solo finalizzata a permettere ai cittadini di esercitare i propri diritti, ma è anche un mezzo attraverso il quale le istituzioni possono guadagnare credibilità. Il canale privilegiato di comunicazione per l'UE è il portale *europa.eu*, che si avvale di una gamma diversificata di contenuti multimediali - dalle più tradizionali brochure e pagine web, ai più innovativi video diffusi sul canale *YouTube* istituzionale - per popolarizzare la conoscenza relativa alle varie normative ed iniziative europee.

Come sottolineano Engberg *et al.* (2018, p. XI), la popolarizzazione è da considerarsi parte integrante del discorso specialistico, dunque la ricerca in questo ambito assume particolare valore proprio perché essa contribuisce ad una migliore comprensione della comunicazione della conoscenza specialistica nel suo complesso. Nel caso particolare della popolarizzazione della conoscenza giuridica, esso ha rilevanza per la comprensione del modo in cui chi non ha competenze nel settore si relaziona con questo tipo di conoscenza (Engberg *et al.* 2018, p. XI). Attraverso la comprensione dei meccanismi di trasferimento della conoscenza giuridica è infatti possibile valutare la funzione e l'efficacia dei testi popolarizzati.

Il presente lavoro si propone quindi come un contributo volto ad una migliore conoscenza degli aspetti linguistici e degli obiettivi comunicativi relativi alla popolarizzazione da parte dell'Unione europea delle leggi da essa promulgate attraverso contenuti multimediali. In particolare, attraverso l'analisi dei testi popolarizzati e il confronto con i testi legislativi originali, la ricerca intende indagare a) quali sono le scelte lessicali e morfosintattiche che differenziano maggiormente i testi popolarizzati dai testi legislativi, e b) quali effetti hanno queste scelte sul significato che viene comunicato.

Lo studio si inserisce nell'ambito teorico della ricerca relativa alla *Knowledge Communication* e utilizza l'approccio *Corpus-Assisted Discourse Analysis* (CADS) (Partington 2004). L'analisi è condotta su un corpus in lingua inglese costituito *ad hoc* contenente testi che popolarizzano la legislazione europea in materia di tutela del consumatore attraverso tre tipologie diverse di generi testuali e contenuti multimediali accessibili tramite il sito *europa.eu*: le brochure, le pagine web e i video. Un secondo corpus costituito *ad hoc* contenente i testi delle leggi originali è utilizzato come corpus di riferimento.

<sup>1</sup> <http://www.europarl.europa.eu/factsheets/it/sheet/144/communication-policy> (15.6.2019).

<sup>2</sup> [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/fiches\\_techniques/2013/051308/04A\\_FT\(2013\)051308\\_IT.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/fiches_techniques/2013/051308/04A_FT(2013)051308_IT.pdf) (15.6.2019).



## 2. *Knowledge Communication* e popolarizzazione

L'ambito disciplinare della *Knowledge Communication* ha come oggetto di studio il trasferimento della conoscenza in situazioni professionali concrete ed è finalizzata alla comprensione della relazione tra una determinata modalità comunicativa e il successo o l'insuccesso nella mediazione della conoscenza (Eppler 2006; Engberg 2016). È di particolare rilievo per lo studio che viene qui presentato il fatto che, come sottolinea Eppler (2006, p. 2), tale mediazione possa avvenire sia attraverso uno scambio comunicativo diretto tra individui, sia attraverso interazioni “*media-based (virtual)*”, dunque attraverso scambi comunicativi mediati da un mezzo di comunicazione. Con il termine *Knowledge Communication* ci si riferisce anche al processo stesso di trasferimento della conoscenza.

La ricerca relativa al processo di *Knowledge Communication* si sviluppa a partire dai primi anni 2000 nel campo dell'organizzazione e comunicazione aziendale (Reinhardt, Statkus 2002) per poi estendersi a ogni tipo di conoscenza specialistica (Kastberg 2007). Sono fondamentali per la *Knowledge Communication* i concetti di asimmetria e di mediazione e trasferimento della conoscenza tra il mittente, cioè lo specialista che detiene la conoscenza, e il destinatario (Kastberg 2007; 2011). Non è rilevante se il destinatario sia o meno uno specialista del settore: ciò che è rilevante è l'asimmetria esistente tra le due parti rispetto alla particolare conoscenza che viene trasferita, cioè la differenza tra il grado e l'ampiezza della conoscenza da parte del mittente rispetto al ricevente (Engberg 2016, p. 37). Il trasferimento della conoscenza avviene con successo se il processo comunicativo messo in atto dal mittente permette al ricevente di acquisire le conoscenze e competenze trasmesse da chi le detiene (Eppler 2006, p. 2).

La popolarizzazione di un testo specialistico per la fruizione da parte di un pubblico non specializzato può essere considerata nel più ampio quadro teorico della *Knowledge Communication* come un processo di mediazione della conoscenza. Essa è caratterizzata da uno scambio comunicativo tra specialisti e non-specialisti che può avvenire attraverso generi testuali e strumenti di comunicazione diversi e che implica una riformulazione e ricontestualizzazione del testo specialistico (Calsamiglia, Van Dijk 2004, p. 370).

È importante sottolineare come sia il processo di riformulazione che quello di ricontestualizzazione lascino tracce nel testo popolarizzato. Per quanto riguarda la riformulazione, essa implica un processo metalinguistico di riscrittura o traduzione intralinguistica (Gotti 1996; Garzone 2012) che porta, come qualunque processo di questo tipo, ad una manipolazione e reinterpretazione del testo originale (Ulrych 2014). Anche il processo di ricontestualizzazione ha effetti sul significato del testo popolarizzato: poiché il

significato di un testo è legato al suo contesto, la sua ricontestualizzazione contribuisce a trasformarne il senso all'interno del nuovo contesto (Linell 1998, p. 145).

Nell'ambito degli studi sulla *Knowledge Communication* da parte di istituzioni, l'analisi multimediale condotta da Moschini (2015) sulle comunicazioni diffuse dalla Casa Bianca tramite Facebook rivela come la multimedialità accentui questo effetto di variazione del significato, sia a causa del fatto che la comunicazione avviene attraverso piattaforme diverse, sia a causa dei collegamenti ipertestuali complessi. Sempre nell'ambito della ricerca sulla comunicazione da parte di istituzioni, lo studio di Duguid (2015) relativo alle scuse pubbliche condotto su un corpus di articoli britannici, notizie televisive e dichiarazioni della Casa Bianca ha rivelato come, attraverso il processo di mediazione, i mezzi di comunicazione tendano ad indirizzare il pubblico verso una determinata interpretazione delle pubbliche scuse.

### **2.1. La popolarizzazione dei testi giuridici**

La popolarizzazione della conoscenza specialistica in ambito giuridico è caratterizzata anch'essa da un'asimmetria nella conoscenza, da un processo di riformulazione e ricontestualizzazione, e dall'intento di diffusione della conoscenza. Ciò che però distingue la popolarizzazione in questo ambito rispetto agli altri settori specialistici è il fatto che la ricontestualizzazione avvenga a partire da uno specifico contesto, quello istituzionale, all'interno del quale i testi giuridici hanno origine e operano (Engberg *et al.* 2018, p. XI). L'attenzione da parte delle istituzioni verso una chiarezza e semplicità dei testi giuridici ai fini di una più facile comprensione da parte dei non addetti ai lavori non rappresenta una novità. Si può notare infatti un parallelismo tra l'intento di popolarizzazione della conoscenza giuridica e iniziative quali il *Plain Language Movement* nei Paesi anglofoni, la campagna *Clear Writing* (inizialmente denominata *Fight the FOG*) presso le istituzioni dell'Unione europea, l'associazione internazionale *Clarity* (Williams 2013). Tuttavia, queste iniziative sono rivolte a migliorare la leggibilità e la chiarezza dei testi giuridici stessi e non, come avviene nel processo di popolarizzazione, a diffondere la conoscenza giuridica attraverso una riformulazione e ricontestualizzazione dei testi.

Nonostante l'importanza della trasmissione della conoscenza da specialisti a non-specialisti in ambito giuridico, la letteratura in merito alla popolarizzazione dei testi legali e legislativi è ancora limitata. Gli studi che si sono occupati della popolarizzazione della conoscenza giuridica si sono focalizzati per lo più sulla diffusione tramite internet, sia attraverso generi testuali tradizionali, quali manuali o brochure, diffusi tramite la rete (Silletti 2018), sia attraverso le pagine web (Cacchiani 2018; Preite 2018), sia

attraverso generi decisamente innovativi, quali *YouTube* (Cavaliere 2018) e i *'blawg'* (Garzone 2014).<sup>3</sup>

È ricorrente un interesse verso il tema della fiducia tra istituzioni e cittadini. Lo studio di Cacchiani (2018), attraverso un confronto tra i siti del Ministero della Giustizia britannico e francese, valuta come l'efficacia da parte delle istituzioni nell'individuare e rispondere alle esigenze dei cittadini quando vengono trasmesse informazioni in merito alla legislazione abbia un impatto sulla credibilità delle istituzioni stesse. Silletti (2018) analizza la struttura e gli elementi paratestuali riferiti a due pubblicazioni disponibili sul sito dell'Unione europea relative alla storia, alle istituzioni europee e al loro funzionamento. Anche in questo caso, benché l'obiettivo di questi strumenti di mediazione della conoscenza specialistica sia informare il cittadino, viene rilevata anche una funzione promozionale messa in atto dalle istituzioni. Gli elementi paratestuali analizzati sono infatti realizzati in modo da attrarre l'attenzione del ricevente e da mostrare in chiave positiva l'Unione europea. Per poter giungere a formulare delle generalizzazioni, è tuttavia necessario, come auspica Silletti (2018, p. 246), che vengano condotti ulteriori studi relativi alla trasmissione della conoscenza giuridica attraverso canali multimediali da parte delle istituzioni europee.

### 3. Materiali e metodo

Questo lavoro analizza un corpus di testi multimediali che popolarizzano le leggi europee in materia di tutela del consumatore sul sito ufficiale dell'Unione europea.<sup>4</sup> Sono stati raccolti i testi in lingua inglese disponibili tra settembre e ottobre 2018 tratti dalla sezione *Your Europe* del sito,<sup>5</sup> dalle brochure presenti online nella sezione *EU Publications*<sup>6</sup> e dai video sul canale ufficiale *YouTube*.<sup>7</sup> Dal momento che questo lavoro intende indagare il significato trasmesso dalle istituzioni europee attraverso un processo di popolarizzazione integrato tra i diversi contenuti multimediali, l'analisi si è basata sul corpus comprendente i testi provenienti dai tre diversi strumenti, senza distinguere tra di essi. Inoltre, poiché l'obiettivo è di analizzare le sole scelte linguistiche nei testi popolarizzati e gli effetti di queste scelte sul significato di ciò che viene comunicato, non sono state prese in considerazione le immagini né altri elementi paratestuali. Nel caso dei video, il corpus comprende la trascrizione delle parti audio.

<sup>3</sup> Per una classificazione dei generi testuali presenti in Internet, si veda Garzone (2007).

<sup>4</sup> [www.europa.eu](http://www.europa.eu).

<sup>5</sup> <https://europa.eu/youreurope/index.htm#en>.

<sup>6</sup> <https://publications.europa.eu/en/web/general-publications/consumer>.

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/user/PublicationsOffice>.

### 3.1. *Materiali*

La sezione *Your Europe*, disponibile in 23 lingue ufficiali contiene informazioni relative ai diritti goduti dai cittadini dell'Unione europea quando vivono, viaggiano, studiano, lavorano o fanno acquisti in un Paese europeo diverso dal proprio. Poiché l'analisi si concentra sul solo diritto dei consumatori, sono state inserite nel corpus esclusivamente le parti relative a questo ambito, contenute nella sottosezione *Consumers*. All'interno di questa sezione, ciascuna pagina è dedicata ad un aspetto specifico (ad esempio, *Contract Information*, *Unfair Commercial Practices*, *Informal Dispute Resolution for Consumers*). Le pagine sono costituite unicamente da testi scritti, con link che collegano una sezione all'altra, e una sezione dedicata alle *Frequently Asked Questions*. In fondo a ciascuna pagina vi è il *link* diretto al testo della legge a cui la sezione fa riferimento. Il sub-corpus per la sezione *Your Europe* contiene i testi tratti da 29 pagine web per un totale di 39.995 parole. Il secondo sub-corpus comprende i testi integrali tratti da 11 brochure per un totale di 59.318 parole. A differenza delle pagine web nella sezione *Your Europe*, le brochure contengono anche alcune immagini, fotografie e grafici – che sono stati esclusi dal corpus - mentre non contengono *link* di collegamento ad altre parti del sito. Il terzo sub-corpus contiene le trascrizioni degli audio di 17 video per un totale di 6.743 parole. Il corpus popolarizzato (PLC) comprende dunque 106.056 parole e 57 testi in totale.

Poiché l'analisi si propone di indagare quali siano gli elementi lessicali e morfosintattici che maggiormente caratterizzano i testi che popolarizzano le leggi rispetto ai testi legislativi originali, è stato costituito un corpus di riferimento (ELC) attraverso il quale poter operare il confronto. Il corpus ELC comprende 46 leggi europee (direttive e regolamenti) per un totale di 698.832 parole. Le leggi sono tutte in materia di tutela del consumatore e attualmente in vigore.

### 3.2. *Metodo*

L'analisi è stata condotta con un approccio *Corpus-Assisted Discourse Analysis* (CADS) (Partington 2004). Questa metodologia coniuga l'uso dei concetti e degli strumenti della linguistica dei corpora con lo studio della funzione comunicativa della lingua all'interno di un determinato contesto (Partington *et al.* 2013). Poiché questo lavoro si propone di individuare innanzitutto gli elementi linguistici che differenziano maggiormente i testi popolarizzati rispetto ai testi legislativi a livello lessicale e morfosintattico, è stata realizzata - utilizzando il software AntConc 3.2.3m<sup>8</sup> - una *keyword list*

<sup>8</sup> Sviluppato di Laurence Anthony e disponibile all'indirizzo <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>.

per il corpus PLC utilizzando il corpus di leggi ELC come corpus di riferimento. Le *keywords* di un corpus sono quelle parole che risultano statisticamente particolarmente rilevanti rispetto ad un corpus di riferimento (Scott 1997; Bondi 2010).

Lo studio delle *keywords* può rivelare diversi aspetti di un corpus: esso permette infatti di identificare gli argomenti chiave (Bondi 2010), ciò che viene definito da Scott (2010) come l’*“aboutness”* di un testo o un corpus, e dare l’indicazione di quegli elementi meritevoli di ulteriore approfondimento ed analisi (Scott 2010). Come sottolinea Bondi (2010, p. 4), “una chiave è uno strumento che dà accesso a qualcosa” [*traduzione mia*].<sup>9</sup> Al fine di evidenziare ulteriormente i tratti distintivi tra i due corpora è stata realizzata anche una seconda *keyword list* per il corpus ELC utilizzando il corpus PLC come riferimento. Le due liste sono state poi messe a confronto.

Sulla base dei risultati di questa analisi preliminare è stata poi condotta l’analisi successiva, volta ad indagare gli effetti che le scelte linguistiche operate nel processo di popolarizzazione hanno sul significato espresso dalla lingua e quindi sulla funzione comunicativa dei testi. Stubbs (1996) afferma che l’analisi delle *keywords* e delle co-occorrenze di queste parole chiave con altre parole può rivelare gli aspetti culturali e ideologici che vengono trasmessi nel testo. Baker (2006, p. 114) evidenzia come una frequente co-occorrenza di due parole ha come risultato il ripetuto collegamento tra due concetti e che questo ha effetti importanti sul significato che viene comunicato. Uno dei principi chiave su cui si fonda la linguistica dei corpora è il fatto che le parole non vadano considerate come unità linguistiche a sé stanti, ma nella loro associazione con le parole che le circondano (Sinclair 1996). Inoltre, attraverso questa associazione, le parole acquisiscono una determinata connotazione (Sinclair 1996; Sinclair 2004; Stubbs 2002). Sulla base di questi assunti, sono state analizzate le collocazioni e i *clusters*<sup>10</sup> più ricorrenti formati dalle parole chiave nel corpus PLC. I risultati dell’analisi sono stati poi considerati alla luce del contesto nel quale è inserita la comunicazione delle leggi europee ai cittadini.

<sup>9</sup> “A key is a tool that gives you access to something” (Bondi 2010: 4).

<sup>10</sup> I *clusters*, denominati anche *N-grams* o *lexical bundles* (Biber *et al.* 2004) sono sequenze di parole che ricorrono in un corpus.

## 4. Risultati

### 4.1. Analisi preliminare: keyword list A e keyword list B

La prima fase dell'analisi si basa sull'esame delle due *keyword lists* prodotte dal software AntConc: la prima (*keyword list A*) considera le parole che ricorrono con una frequenza statisticamente molto alta nel corpus PLC rispetto al corpus ELC, in questo caso il corpus di riferimento (Tabella 1). La seconda (*keyword list B*) prende ad esame il corpus ELC per identificare le parole in esso particolarmente frequenti rispetto al corpus PLC (Tabella 2).

KEYWORD LIST (A) (PLC vs. ELC)		
Posizione	Frequenza (normalizzata) <sup>11</sup>	Keyword
1	1560	You
2	935	Your
3	1030	Eu
4	317	Ecc
5	389	Was
6	452	Can
7	181	She
8	215	Had
9	200	Training
10	150	Btsf
11	218	Company
12	259	Online
13	187	Her
14	234	He
15	130	We
16	201	Countries
17	258	Country
18	98	Airline
19	110	Buy
20	398	When
21	468	They
22	563	If
23	529	Have
24	127	Re
25	200	About
26	266	Will
27	177	Safety
28	87	My
29	82	Contacted
30	135	Bank

<sup>11</sup> La frequenza delle *keywords* nel corpus PLC e ELC è stata normalizzata su una base comune di 100.000 parole in modo da renderle confrontabili.

31	403	Food
32	71	www
33	102	Like
34	86	Europe
35	67	Story
36	206	Must
37	75	Bought
38	207	But
39	87	Ticket
40	235	Trader
41	66	Germany
42	119	Complaints
43	682	From
44	85	Get
45	63	World
46	117	Animal
47	67	Roam
48	85	Help
49	318	Consumers
50	69	Welfare

Tabella 1  
Le 50 *keywords* più rilevanti del corpus PLC rispetto al corpus ELC.

<b>KEYWORD LIST (B) ELC vs PLC</b>		
<b>Posizione</b>	<b>Frequenza (normalizzata)</b>	<b>Keyword</b>
1	1241	Article
2	1111	Shall
3	5228	Of
4	784	Member
5	8338	The
6	472	Directive
7	489	States
8	473	Payment
9	268	Referred
10	225	Paragraph
11	230	Accordance
12	296	Regulation
13	311	State
14	263	EC
15	189	Journal
16	207	Official
17	228	Those
18	122	Annex
19	149	Community
20	508	Should
21	328	Union

22	1585	Or
23	190	Council
24	208	Measures
25	159	Competent
26	120	OJ
27	859	By
28	132	Provisions
29	2590	In
30	215	Authority
31	1126	Be
32	467	Where
33	151	Appropriate
34	89	Subparagraph
35	514	Which
36	189	Point
37	92	Transmission
38	276	Credit
39	340	Service
40	125	Supply
41	155	Parliament
42	80	Pursuant
43	241	Ensure
44	197	Provided
45	80	Supervisory
46	146	Necessary
47	72	Taxable
48	103	Purposes
49	73	Laid
50	119	Regulatory

Tabella 2

Le 50 *keywords* più rilevanti del corpus ELC rispetto al corpus PLC.

Le due *keyword lists* sono state messe a confronto in modo da evidenziare le caratteristiche linguistiche peculiari di ciascun corpus rispetto all'altro e i risultati sono stati classificati nelle seguenti 6 categorie:

1. Riferimenti ai soggetti coinvolti nella normativa;
2. Riferimenti all'oggetto della normativa;
3. Riferimenti interni/esterni a strumenti della normativa;
4. Verbi;
5. Pronomi personali/aggettivi possessivi;
6. Espressioni giuridiche convenzionali;

Per quanto riguarda la prima categoria, i riferimenti ai soggetti coinvolti come parti in causa nella normativa che ricorrono nella *keyword list* (A) si possono raggruppare all'interno di tre sottocategorie: a) l'Unione europea e le



organizzazioni europee (*EU, Europe, ECC*,<sup>12</sup> *BTSF*)<sup>13</sup>, b) i Paesi (*Germany, countries, country*) e c) i soggetti regolamentati (*company, airline, bank, trader, consumers*). Nella *keyword list (B)*, invece, i soggetti coinvolti nella normativa che ricorrono con una frequenza significativamente maggiore rispetto al corpus PLC sono i seguenti: *Member, States, State, EC, community, Union, Council, authority, Parliament*. Il confronto tra le due *keyword lists* mostra come il focus nel corpus popularised sia maggiormente spostato sulle parti in causa sui quali la normativa ha un impatto diretto (ad esempio, le compagnie aeree, i commercianti, i consumatori ecc.) rispetto ai testi legislativi, dove l'attenzione è posta sulle istituzioni europee e sulle autorità (ad esempio, *Council, Parliament, authority* ecc.) che promulgano la legislazione. È interessante notare come nella *keyword list* per il corpus PLC figurino il termine di uso comune *countries* o *country*, mentre in quella per il corpus ELC figurino *Member/State*, quindi un termine che rimanda ad una categoria giuridica/politica.

Per quanto riguarda la categoria relativa all'oggetto della normativa per la tutela dei consumatori, le parole nella *keyword list (A)* sono le seguenti: *training, safety, food, ticket, complaints, animal, help, welfare*. Nella *keyword list (B)*, i riferimenti all'oggetto della normativa che figurano nelle prime 50 posizioni sono *payment, transmission, credit, service, supply*. Il confronto tra le due *keyword lists* mostra come nei testi popolarizzati i riferimenti siano più vari rispetto ai riferimenti nella legislazione, dove essi sono per lo più di tipo finanziario.

Per quanto riguarda la terza categoria, cioè i riferimenti interni/esterni a strumenti della normativa, nella *keyword list (A)* non figura alcun riferimento, mentre nella *keyword list (B)* vi sono rimandi sia a parti/sezioni interne (*point, article, subparagraph, paragraph, annex*), sia agli strumenti normativi (*directive, regulation, (official) journal, OJ*), sia a riferimenti più generali quali *measures* e *provisions*. Questo indica come nei testi popolarizzati il riferimento al fondamento giuridico su cui si basa la normativa venga tralasciato. L'analisi della lista delle parole presenti nel corpus PLC in ordine di frequenza ha rivelato come l'unico riferimento a uno strumento giuridico nel corpus sia la parola *directive*, che ha però una frequenza normalizzata di 36 parole ogni 100.000 a fronte di 472 parole nel corpus ELC.

Prendendo ad esame la quarta categoria, quella dei verbi, viene evidenziata nella *keyword list* per PLC una frequenza maggiore di verbi al tempo passato (*was, had, contacted, bought*) e di verbi di moto, quali *buy* e *roam*, che si riferiscono alle attività tutelate dal diritto dei consumatori. Risultano inoltre tra le *keywords* il verbo *have*, la forma contratta del verbo

<sup>12</sup> European Consumer Centre.

<sup>13</sup> Better Training for Safer Food.

essere *'re*, e i tre verbi modali *can, will, must*. Fra le *keywords* del corpus ELC risulta invece una maggiore frequenza del verbo *be*, di verbi al participio passato (*referred, provided, laid*) che rimandano ad altre parti della legge o ad altre leggi, del verbo *ensure*, e dei verbi modali *shall* e *should*. L'alta frequenza di *shall* nel corpus di leggi è tipica nei testi legislativi in lingua inglese, dove è funzionale per comunicare al contempo obbligo, futuro e depersonalizzazione (Garzone 2001, p. 155; Williams 2005, p. 116). Il modale *should* è peculiare della legislazione europea, dove viene utilizzato per lo più nella sezione del preambolo delle leggi (Diani 2001, p. 182; Williams 2005, p. 128; Caliendo 2007, p. 254; Biel 2014, p. 160). Il fatto che *shall* e *should* siano evidenziati come parole chiave nella *keyword list (B)* rivela come la funzione prescrittiva delle leggi venga rimossa nel processo di popolarizzazione.

Per quanto riguarda la quinta categoria, quella dei pronomi personali/aggettivi possessivi, la *keyword list (A)* evidenzia un'alta frequenza nel corpus PLC sia di pronomi personali (*you, she, he, we, they*) che di aggettivi possessivi (*your, her, my*), elementi linguistici che caratterizzano una comunicazione di tipo interpersonale. Dall'analisi delle parole contenute in ELC, questi elementi linguistici risultano invece – con l'eccezione di *they* – totalmente assenti nel corpus di leggi. Nel corpus ELC è presente invece un'alta frequenza di parole che sono riconducibili ad espressioni convenzionali in ambito giuridico (sesta categoria), quali *referred, accordance, appropriate, pursuant* e *provided* che non sono presenti in quantità rilevanti nel corpus PLC. Nella sezione seguente l'analisi verrà estesa alle parole che circondano le *keywords* rilevate nel corpus PLC di leggi popolarizzate in modo da verificare quali siano le unità polirematiche di cui fanno parte.

#### **4.2. Keywords del corpus di leggi popolarizzate: associazioni di parole e significati**

Come illustrato nella Sezione 3, uno degli assunti alla base della linguistica dei corpora è rappresentato dal fatto che il significato di una unità lessicale viene costituito dalla co-occorrenza di una parola con altre parole e con un determinato contesto (Sinclair 1996). Al fine di identificare il significato veicolato dalle *keywords* individuate nella fase preliminare dell'analisi, questa sezione prende ad esame le parole emerse nel corpus PLC per ciascuna delle categorie sopracitate e ne analizza il contesto. Sono state escluse dall'analisi la terza e la sesta categoria (rispettivamente, riferimenti interni/esterni a strumenti della normativa ed espressioni giuridiche convenzionali) poiché non vi sono *keywords* per queste categorie nel corpus di leggi popolarizzate. Le funzioni *Clusters/N-grams* e *Collocations* del software AntConc hanno permesso di

individuare le associazioni di parole che ricorrono più frequentemente nel corpus e di evidenziarne la prosodia semantica.<sup>14</sup>

#### 4.2.1. Riferimenti ai soggetti coinvolti nella normativa

Per quanto riguarda i riferimenti ai soggetti coinvolti nella normativa, per ciascuna delle tre sottocategorie individuate nella Sezione 4.1, è stata selezionata la parola con il numero di occorrenze più alto per l'analisi delle associazioni di parole. Le parole selezionate sono le seguenti: *EU*, *country*, *consumers*. L'analisi condotta sui *clusters* alla destra dell'acronimo *EU* ha rivelato che esso viene utilizzato frequentemente in funzione aggettivale, come ad esempio nei *clusters* *EU "roam like at home" rules* (4 occorrenze), *EU online dispute resolution site* (3),<sup>15</sup> *EU airports, you should be informed* (3), *EU roaming rules have ensured that* (2), *EU rules will provide all consumers* (1), *EU action in the field* (1). Gli esempi citati mostrano come, dove l'acronimo *EU* è associato ad iniziative che tutelano i consumatori, le azioni menzionate vengano spesso associate a verbi o sostantivi con una connotazione positiva, quali *ensure*, *provide* e *action*, dando una connotazione positiva all'operato dell'Unione europea. L'acronimo *EU* viene utilizzato anche in funzione di soggetto, come nei seguenti esempi: *EU can boast particularly well trained* (1), *EU also funds research into zoonoses* (1), *EU also promotes animal welfare* (1), *EU also supports the competitiveness* (1). Anche in questo caso, i verbi associati all'acronimo (*boast*, *fund*, *support*) comunicano un'immagine positiva dell'Unione europea come istituzione. Nei *clusters* alla sinistra di *EU*, l'acronimo viene utilizzato per definire l'ambito territoriale, come mostrano i seguenti esempi: *to export to the EU* (8), *when travelling in the EU* (7), *banned from operating within the EU* (3).

Per quanto riguarda la sottocategoria che raggruppa i riferimenti ai Paesi, l'analisi dei *clusters* costituiti alla destra della parola *country* rivela come il riferimento sia spesso funzionale a collocare geograficamente una situazione immaginaria, come mostrano i seguenti esempi: *country where the trader is* (4), *country where the incident took place* (3), *country where you bought the* (3), *country where you live will* (2), *country from where you purchase* (1), *country of residence, where you work* (1). Questo utilizzo della parola *country* viene evidenziato anche nei *clusters* alla sinistra della parola, come si può evincere dai seguenti esempi: *account in your home country* (2), *dispute resolution body in your country* (2), *consumer centre in your country* (2), *if you live in one country* (2). Gli esempi mettono in evidenza inoltre come nei *clusters* sia alla destra che alla sinistra della parola *country* ricorrano con

<sup>14</sup> Le impostazioni che sono state selezionate per il programma sono le seguenti: *clusters* costituiti da minimo 5 parole e massimo 6 parole e 1 occorrenza come frequenza minima. L'analisi prende in considerazione sia i *clusters* a destra che quelli a sinistra della parola esaminata.

<sup>15</sup> Il numero a destra dei *clusters* ne indica la frequenza all'interno del corpus PLC.

frequenza il pronome *you* e l'aggettivo *your*, il che rivela come la narrazione della situazione ipotetica sia diretta personalmente al lettore. Anche l'analisi delle collocazioni più frequenti della parola *country* conferma l'alto numero di co-occorrenze con il pronome personale *you* e l'aggettivo possessivo *your* e, dunque, il coinvolgimento del cittadino nella comunicazione (Tabella 3).

Posizione	Frequenza	Frequenza (sinistra)	Frequenza (destra)	Collocazione
1	193	154	39	In
2	177	108	69	The
3	115	100	15	Eu
4	89	62	27	Your
5	87	20	67	You
6	79	40	39	To
7	71	60	11	Another
8	64	25	39	Of
9	55	41	14	A
10	49	3	46	Where

Tabella 3  
Collocazioni della parola *country*.

L'analisi dei *clusters* della terza sottocategoria, riferita ai soggetti regolamentati, evidenzia frequenti associazioni ad azioni ipotetiche specifiche attraverso le quali viene dato un esempio concreto della normativa in atto. La parola *consumers* viene associata infatti alle varie situazioni inerenti al diritto dei consumatori europeo, come mostrano i seguenti *clusters*: *consumers and traders to resolve disputes* (2), *consumers buying on line from another* (1), *consumers when they travel. Three European* (1), *consumers are often fooled into* (1), *consumers are protected in line with* (1), *consumers run into problems either during* (1). In alcuni casi, come ad esempio nei *clusters* seguenti, viene utilizzata la narrazione di un evento immaginario per contestualizzare i diritti garantiti ai consumatori all'interno di situazioni concrete: *consumers claimed reimbursement of their money* (1), *consumers found the information they were* (1), *consumers booked tickets from Sofia to* (1), *consumers like Ana and her family* (1), *consumers who cancelled trips to Egypt* (1). È interessante notare come i verbi associati alla parola *consumers* siano funzionali nel trasmettere un duplice significato. Da una parte, vengono messe in evidenza le difficoltà e le insidie che i consumatori devono fronteggiare attraverso l'uso di verbi che hanno una connotazione negativa, quali *are confronted with*, *are fooled into*, *run into problems*. Dall'altra parte, invece, viene enfatizzato l'effetto dell'azione dell'Unione europea a favore dei consumatori attraverso l'uso di verbi con una connotazione positiva, quali *enjoy*, *resolve*, *are protected*, *found*.

L'analisi dei *clusters* ha messo in luce anche il ricorrente utilizzo della parola *rights* associata a *consumers*, come si evince dai seguenti esempi: *consumers and promote their right to* (2), *consumers of their rights when buying* (1) *consumers have certain rights and entitles* (1). L'analisi delle collocazioni della parola *consumers* conferma questa frequente associazione tra i due concetti di 'consumatori' e 'diritti', come mostra la Tabella 4:

Posizione	Frequenza	Frequenza (sinistra)	Frequenza (destra)	Collocazione
1	144	64	80	The
2	138	57	81	And
3	134	63	71	To
4	101	57	44	Of
5	79	32	47	In
6	64	52	12	For
7	51	30	21	Eu
8	49	22	27	A
9	48	33	15	That
10	41	21	20	On
11	38	12	26	Are
12	32	6	26	They
13	31	20	11	European
14	30	1	29	Their
15	29	6	23	<b>Rights</b>

Tabella 4  
Collocazioni della parola *consumers*.

Anche l'analisi dei *clusters* alla sinistra della parola *consumers* mette in luce come la comunicazione sia rivolta, in parte, ad evidenziare i problemi che minacciano il consumatore (*that plenty of other misled consumers* (1), *a rising concern for european consumers* (1), *there are still obstacles to consumers* (1)) e, in parte, a mettere invece in evidenza gli effetti positivi dell'intervento europeo in merito alla tutela dei consumatori (*help and advice to consumers* (2), *protect the health of EU consumers* (2), *a network that is helping consumers* (1), *advertisements and timely information to consumers* (1)). L'analisi ha inoltre evidenziato come venga spesso sottolineato il grande numero di consumatori che beneficiano della tutela da parte dell'Unione europea, come mostrano i seguenti esempi: *a remarkable number of consumers* (1), *a wider community of consumers* (1), *assisting a huge number of consumers* (1).

#### 4.2.2. Riferimenti all'oggetto della normativa

Per quanto riguarda la seconda categoria di *keywords*, l'analisi si è focalizzata sulla parola *food* in quanto la sua frequenza (403 occorrenze ogni 100.000 parole) è di molto superiore a quella delle altre *keywords* in questa categoria. In questo caso l'enfasi è posta in modo particolare sulla tutela della sicurezza alimentare e della salute, come dimostrano i seguenti *clusters*: *food safety, placing the emphasis* (2), *food and feed for healthier animals* (1), *food and consumers are kept safe* (1) *food safety checks are more efficient* (1). L'analisi delle collocazioni riportata nella Tabella 5 conferma questo dato:

Posizione	Frequenza	Frequenza (sinistra)	Frequenza (destra)	Collocazione
1	314	199	115	The
2	218	93	125	And
3	137	15	122	<b>Safety</b>
4	129	99	30	Of
5	102	80	22	For
6	97	58	39	To
7	78	41	37	In
8	77	46	31	Eu
9	67	45	22	On
10	54	27	27	Food
11	50	32	18	<b>Health</b>
12	48	3	45	Feed
13	47	29	18	That
14	47	23	24	A
15	43	34	9	Training
16	43	12	31	Is
17	34	34	0	<b>Safer</b>
18	31	10	21	From
19	29	5	24	Chain
20	29	28	1	Better

Tabella 5  
Collocazioni della parola *food*.

I *clusters* analizzati hanno evidenziato come l'informazione relativa alle iniziative intraprese dall'Unione europea nell'ambito della sicurezza alimentare avvenga anche attraverso la personificazione delle istituzioni nei soggetti che vi lavorano, come mostra il seguente estratto tratto dal video *Health and Food Safety: Audits*:<sup>16</sup>

<sup>16</sup> <https://audiovisual.ec.europa.eu/embed/index.html?ref=I-131693&lg=undefined>.

Ana thinks about food safety all the time. Ana works as an auditor for the European Commission within the department responsible for health and food safety. [...] Together, Ana and her colleagues are responsible for checking in the European Union and in countries exporting to the European Union, that the safety systems put in place by national authorities [...] are all in line with the European Union's very high standards.

In questo modo, l'informazione ai cittadini relativa ai controlli previsti dalla legislazione europea per garantire la sicurezza alimentare ha anche la funzione di avvicinare i cittadini alle istituzioni europee e diventa il veicolo di un messaggio ulteriore: gli organismi dell'Unione europea non sono entità astratte ma persone il cui lavoro è dedicato alla tutela dei consumatori.

Dall'analisi dei *clusters* alla sinistra della parola *food* emerge come venga dato rilievo alle azioni intraprese a favore dei consumatori: *random checks at borders ensure food* (3), *rapid alert system for food* (3), *a system for reporting food* (1), *a training initiative covering food* (1), *advice assessing the risks of food* (1). La frequente associazione della parola *food* con parole che sottolineano l'organizzazione e la sistematizzazione esistente nelle procedure di controllo della sicurezza alimentare trasmette un'immagine rassicurante al consumatore che si riflette positivamente sulle istituzioni dalle quali tale organizzazione ha origine. I *clusters* hanno inoltre evidenziato un frequente riferimento agli organismi che si occupano della sicurezza alimentare, ad esempio *Consumers, Health, Agriculture and Food Executive (Agency)* (8), *Directorate-General for Health and Food* (7) e a programmi europei, quali *Better Training for Safer Food* (28).

#### 4.2.3. Verbi

L'analisi dei verbi prende ad esame i tre verbi più frequenti, *have*, *was* e *can*, presenti nella *keyword list A*. Inoltre, dal momento che la modalità deontica ricopre un ruolo significativo nei testi giuridici (Garzone 1999; Caliendo 2007; Williams 2013), l'analisi ha approfondito anche un'altra *keyword* presente nella lista, il modale *must*. Il verbo *have* ha il maggior numero di occorrenze nel corpus PLC. L'analisi delle collocazioni alla sinistra del verbo *have* ha messo in evidenza come il soggetto preponderante sia *you*, come mostra la Tabella 6 dove vengono riportate le collocazioni con co-occorrenze maggiori di 20:

Posizione	Frequenza	Frequenza (sinistra)	Frequenza (destra)	Collocazione
1	146	145	1	<b>You</b>
2	130	40	90	To
3	24	24	0	They
4	22	22	0	We
5	26	21	5	Not
6	21	21	0	May
7	20	20	0	I

Tabella 6  
Collocazioni del verbo *have*.

L'analisi dei *clusters* alla destra di *have* ha rivelato un'alta frequenza della parola *right(s)* riferita al consumatore (*you*), come mostrano gli esempi seguenti: *have the same rights to travel* (4), *have the right to access* (3), *have the right to compensation* (3). L'informazione relativa alla tutela prevista dalla legislazione europea viene dunque comunicata dalle istituzioni rivolgendosi direttamente al destinatario ed enfatizzando come le garanzie previste dalla legge costituiscano un diritto.

Tra le *keywords* riportate nella Tabella 1 figura un alto numero di verbi al tempo passato. A titolo di esempio viene qui analizzato il verbo *was*, selezionato per la sua alta frequenza. Come mostra la Tabella 7, dove vengono riportate le collocazioni che precedono immediatamente il verbo *was*, il soggetto più frequente è *it*, seguito da *she* e *he*.

Posizione	Frequenza	Frequenza (sinistra)	Frequenza (destra)	Collocazione
1	57	57	0	<b>It</b>
2	27	27	0	<b>She</b>
3	24	24	0	<b>He</b>
4	22	21	1	And
5	17	17	0	This
6	14	14	0	I
7	12	11	1	There

Tabella 7  
Collocazioni del verbo *was*.

L'analisi dei *clusters* ha evidenziato come *was* venga associato a situazioni ed eventi, come mostrano i seguenti esempi: *was cancelled or delayed by more* (2); *was in Scotland. he contacted this* (2); *was not living in Slovenia* (2); *was overbooked and you were denied* (2); *was complicated because they had bought* (1). L'analisi qualitativa ha messo in luce due diverse tipologie di eventi narrati: la prima, introdotta da *if*, è una situazione ipotetica, come mostra il seguente estratto:



For international services of more than 250 km, you're entitled to compensation [...] if your service was overbooked [...]

La seconda strategia narrativa è costituita invece da un vero e proprio racconto di un evento fittizio accaduto ad un immaginario consumatore, come nel seguente estratto:

Susie from Ørbæk bought a lamp from a UK supplier. After it was installed in her home, [...]

In entrambi i casi, lo *storytelling* è funzionale a informare il cittadino relativamente alle tutele previste dalla legislazione europea con esempi pratici di situazioni comuni in cui questi si può facilmente immedesimare.

L'analisi delle collocazioni del verbo modale *can*, il modale più frequente nel corpus PLC, ha mostrato come il soggetto che ricorre può frequentemente è *you* (Tabella 8):

Posizione	Frequenza	Frequenza (sinistra)	Frequenza (destra)	Collocazione
1	162	161	1	<b>You</b>
2	76	0	76	Be
3	42	6	36	<b>I</b>
4	41	41	0	They
5	22	0	22	<b>T</b>
6	18	0	18	Also
7	17	0	17	Only
8	17	0	17	Ask
9	15	0	15	Use
10	14	0	14	Contact
11	12	12	0	Consumers
12	11	11	0	That

Tabella 8  
Collocazioni del verbo *can*.

È interessante notare come anche la prima persona singolare *I* sia una frequente collocazione di *can*, ma il modale in questo caso precede il soggetto ed introduce dunque una domanda. Lo strumento che utilizza più frequentemente le domande è la sezione *Your Europe*, dove per ogni argomento è presente un *link* a una pagina web di *Frequently Asked Questions*, come mostra il seguente estratto:

A European airline recently lost my baggage. I complained to the airline, but am not fully satisfied with their reaction. Can I complain to someone else?<sup>17</sup>

L'analisi del *cluster you can* ha messo in luce il fatto che esso è utilizzato principalmente per informare i cittadini di due aspetti previsti dalla legislazione. Da una parte, *you can* esprime ciò che le leggi prevedono a favore dei consumatori, ad esempio *you can roam like at home* (4). Dall'altra, *you can* informa i consumatori delle azioni che può intraprendere a sua tutela in caso di necessità, ad esempio *you can file a complaint* (3).

La Tabella 8 mostra *t* come collocazione relativamente frequente a destra di *can*, verbo con il quale va a formare la forma contratta negativa *can't*. L'analisi delle occorrenze di *can't* ha rivelato che esso è utilizzato sia con significato deontico per esprimere un divieto, che con significato dinamico per esprimere l'idea di impossibilità, in modo particolare in situazioni ipotetiche, come mostra il seguente estratto:

If a travel service can't be provided as agreed, for example if a provider can't carry out [...]

La frequenza notevolmente inferiore di *can't* rispetto a *can* mette in luce come l'informazione ai cittadini venga presentata per lo più in chiave positiva, sottolineando le opportunità per i consumatori di usufruire di determinati servizi e determinate garanzie, piuttosto che in chiave negativa, evidenziando i divieti applicabili alla controparte.

Allo stesso modo, il modale deontico *must* esprime più frequentemente l'obbligo da parte del consumatore di *ricevere* un determinato trattamento, piuttosto che quello della controparte di *fornirlo*. Anche in questo caso, il soggetto più frequente è *you*, come mostra la Tabella 9, in cui sono riportate le collocazioni di *must* con una frequenza superiore a 10.

Posizione	Frequenza	Frequenza (sinistra)	Frequenza (destra)	Collocazione
1	68	0	68	Be
2	43	43	0	<b>You</b>
3	19	0	19	Also
4	16	0	16	Give
5	14	1	13	Receive

Tabella 9  
Collocazioni del verbo *must*.

L'analisi dei *clusters* formati con il modale *must* conferma come *you* sia un soggetto passivo delle garanzie e delle tutele offerte dalla legislazione europea:

<sup>17</sup> [https://europa.eu/youreurope/citizens/travel/passenger-rights/air/faq/index\\_en.htm](https://europa.eu/youreurope/citizens/travel/passenger-rights/air/faq/index_en.htm).

*must be informed about the situation (3), must receive full compensation. information rights (2).* I *clusters* mostrano come *must* possa però, pur se con minore frequenza, anche esprimere l'obbligo della controparte commerciale di offrire determinati servizi e garanzie: *must immediately offer you the choice (3), must let you know the estimated (3), must organise alternative transport services for (2).*

#### 4.2.4. Pronomi personali/aggettivi possessivi

Come già sottolineato, nella *keyword list A* figurano numerosi pronomi personali e aggettivi possessivi. L'esame delle concordanze delle *keywords* nella lista ha mostrato come *you/your/he/she/her/my* siano riferiti al consumatore, mentre *we* è più frequentemente riferito alle istituzioni europee e *they* alla controparte rispetto al consumatore (ad esempio, il commerciante o la compagnia aerea). Si è deciso di focalizzare l'analisi sui pronomi personali *you* e *we* in modo da indagare quali significati tendono ad essere associati ad essi.

Per quanto riguarda *you*, l'analisi dei *clusters* ha rivelato come questo pronome venga associato principalmente a categorie di parole che rimandano a due funzioni della comunicazione. La prima funzione è quella di portare il consumatore a conoscenza dei suoi diritti, come mostrano i seguenti esempi: *you have the right to (29), you are protected against discrimination (8), you may be entitled to (8), you don't have to (7), you have the same rights (5), you should be able to travel (4), you always have the right to (4), you should be informed about (4).* Come già sottolineato in precedenza, la frequente ripetizione dell'associazione tra *you* e *right(s)* ha l'effetto di enfatizzare l'idea dei diritti garantiti al consumatore. La seconda funzione comunicativa svolta dai *clusters* costituiti da *you* è quella di rappresentare il contesto situazionale in cui si realizzano le garanzie espresse dalla legislazione: *you use your mobile phone (7) you have a problem with (5) you may still be charged a (5) you're refused boarding for these (5) you buy a product or service (4) you don't get a satisfactory (4).*

Come già anticipato, l'analisi ha messo in luce come il pronome *we* sia associato nella maggior parte dei casi alle istituzioni europee. I *clusters* rivelano una funzione prevalentemente promozionale che si esprime attraverso a) la comunicazione degli obiettivi (*we need to be sure that (2), we aim to constantly improve the (1), we aim to harmonise the consumer (1)*), b) l'informazione relativa alle azioni in corso (*we are developing an online platform (1), we approach the associations of undertakings (1), we are considering giving regional workshops (1)*), c) l'enfasi posta sugli obiettivi raggiunti (*we achieved this objective thanks to (1), we adopted a simplified set of (1), we are all proud of our (1), we are delighted to have worked (1)*). L'analisi dei *clusters* ha messo anche in luce come, occasionalmente, vi sia una

funzione direttiva (Leech 1974) espressa esplicitamente dal pronome *we* seguito dal verbo *recommend* (*we recommend that you notify* (3) e *we recommend you inform the airport* (2)), ma, data la scarsa frequenza, questa rappresenta più un'eccezione che la norma.

## 5. Conclusioni

Questo studio ha indagato gli aspetti linguistici caratterizzanti i contenuti multimediali che popolarizzano le leggi europee focalizzando l'analisi sugli elementi che sono risultati particolarmente distintivi da un punto di vista lessicale e morfosintattico. L'analisi ha rivelato che, rispetto ai testi legislativi originali, i testi popolarizzati sono caratterizzati da elementi linguistici diversi in relazione alle seguenti categorie: riferimenti ai soggetti coinvolti nella normativa, riferimenti all'oggetto della normativa, riferimenti interni/esterni a strumenti della normativa, verbi, pronomi personali/aggettivi possessivi, espressioni giuridiche convenzionali.

L'analisi delle associazioni di parole formate intorno alle parole chiave che ricorrono nei testi popolarizzati ha messo in luce come alcuni degli elementi linguistici sopracitati abbiano un effetto sul significato di ciò che viene comunicato. Considerando che l'obiettivo dichiarato da parte delle istituzioni europee è che ci sia la percezione da parte dei cittadini “che l'UE sta lavorando per migliorare la loro vita”, che essi capiscano “che nel processo decisionale si tiene conto delle loro preoccupazioni” e che “conoscano i loro diritti nell'UE”,<sup>18</sup> si può ipotizzare che le scelte linguistiche osservate siano finalizzate a rispondere a questi intenti comunicativi.

Innanzitutto, la comunicazione tende a coinvolgere il ricevente costruendo un dialogo in prima persona attraverso un frequente utilizzo dei pronomi personali *we/you/I* e degli aggettivi possessivi *your/my*. Le informazioni vengono inoltre frequentemente fornite attraverso lo *storytelling*: l'uso dei verbi al tempo passato, il frequente utilizzo di pronomi personali alla terza persona, i riferimenti specifici a collocazioni geografiche ed attività costruiscono una narrazione che consente di fornire un esempio tangibile di come la normativa europea tuteli e sia di aiuto ai consumatori in difficoltà. La narrazione è funzionale anche ad avvicinare i cittadini all'Unione europea attraverso la personificazione delle istituzioni nei soggetti che vi lavorano. In questo modo, le istituzioni non vengono più dunque percepite come degli enti astratti, ma come un gruppo di persone che lavora per fornire supporto ai cittadini europei nella loro vita quotidiana. L'analisi ha rivelato inoltre come i due concetti diritto/consumatore siano frequentemente associati: l'effetto che ne deriva è un'enfasi sui vantaggi goduti dal cittadino e garantiti dalle leggi

<sup>18</sup> <http://www.europarl.europa.eu/factsheets/it/sheet/144/communication-policy> (15.6.2019).

europee. Questa enfasi viene rafforzata dalla strategia comunicativa, che tende ad informare il cittadino in merito alla legislazione in chiave positiva, sottolineando cioè i diritti del consumatore, piuttosto che gli obblighi della controparte.

L'analisi linguistica ha mostrato come la modalità con cui viene comunicata la conoscenza giuridica tenda a sottolineare, da una parte, le difficoltà e le insidie che i consumatori si trovano a dover fronteggiare e, dall'altra, la tutela e il supporto offerti dalla normativa europea. L'effetto ottenuto è che viene dato risalto agli effetti benefici del lavoro delle istituzioni europee, con un conseguente impatto positivo sull'immagine delle istituzioni stesse. Come afferma Cacchiani (2018, p. 120), se un governo e le leggi da esso promulgate vengono percepiti dal cittadino come utili nel tutelarlo e nel garantirgli sicurezza, questi è propenso a concedere fiducia alle istituzioni. Attraverso le associazioni positive costruite a livello linguistico nell'informare i consumatori dei loro diritti, l'Unione europea si presenta dunque come un'istituzione organizzata, consapevole delle esigenze reali dei cittadini, vicina ai loro problemi e pronta a rispondere ai loro bisogni con una serie di iniziative ben strutturate e sistematizzate.

Queste considerazioni confermano quanto emerso dagli studi precedenti condotti sulla popolarizzazione della conoscenza giuridica da parte dell'Unione europea attraverso canali multimediali, in particolare dalla ricerca di Silletti (2018) dove viene evidenziato come l'informazione da parte delle istituzioni abbia anche una funzione promozionale. È auspicabile che vengano condotte ulteriori ricerche in questo ambito, in modo da poter giungere a delineare un quadro più rappresentativo della modalità di interazione tra cittadini e discorso giuridico del diritto europeo.

**Bionota:** Francesca L. Seracini ha conseguito una laurea magistrale in Lingue e Letterature Straniere e un dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche. È assegnista di ricerca presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Le sue principali aree di ricerca riguardano i testi e linguaggi specialistici (in particolare, l'inglese giuridico, la fraseologia, i testi legislativi e la loro popolarizzazione), la traduzione specializzata (in particolare, la traduzione giuridica all'UE, il multilinguismo e la qualità nella traduzione), la comunicazione professionale (in particolare, employer branding e leadership).

**Recapito autore:** francesca.seracini@unicatt.it

## Riferimenti bibliografici

- Baker P. 2006, *Using Corpora in Discourse Analysis*, Continuum, London/New York.
- Biber D., Conrad S., e Cortes V. 2004 *If You Look at . . . : Lexical Bundles in University Teaching and Textbooks* in "Applied Linguistics" 25 [3], pp. 371–405.
- Biel Ł. 2014, *Lost in the Eurofog: The Textual Fit of Translated Law*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Bondi M. 2010, *Perspectives on Keywords and Keyness: An Introduction*, in Bondi, M. e Scott, M. (eds.), *Keyness in Texts*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 1–18.
- Cacchiani S. 2018. *The Voice of the Law on Gov.Uk and Justice.Gouv.Fr. Good Value to Citizens and Institutions?*, in Engberg J., Luttermann K., Cacchiani S. e Preite C. (eds.), *Popularization and Knowledge Mediation in the Law*, edited by. LIT, Zürich, pp. 117-148.
- Caliendo G. 2007, *Modality and Communicative Interaction in EU Law*, in Candlin C.N. e Gotti, M. (eds.), *Intercultural Aspects of Specialized Communication*, Peter Lang, Bern, pp. 241-259.
- Calsamiglia H. e Van Dijk, T.A. 2004, *Popularization Discourse and Knowledge about the Genome*, in "Discourse & Society" 15 [4], pp. 369-389.
- Cavalieri S. 2018, *Broadcasting Legal Discourse. The Popularization of Family Law through YouTube*, in *Popularization and Knowledge Mediation in the Law*, Engberg J., Luttermann K., Cacchiani S. e Preite C. (eds.), LIT, Zürich, pp. 252-270.
- Diani G. 2001, *Modality and Speech Acts in English Acts of Parliament*, in Gotti M. and Dossena M. (eds.), *Modality in Specialized Texts*,. Peter Lang, Bern, pp. 175-191.
- Duguid A. 2015. *Public Apologies and Media Evaluations*, in Bondi M., Cacchiani S. e Mazzi D. (eds.), *Discourse In and Through the Media. Recontextualizing and Reconceptualizing Expert Discourse*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 146–169.
- Engberg J. 2016, *Conceptualising Corporate Criminal Liability: Legal Linguistics and the Combination of Descriptive Lenses*, in Tessuto G., Bhatia V. K., Garzone G., Salvi R. e Williams C. (eds.), *Constructing Legal Discourses and Social Practices: Issues and Perspectives*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 28–56.
- Engberg J., Luttermann K., Cacchiani S. e Preite C. 2018, *Studying Popularization in Legal Communication: Introduction*. in Engberg J., Luttermann K., Cacchiani S. e Preite C. (eds.), *Popularization and Knowledge Mediation in the Law*, , LIT, Zürich, pp. IX–XXV.
- Eppler M. 2006, *The Concept of Knowledge Communication and Its Relevance to Management*, in "USI Research Note". <http://www.knowledge-communication.org/pdf/research-note-knowledge-communication.pdf> (16.6.2019).
- Garzone, G. 1999, *Espressione Della Performatività Nel Testo Giuridico* in Azzaro G. e Ulrych M. (a cura di), *Anglistica e...: metodi e percorsi comparatistici nelle lingue, culture e letterature di origine europea*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 127–144.
- Garzone, G. 2001, *Deontic Modality and Performativity in English Legal Texts* in Gotti M. e Dossena M. (eds.), *Modality in Specialized Texts*, Peter Lang, Bern. pp. 153–173.
- Garzone, G. 2007, *Genres, Multimodality and the World Wide Web: Theoretical Issues*, in Garzone G., Poncini G., e Catenaccio P. (eds.), *Multimodality in Corporate Communication*, Franco Angeli, Milano, pp. 15–30.

- Garzone, G. 2012, *Perspectives on ESP and Popularization*. CUEM, Milano.
- Garzone G. 2014, *Investigating Blawgs through Corpus Linguistics: Issues of Generic Integrity*, in Gotti M. e Giannoni D.S. (eds.), *Corpus Analysis for Descriptive and Pedagogical Purposes: ESP Perspectives*, Peter Lang, Bern, pp. 167–188.
- Gotti, M. 1996, *Il Linguaggio Della Divulgazione: Problematiche Di Traduzione Interlinguistica* in Cortese G. (a cura di), *Tradurre i linguaggi settoriali*, Edizioni Libreria Cortina, Torino, pp. 217–235.
- Kastberg P. 2007 *Knowledge communication - the emergence of a third order discipline*, in Villiger C. e Gerzymisch-Arbogast H. (Hrsg.), *Bewegung: Multimedialer Und Multilingualer Wissenstransfer in Der Experten-Laien-Kommunikation Festschrift Für Annely Rothkegel*, pp. 7–24 , Peter Lang, Bern.
- Kastberg P. 2011, *Knowledge Asymmetries – beyond 'to Have and to Have Not*, in "Fachsprache" 3–4, pp. 137–151.
- Leech G. 1974, *Semantics*. Penguin Books, Harmondsworth/Baltimore/Victoria/Markham/Auckland.
- Linell, P. 1998, *Approaching Dialogue: Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives*. John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Moschini I. 2015, *Facebook.Com/WhiteHouse: A Multimodal Analysis of the Social-Media Recontextualization of the Institutional Encoder*, in Bondi M., Cacchiani S. e Mazzi D. (eds.), *Discourse In and Through the Media. Recontextualizing and Reconceptualizing Expert Discourse*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 170–186.
- Partington A. 2004, *Corpora and Discourse: A Most Congruous Beast*, in Partington A., Morley J. e Haarland L. (eds.), *Corpora and Discourse*, Peter Lang, Bern, pp. 11–20.
- Partington A, Duguid A. e Taylor C. 2013, *Patterns and Meanings in Discourse: Theory and Practice in Corpus-Assisted Discourse Studies (CADS)*, John Benjamins. Amsterdam.
- Preite C. 2018, *Stratégies Dialogiques et Transmission Du Savoir Juridique Dans Le Site Du Ministère de La Justice Français* in Engberg J., Luttermann K., Cacchiani S. e Preite C. (eds.), *Popularization and Knowledge Mediation in the Law*, LIT, Zürich, pp. 149–167.
- Reinhardt R. e Stattkus B. 2002, *Fostering Knowledge Communication: Concept and Implementation*, in "Journal of Universal Computer Science" 8 [5], pp. 536–545.
- Scott M. 1997, *PC Analysis of Key Words - and Key Key Words*, in "System" 25 [2], pp. 233–245.
- Scott, M. 2010, *Problems in Investigating Keyness: Or Clearing the Undergrowth and Marking out Trails*, in Bondi, M e Scott, M. (eds.), *Keyness in Texts*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 43–57.
- Silletti, A. 2018, *Analyse Dei Publications de l'Union Européenne à Visée Vulgarisatrice. Le Cas Dei Illustrations* in Engberg J., Luttermann K., Cacchiani S., e Preite C. (eds.) *Popularization and Knowledge Mediation in the Law*, LIT, Zürich, pp. 223–248
- Sinclair J. 1996, *The Search for Units of Meaning*, in "Textus" 9 [1], pp. 75–106.
- Sinclair J.. 2004, *Trust the Text*, Routledge, London/New York.
- Stubbs M. 1996, *Text and Corpus Analysis*, Blackwell, Oxford/Malden MA.
- Stubbs M. 2002, *Two Quantitative Methods of Studying Phraseology in English*, in "International Journal of Corpus Linguistics" 7, pp. 215–244.
- Ulrych, M. 2014, *Traces of Mediation in Rewriting and Translation*. EDUcatt, Milano.
- Williams, C. 2005, *Tradition and Change in Legal English*. Peter Lang, Bern.
- Williams, C. 2013, *The 'popularization of Law' and 'Law and Plain Language': Are They*

*Two Separate Issues?* in Kermas S. e Christiansen T. (eds.), *The Popularization of Specialized Discourse Across Communities and Cultures*, Edipuglia, Bari, pp. 33–52.



# LE DISCOURS ÉCONOMIQUE ENTRE SPÉCIALISATION ET VULGARISATION Les atouts de la multimédialité

ALESSANDRA ROLLO  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** – Economic discourse has a central place in the field of specialized discourse due to its topicality and impact on national and international communication. Indeed, a major challenge for economics journalism is managing to popularize subjects that are of great importance in our daily lives yet difficult for non-specialists to understand – especially since no professional, as expert as they may be, master all the facets of a given field. Given this premise, many economics newspapers have focused on enriching their multimedia offer in order to become more competitive and to render specialized subjects clearer and more attractive for their readers, without betraying their own vocation as a specialty publication.

Examining the issue from such a perspective, the study reflects on the double role – that of expertise and popularization – of specialized newspapers online. These digital publications aim to combine two equally important pragmatic considerations: to provide in-depth information and analysis, while also offering a wide spectrum of information that is accessible to as many people as possible. Media discourse in two prestigious financial/economic newspapers online will be analysed: *Il Sole 24 ORE* in Italian and *Les Echos* in French. Special attention will be paid to the advantages of multimedia in providing information and educating readers in the fields of economics and finance, towards an increasingly effective multimodal informational strategy.

The research intends to show how online products constitute a compromise between specialization and popularization, aiming to provide diverse, quality information to a wide audience. To this end, a comparison will also be made between the online and printed versions of the newspapers in question.

**Keywords:** economic discourse; specialization; popularization; print version/online version, multimodality/multimediality.

## 1. Introduction

Dans le panorama des discours de spécialité (Beacco et Moirand (dir.) 1995; Gotti 2003), certains domaines présentent une visibilité médiatique très forte, proportionnelle à leur charge sociale, soit à “leur degré d’implication” dans les questions de société (Beacco 2000, p. 5). Le discours économique notamment occupe une place de tout premier plan, vu son actualité et son

impact sur la communication nationale et internationale, parallèlement à la médiatisation de l'économie.

Le discours économique peut [...] être défini comme un registre discursif, inscrit dans le monde social et porteur d'une position sur les réalités sociales et économiques (institutions, pratiques, acteurs, etc.), qui produit des normes implicites et explicites agissant, plus ou moins directement, sur les comportements économiques des acteurs sociaux. (Guilbert, Lebaron 2017, p. 221)

Parmi les variétés intralinguistiques au sein de ce type de discours, la presse, généraliste ou spécialisée, est considérée à juste titre comme l'un des canaux privilégiés dans le domaine de l'information pour les entreprises (à l'intérieur et avec l'extérieur) ainsi que dans la diffusion des questions économiques pour le grand public (Spillner 2007, p. 134; Martin-Mombert 2011, pp. 69 sqq.; Rollo 2012, p. 161). Les représentations de l'économie dont les médias sont à la fois producteurs et chambre d'écho font partie intégrante du fonctionnement ordinaire de l'économie, et ce, pour deux raisons principales: les chaînes de télévision et les journaux appartiennent à des acteurs économiques (dont l'État), les visions du monde économique sont à la base des choix qui font la vie économique quotidienne (Lebaron 2001).

De fait, la divulgation<sup>1</sup> de sujets très importants dans notre quotidienneté mais difficiles d'accès pour des non-spécialistes, réservés en principe à un public de niche, s'avère un défi de taille que le journalisme économique se doit de relever. Cela est d'autant plus vrai si l'on considère qu'aucun professionnel, pour expert qu'il soit, ne maîtrise toutes les facettes d'un domaine donné. C'est à partir d'un tel constat que de nombreux journaux économiques ont misé sur le renouvellement et sur l'enrichissement de leur offre multimédia afin de devenir plus compétitifs sur le marché des nouvelles et de rendre les sujets spécialisés plus concrets et plus attrayants pour les lecteurs: sans s'éloigner de leur propre vocation de journaux de spécialité, qui ne sont pas censés donner trop d'explications, ils cherchent néanmoins à répondre à la requête de formation-information et à véhiculer

<sup>1</sup> Nous tenons à préciser que dans cette contribution, nous utiliserons à peu près indifféremment les mots "vulgarisation" et "divulgation", quoique marqués, en principe, par des nuances sémantiques différentes, respectivement action de mettre à la portée des non-spécialistes des connaissances techniques et scientifiques, rendues plus intelligibles par une simplification de la langue (voir Jacobi 1985, 1986), et diffusion d'informations et de connaissances, pas forcément de manière simplifiée. Notre objectif est de souligner l'effort de diffusion et de popularisation de sujets plus techniques par les journaux de spécialité, qui exploitent la communication multimodale et multimédia pour impliquer un nombre croissant de destinataires au-delà du public d'adeptes (c'est pourquoi nous n'approfondirons pas ici la dimension proprement linguistique – mécanismes langagiers et procédés de reformulation, qui ne sont pas nécessairement liés aux multimédias).

quelques fondamentaux en la matière, fournissant des outils aptes à former des consommateurs et des épargnants plus conscients.

En nous inscrivant dans cette perspective, nous nous proposons de réfléchir au double rôle – d’expertise et de vulgarisation – des journaux spécialisés en ligne, qui visent à conjuguer deux instances tout aussi importantes d’un point de vue pragmatique: assurer un haut degré d’approfondissement, tout en proposant un éventail d’informations claires et accessibles au plus grand nombre de destinataires (Beacco, Moirand 1995; Gautier (éd.) 2012; Janot 2014), voire “à visée de didacticité”<sup>2</sup> (Moirand 1993, pp. 3, 6).

Après une première section d’encadrement théorique (§ 2, 3 et 4), nous développerons notre réflexion à travers une analyse des marques sémiotiques du discours médiatique dans deux célèbres quotidiens économique-financiers, dont l’un est italien, *Il Sole 24 ORE* (§ 5.1) et l’autre français, *Les Echos* (§ 5.2), examinés dans leurs éditions papier et numériques. Notre attention se focalisera spécialement sur les atouts qu’offre la multimédialité dans la formation sur les thèmes de l’économie et de la finance, au service d’une stratégie informative multimodale de plus en plus efficace. Par une mise en comparaison des deux journaux en ligne (§ 5.3), nous offrirons quelques exemples concrets de l’utilité du multimédia pour l’accessibilité des contenus à un public de non-experts.

Notre étude aura donc pour objectif de démontrer comment les versions en ligne, réalisant un compromis entre le caractère spécialisé et vulgarisateur, visent à augmenter le nombre des lecteurs à qui l’on veut offrir une information diversifiée et de qualité.

## 2. De la situation de communication au contrat de communication médiatique

Tout acte de langage est un acte d’échange interactionnel entre deux partenaires (sujet communicant et sujet interprétant) liés par un principe d’intentionnalité, cet échange se produisant toujours dans une certaine situation de communication. (Charaudeau 2006a)

Conformément au modèle socio-communicationnel du discours, la situation de communication se configure comme l’ensemble des conditions situationnelles non énoncées qui font de l’acte de langage un objet d’échange contractuel entre les deux parties concernées. C’est un lieu de contraintes qui fournit aux deux acteurs – les sujets producteur et interprétant – des

<sup>2</sup> On entend par là “les manifestations d’une intention réelle, simulée, voire inconsciente, d’apporter à l’autre des savoirs nouveaux” (Beacco, Moirand 1995, p. 33).

instructions discursives de construction/interprétation du sens, en vue de leur intercompréhension (Charaudeau 2006a, 2006b).

Pour ce qui est notamment du contexte journalistique, Charaudeau (2005, 2006a, 2010) parle de “contrat de communication médiatique” entre une “instance de production” (comprenant divers acteurs, tels que journalistes, rédacteurs en chef, direction de l’organe d’information, ayant chacun des rôles bien déterminés) et une “instance de réception” (la cible, elle aussi composite, mais sans détermination de rôles spécifiques).

Quant à la finalité de ce contrat, l’organe de presse obéit à une double logique: symbolique (finalité éthique) de transmission d’informations de la façon la plus crédible possible au nom de valeurs démocratiques, autrement dit le devoir d’informer; pragmatique (finalité commerciale) de conquête et de fidélisation du plus grand nombre de récepteurs (lecteurs, auditeurs, téléspectateurs) puisque l’organe d’information est soumis à la concurrence et qu’il doit vendre.<sup>3</sup> Ces deux finalités se trouvent donc surdéterminées respectivement par un enjeu de crédibilité et un enjeu de captation.

Il en ressort la distinction entre “contrat de communication médiatique” et “contrat d’énonciation journalistique”: le premier se réfère aux caractéristiques du dispositif qui implique une instance de production médiatique et une instance de réception-public, partageant une visée d’information; le second renvoie à la façon dont l’énonciateur journaliste met en scène le discours d’information, s’adressant à un destinataire qui est en partie imposé par le dispositif et en partie construit par lui (Charaudeau 2010).

### **3. Le discours économique dans la presse: visée de spécialisation et de vulgarisation**

Par sa nature, le discours économique (textes théoriques d’économie, discours entre experts, etc.), relevant d’un domaine de spécialité, se place sous le signe d’un haut degré de technicisation, de formalisation et d’abstraction verbale conformément aux principes de rigueur et de désopacification qui sous-tendent ce domaine (Spillner 2007, pp. 125-126). On y trouve donc une terminologie très précise, apte à dénommer sans ambiguïté des concepts bien définis.

Jusqu’à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, il était de coutume, dans les recherches sur les discours spécialisés, d’identifier des discours sources ou premiers comme celui du chercheur ou de l’expert, et des discours seconds ou de

<sup>3</sup> La production journalistique économique, relayée dans les médias par des services commerciaux ou par des journalistes, est conditionnée par les intérêts des agents ou des institutions engagées dans le champ économique (actionnaires, annonceurs) (Duval 2000, p. 57).

vulgarisation scientifique comme le discours didactique des manuels d'économie (Moirand 2014, p. 1). Or, divers travaux envisagent les textes scientifiques comme un continuum dont les deux extrémités sont marquées respectivement par "une forte spécialisation" (les textes des revues scientifiques) et par "une faible spécialisation" (les textes scientifiques médiatiques) (Garric et Léglise 2008, p. 71).

D'autre part, comment définir de façon catégorique le concept d'expertise? "[Q]ui peut décider qui est expert, quand et où? Sur l'axe novice-étudiant avancé-professionnel-expert, on admet qu'il y a une progression dans la maîtrise de certaines compétences, de certaines stratégies" (Gambier 2016, p. 6). En somme, il paraît souhaitable de dépasser "l'opposition simpliste entre savant et vulgaire" (Gambier 2016, p. 7) et d'inscrire l'analyse dans une optique plus large, "une conception plurielle de la science et de la communication scientifique" (Garric et Léglise 2008, p. 72).

En l'occurrence, le discours développé dans les journaux économiques se trouve à mi-chemin entre le discours journalistique et le discours spécialisé, un type de discours hybride qui, sur un axe allant du discours formel des économistes, chercheurs et experts, au discours ordinaire, à la portée de tous, s'inscrit dans le sillon du discours de vulgarisation ou de transmission de connaissances, empruntant quelques traits au discours didactique adressé à un public en voie de spécialisation (Resche 2009, pp. 2, 17). Par ailleurs, il n'est même pas aisé de cerner le lectorat de la presse économique que l'on veut le plus large possible. "L'abstraction que constitue «le lecteur» (tout comme son «intérêt») [...] exprime un flou constitutif du journalisme économique" (Duval 2000, p. 59).

Comme le souligne Janot (2014, p. 55), le discours économique est encore "[u]n discours qui peine à se vulgariser". Une limite intrinsèque du journalisme économique réside justement dans la difficulté à passer d'un discours savant, très technique et professionnel (et en plus, hétérogène), à un discours vulgarisé, qui soit vraiment compréhensible au grand public, tout en sauvegardant la légitimité de la science économique.<sup>4</sup> En outre, il arrive souvent que la logique commerciale, impliquant une visée de captation, prime

<sup>4</sup> Si tant est que l'on puisse qualifier l'économie de "science"; en effet, ce point a été remis en question par certains chercheurs. Bernard Maris (universitaire et économiste, mais aussi journaliste, romancier, historien, mort assassiné lors de l'attentat du 7 janvier 2015 contre l'hebdomadaire satirique *Charlie Hebdo*) a mis l'accent sur "l'ambiguïté de la science économique, qui offre des lois de fonctionnement de la société à la politique, lois dites 'scientifiques', dans un champ, la politique, où, par définition, n'existent pas de lois (sinon on serait dans le domaine de la science)" (Maris 2003, p. 17). D'ailleurs, comme le rappelle Raveaud (2015), Maris n'a pas partagé le tournant scientifique de sa discipline vers des modèles mathématiques; ce n'est pas un hasard s'il a enseigné exclusivement dans des instituts pluridisciplinaires, "où l'économie est considérée comme une science humaine parmi d'autres".

sur la finalité éthique, soit l'acculturation d'un public de profanes (Janot 2014, pp. 56-62).

### **3.1. Le journaliste économique**

Qu'il s'agisse de spécialistes, de chercheurs ou de journalistes, les énonciateurs doivent être sûrs du bien-fondé de leurs propres affirmations, s'appuyant sur des arguments objectifs, susceptibles de persuader les destinataires; pour les uns comme pour les autres il y va de leur responsabilité professionnelle et de leur crédibilité (Resche 2009, p. 7).

Le journaliste ne se doit pas d'être forcément un économiste pur, encore faut-il qu'il soit suffisamment formé et informé, assimilant le premier les contenus à diffuser; autrement dit, il doit posséder les compétences nécessaires pour approcher certains thèmes et pour comprendre les documents écrits ou les sources orales à sa disposition. Afin de saisir l'information brute qu'il devra ensuite travailler, il lui faut entretenir des relations avec les entreprises de manière à avoir des déclarations officielles ou officieuses de la part des dirigeants, échanger des informations avec les analystes financiers, etc. (Léger 2008, pp. 130-131).

Il faut quand même constater que, ces dernières années, la figure du journaliste économique s'est progressivement spécialisée (il a souvent une formation en économie mais pas en journalisme) et professionnalisée (il peut être un professionnel issu du monde de l'entreprise) (Janot 2014, p. 42).

Concernant la prise en charge du dire, au nom des règles d'objectivité journalistique que tout professionnel du secteur est censé respecter (à moins qu'il ne s'agisse d'éditoriaux ou d'articles de fond, à savoir des textes à "énonciation subjectivée", où l'on soutient ouvertement son propre point de vue), dans les textes à "énonciation objectivée" (Moirand 2002, p. 2) le journaliste tend à se démarquer des assertions reportées et à transmettre les informations de façon presque aseptique, en faisant place à la parole d'autrui (experts, financiers, économistes, etc.), en conformité avec le "caractère polyphonique" du discours de presse (Krieg 2000).

### **3.2. Le verbal et l'iconique dans les articles de presse**

Lors de la communication économique, la terminologie, composante incontournable du discours de spécialité, s'avère fondamentale afin de préserver l'authenticité de la langue spécialisée. Les discours de vulgarisation, quant à eux, tendent en principe à manifester une plus grande souplesse d'emploi des termes dans les processus de communication/divulgateion. Nombreux sont les cas de co-occurrence d'éléments de terminologie avec des paraphrases ou des reformulations

explicatives dans une optique de médiation lors de la transmission des informations. Il n'en reste pas moins que, si certains termes peuvent être remplacés par des équivalents plus familiers, il y en a d'autres qui ont été forgés pour dénommer des notions nouvelles et qui doivent donc rester tels quels (Resche 2009, p. 7). Il s'ensuit que c'est surtout une question de balisage dans la présentation des données, tenant compte du public visé et des besoins communicatifs, qui ne sont pas toujours homogènes, à moins que le discours ne soit clairement adressé à un public de professionnels.

D'après Jean-Marc Vittori, éditorialiste à *Les Echos*, une des faiblesses de la presse économique française est qu'elle n'est pas suffisamment accessible par manque de pédagogie et de clarté. Vittori reconnaît qu'en dépit de son expérience, il n'arrive pas à saisir d'emblée le contenu de certains articles publiés dans *Les Echos* ou dans *Le Monde* sans s'appuyer sur plusieurs lectures ou sur des recherches complémentaires. Les journalistes de la presse spécialisée ou semi-spécialisée évitent souvent de s'attarder sur des explications qui pourraient alourdir la lecture par les adeptes et les experts du secteur. Or, c'est bien là l'enjeu: comment doser les éléments techniques et proposer un produit de qualité sans pour autant exclure *a priori* un public de non-initiés? Un bon exemple vient de la presse économique anglo-saxonne, qui adopte une approche plus pédagogique, voire plus simple – on n'hésite pas à élucider certaines notions ou à expliciter un sigle pour accroître la lisibilité – dans le but d'atteindre un public plus large, sans que cela compromette ou dévalorise le niveau du discours (Martin-Mombert 2011, p. 73).

Parallèlement au plan verbal, le discours de la presse se déploie sur le plan iconique. Les journaux tendent en effet à proposer une “construction du message informatif” (Mouriquand cité dans Adam et Lugrin 2006) reposant sur la combinaison d'unités sémiotiques verbales, iconiques et verbo-iconiques (images, photos, encadrés, tableaux); les “iconotextes” photographiques et/ou infographiques jouent un rôle essentiel dans l'hyperstructure d'un journal (Adam et Lugrin 2006).

De tels dispositifs incorporés dans les textes économiques se rattachent au souci pédagogique bien présent dans un contexte discursif médiatique. Par le biais de la multimodalité, qui trouve un développement ultérieur dans le support multimédia facilitant, à son tour, les renvois intertextuels et hypertextuels, les journaux en ligne se configurent comme des lieux de transmission de connaissances spécialisées, tout en motivant un public plus large que le circuit restreint de spécialistes, pour faire en sorte de créer un rapport au savoir positif lors de l'usage du média. En ayant recours à des formes verbales et iconiques, on s'efforce d'interpréter les attentes discursives des lecteurs et de satisfaire les critères de la didacticité (Beacco, Moirand 1995, p. 40).

## 4. L'essor de la presse en ligne

Au fil des années, on a assisté à une évolution de la presse économique et financière qui est devenue de plus en plus riche et dynamique, avec une offre très variée. L'infographie a envahi les pages des journaux au même rythme que les animations peuplaient les écrans de télévision, ce qui a accentué le poids de la forme sur le fond dans la presse écrite ainsi que dans la presse audiovisuelle (Cazenave 1997, p. 40, 43).

Depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, Internet et les NTIC ont véritablement révolutionné la communication humaine (tant la conception que la distribution des données) faisant converger l'informatique, les télécommunications, l'édition et l'audiovisuel. Comme l'a bien synthétisé Gambier:

Avec les communications électroniques, on est passé du "texte" analogique, comme suite linéaire, statique, contextualisée de phrases, de séquences seulement verbales au "texte" pluri-sémiotique, combinant plusieurs systèmes de signes (langagier: oral et écrit, visuel: avec images fixes ou mobiles et pictogrammes, chromatique, sonore avec parfois parole de synthèse, etc.), à manipulation ou accessibilité tactile (via le clavier), sonore (par reconnaissance vocale), bientôt olfactive. (Gambier 2016, p. 10)

À la lumière de cette révolution globale, on a enregistré une augmentation constante d'investissements dans les activités en ligne; la stratégie de diversification multimédia s'est attestée comme étant la tendance majeure de nombreuses entreprises de presse, y compris celles qui opèrent dans le secteur de l'information économique. Pendant longtemps "détrônée par les médias audiovisuels" en termes de rapidité et d'immédiateté de l'information, la presse s'est largement développée sur le web et l'actualité est entrée de plain-pied dans l'offre éditoriale des journaux en ligne qui proposent des nouvelles fraîches, le délai entre l'avènement d'un fait et la diffusion d'une nouvelle s'étant fortement réduit (Ringoot 2014, pp. 85-86).

Les éléments graphiques de la page écran concourent à consolider les aspects connus de l'édition papier, en même temps, la version électronique permet de réitérer la présence de la marque du journal et l'identité du titre sur les autres pages, contrairement à ce qui se passe dans le format papier; l'édition imprimée reste donc le référent central (Zouari 2007, p. 4).

En fait, le développement des éditions en ligne de nombreux journaux a soulevé le problème de l'autoconcurrence entre les deux médias, le journal en ligne devenant un support à part entière avec ses propres modalités énonciatives et ses nouvelles fonctionnalités – interactivité, hypertextualité, convergence multimédia (Ringoot 2014, p. 52). Ainsi un débat s'est-il



déclenché sur “la cannibalisation de la presse papier par son homologue en ligne” (Attias 2006, p. 148), poussant les éditeurs des médias traditionnels à s’interroger sur le risque que leurs propres sites finissent par phagocyter leurs ventes au numéro.<sup>5</sup> Des études menées dans cette direction semblent pourtant démentir une telle hypothèse; elles montrent au contraire une corrélation positive entre les lectorats papier et Internet, et non une moindre consommation des sources traditionnelles d’information, notamment pour les lecteurs adultes (Attias 2006, pp. 147-148).

Les avantages de la presse en ligne par rapport à la presse imprimée sont indéniables, en termes de temporalité (information en temps réel vs information différée), de diversification des informations proposées, d’interactivité et de communication multimédia. L’offre de services innovants en ligne est liée évidemment à une stratégie de marketing mise en œuvre par les éditeurs en vue d’élargir leur public et de fidéliser les lecteurs déjà conquis, dans la double visée de faire face à de potentiels concurrents (ou de prendre de l’avance sur eux) dans un secteur très compétitif et de consolider la légitimité de leur marque et l’identité du titre, ce qui est assuré par le lien visible entre la version électronique et la société de presse.

## 5. Deux journaux économiques à l’épreuve du multimédia et du pluri-média

Nous allons maintenant illustrer les caractéristiques principales des deux journaux qui font l’objet de notre étude dans cette contribution et qui ont relevé le défi de la multimédialité et de la plurimédialité,<sup>6</sup> en tant qu’outil précieux en vue de l’accessibilité des contenus ainsi que d’un plus grand attrait pour un public de non-experts.

### 5.1. *Il Sole 24 ORE*

*Il Sole 24 ORE* est le quotidien économique-financier de référence en Italie, le plus répandu dans son secteur et le cinquième dans notre pays. Le nom est né le 9 novembre 1965 de la fusion de *Il Sole* (1865) et de *24 Ore* (1946). Il est

<sup>5</sup> L’attitude des journalistes à cet égard n’est pas univoque: il y en a qui envisagent le web comme un support alternatif, d’autres qui le perçoivent comme une extension du support papier (Zouari 2007, p. 5).

<sup>6</sup> D’après l’étude de l’*Observatoire des métiers de la presse* publiée en juin 2012, une nouvelle catégorie a été introduite en 2011: la catégorie “multi-supports”, évoquant le fait de travailler sur plusieurs supports, au moins deux (papier et internet). On ne doit pas confondre le plurimédia (travail d’un journaliste sur plusieurs supports) avec le multimédia, où le journaliste effectue plusieurs tâches sur le seul média internet (Allard 2012, p. 15).

édité par le Groupe 24 ORE; Confindustria est la propriétaire du Groupe. Il dispose de deux rédactions, l'une à Milan, l'autre à Rome.

Le journal a trois formats de publication: version imprimée, site Internet, édition numérique.

Les sujets principaux abordés par le journal papier (format *broadsheet*) sont: l'économie, la politique, les nouveautés des secteurs normatif et tributaire, le cours des marchés financiers et les rubriques des experts. *Il Sole 24 ORE* est jugé comme un outil fiable de mise à jour pour les professionnels, les entrepreneurs, les cadres de l'administration et les investisseurs financiers.

Comme le reconnaît l'ancien directeur Roberto Napoletano, la diffusion des connaissances est une donnée fondamentale, y compris pour un journal hautement spécialisé tel que *Il Sole 24 ORE*, puisque le monde a changé, ce qui justifie sa décision d'appuyer l'information sur des "mots-clés", soit des explications autour de termes pivots aptes à mieux faire comprendre les transformations en cours. La rédaction du quotidien, qui vise à assurer un journalisme d'enquête (la rubrique *Rating 24* en est un exemple significatif), peut compter sur un journaliste technique pour chaque matière. "Divulgateur" et "rigueur" (Biondi 2016): ce sont là les recettes de l'offre informative du plus important quotidien économique-financier du pays.

Depuis le 5 juin 2018, *Il Sole* apparaît profondément renouvelé au niveau des idées, de la stratégie informative et de la ligne graphique selon trois axes majeurs: sélection, synthèse et spécialisation, en vue de répondre aux exigences des lecteurs d'aujourd'hui – professionnels, entrepreneurs, cadres, sans pour autant renoncer à de nouvelles cibles. Dans le riche panorama de surcharge informationnelle, on sélectionne (filtre quantitatif et qualitatif) les nouvelles susceptibles de constituer l'agenda de base du lecteur; les informations sont illustrées de façon claire et synthétique, tout en veillant à garantir une haute spécialisation dans l'analyse et l'approfondissement, en tant que marque distinctive du quotidien; et puis, un élan vers le numérique (Del Bo 2018).

Les rubriques sont: *Una, Primo Piano, Politica economica, Politica, Economia & Imprese, Finanza & Mercati, Commenti, Mondo, Norme & Tributi, marketing* (.professional .casa – Lunedì, .export – Martedì, .lavoro – Mercoledì, *nòva.tech* – Giovedì, .marketing – Venerdì, .moda – Sabato, .lifestyle – Domenica), *Indici & Numeri*.

Au niveau sémiotique, la ligne graphique se veut plus accessible et plus captivante, adaptée à notre temps et au marché éditorial, comme le rappelle Guido Gentili, le directeur éditorial du journal et du Gruppo 24 ORE (Magnani 2018). Le titre est aligné à gauche de la page, avec un effet de plus grand dynamisme; une nouvelle fonte est adoptée: le "Sole 24 Serif" ("Sole 24 Sans" pour les graphiques et les éléments complémentaires de la page), avec un corps plus grand et un interligne légèrement supérieur; la mise en

page est faite sur sept colonnes au lieu de huit comme dans le passé. Ces solutions favorisent une hiérarchie plus claire des nouvelles, rendent les articles plus lisibles et le quotidien plus ordonné dans l'exposition des contenus.

La première caractéristique du nouveau *Sole 24 ORE* est la réorganisation dans un seul fascicule avec une séquence différente des sections principales. Le journal – papier ou sur tablette – offre également une scansion thématique différente: première page mince et sélective; gros plans centrés sur les sujets les plus significatifs de la journée; les sections *Economia & Imprese* et *Finanza & Mercati* présentées en séquence, non plus séparées comme autrefois, en raison des liens incontournables entre monde des entreprises et système bancaire; un espace dédié à l'actualité et au contexte où opèrent les entreprises et les professionnels: politique, monde et commentaires; une partie affichant des informations de service (logement, pensions de retraites, fisc, épargne, emploi, administration publique) dans *Norme & Tributi* conformément à la tradition du journal, et des pages thématiques proposant, par chaque jour de la semaine, des approfondissements sur des aspects liés aux réalités entrepreneuriales (exportation, marketing, technologie, emploi); enfin, les tableaux des cotations équipés d'un commentaire pointu sur la journée. Et en plus, les nouvelles *newsletter* matinales: *Daily 24*, *Morning24* du mardi au samedi avec des histoires et des sujets clés de la journée précédente, *Best 24* qui parcourt, chaque dimanche, la semaine qui se termine (Del Bo 2018).



Figure 1  
*Il Sole 24 ORE*, 14/12/2019.



Figure 2  
*Il Sole 24 ORE*, 18/01/2019.

Depuis 1998, le journal a son propre site web (<https://www.ilsole24ore.com/>). Suivant le modèle du *Financial Times* et du *New York Times*, à la fin de 2012 *Il Sole* a rendu obligatoire l'abonnement pour accéder au site au-delà de certaines limites, devenant le premier quotidien national qui a introduit cette contrainte dans la consultation. La nouvelle version du site date de juin 2019.

En 2012, on a lancé l'édition numérique du journal qui comprend: à 7h00 l'édition quotidienne de *Il Sole* sous format numérique (pour tablettes et ordinateurs) avec d'autres services exclusifs (y compris une analyse des bourses asiatiques); à 20h00, des services exclusifs sur les événements les plus importants de la semaine en cours, des anticipations d'éditoriaux, des élaborations et analyses des nouvelles. Depuis 2013, c'est l'édition la plus lue en Italie. La version numérique offre aussi *Italy24*, avec les articles du quotidien traduits en anglais.

Grâce à la nouvelle version de l'application de kiosque numérique pour iPad, iPhone et Pc, les lecteurs du quotidien papier et les internautes du site peuvent disposer d'un outil plus riche et performant, amélioré dans toutes ses fonctionnalités pour rendre l'expérience de navigation plus fluide et pour permettre l'utilisation de tous les contenus de support fixe ou mobile. L'application permet d'accéder à une grande variété de contenus extra interactifs (vidéos, galeries photographiques, supplément audio); et encore, *breaking news*, commentaires rédactionnels et liens externes. L'utilisateur peut également partager aisément les contenus sur les divers réseaux sociaux,

réaliser une recherche *full text* sur les contenus d'une seule édition du quotidien ou de toutes les éditions archivées, sauvegarder ses articles dans une section de favoris pour une accessibilité immédiate. Autre nouveauté: une meilleure lisibilité des articles sélectionnés pour la lecture, qui sont automatiquement mis en page sur l'écran. *Il Sole* devient ainsi plus rapide, plus multimédia, plus intégré. La dernière version de l'App (dispositifs iOS et Android) date d'avril 2018.

Au-delà du format papier, *Il Sole 24 ORE* est donc le journal qu'on lit dans son édition en ligne, en feuilletant l'application mobile ou les produits numériques via abonnement: selon Gentili, l'expansion multimédia des infos représente la nouvelle ère du quotidien (<https://stream24.ilsole24ore.com/>). En bref: distribution papier (copie individuelle / abonnement) et multimédia – édition numérique (copie individuelle / abonnement), Tablet PC (abonnement) et smartphone (abonnement), site web (abonnement pour un accès illimité à tous les contenus).<sup>7</sup>

Compté parmi les principaux quotidiens économique-financiers en Europe, *Il Sole* est celui qui a le plus haut degré de diffusion dans la classe dirigeante (leaders de grandes et moyennes entreprises industrielles et commerciales, banques et sociétés d'assurance) de son pays, suivi des *Echos*. C'est le premier titre de référence pour le milieu économique italien (la *business community*); de même, c'est le leader indiscutable parmi les sites de finance. Son public a un très haut profil: forte présence de lecteurs avec un niveau d'étude élevé, appartenant aux classes sociales et professionnelles supérieures. L'audience de *ilsole24ore.com* est elle aussi très qualifiée. *Radio24*, de son côté, jouit d'un public nombreux et de haut niveau (Gruppo 24 ORE 2017).

## 5.2. Les Echos

Fondé en 1908 par les frères Robert et Émile Servan-Schreiber, racheté en 1963 par Jacqueline Beytout et passé sous le contrôle du groupe britannique Pearson depuis 1988, *Les Echos* est le plus prestigieux quotidien français d'information économique et financière; il appartient depuis 2007 au Groupe Les Echos, pôle média du groupe LVMH.

Le journal est fortement développé sur le numérique (32 % de la diffusion France payée en 2017; c'est la part la plus importante des quotidiens nationaux), ce qui en constitue aussi l'un des atouts majeurs. Ouvert sur l'actualité nationale, régionale et internationale ayant des retombées sur la vie des affaires, le quotidien publie des analyses

<sup>7</sup> Jusqu'au 30 septembre 2019, la consultation du nouveau site a été libre; depuis le mois d'octobre, l'accès n'est illimité que pour les abonnés.

macroéconomiques et politiques pour la France et l'étranger (politique économique, finances publiques, etc.), des analyses sectorielles, des études d'entreprises et une analyse boursière, à l'usage notamment des chefs d'entreprise, des cadres et des hauts fonctionnaires qui constituent son lectorat privilégié. On peut y puiser une grande quantité d'informations qui restent anonymes, en vertu du principe de protection des sources d'information des journalistes.

À l'instar de *Il Sole 24 ORE*, *Les Echos* a trois formats de publication: version imprimée, site web et édition e-paper.

Format papier (berlinois), le quotidien se présente sous la forme d'un double cahier, en cinq/six colonnes, avec le titre au centre de la page: macroéconomie dans le 1<sup>er</sup> cahier contenant informations économiques françaises et internationales, présentations d'avancées scientifiques, interventions d'économistes reconnus, et en plus, analyses des éditorialistes du journal; microéconomie, cours boursiers, analyses boursières et informations financières dans le 2<sup>e</sup> cahier. Le tout est complété par des suppléments réguliers ou spéciaux (*Les Echos Week-end*, *Les Echos Patrimoine*, *Les Echos Entreprises et Collectivités*, *Série limitée*, etc.).

Voici les rubriques: *Une, France, Monde, Idées & Débats* (opinions, focus), *Entreprises & Marchés, Industrie & Services, High-tech & Médias, PME & Régions, Finance & Marchés, Patrimoine*.

En 2010, *Les Echos* inaugure une nouvelle maquette, plus aérée et colorée: nouvelle police de caractères (Hermès), photographies et infographies moins austères. "Un relookage dynamique mais sobre pour ne pas dérouter les lecteurs" (Denuit 2010). Comme le précise le PDG Nicolas Beytout, la structure du journal n'en est pour autant pas altérée: deux cahiers au format berlinois et une pagination inchangée. On accorde plus d'espace à l'actualité politique (regroupée au début du premier cahier sur une à trois pages), financière, juridique, au marketing, tout en préservant la spécificité économique. "*Les Echos* marche désormais sur deux pieds, en étant à la fois spécialisé et complet" (Beytout cité dans Denuit 2010).

Le journal est également disponible en version numérique (PDF) sur web, tablette et mobile dès 22h30 la veille de sa parution ou, en avant-première, dès 21h30 (réservé aux abonnés *Les Echos First*). La nouvelle application iPad propose également la lecture d'un "journal permanent", soit d'une édition PDF actualisée quatre à cinq fois par jour et des vingt dernières éditions archivées.



Figure 3  
Les Echos, 11-12/01/2019.



Figure 4  
Les Echos, 11-12/01/2019.

Le lancement du site Internet (<https://www.lesechos.fr/>) en 1996, renouvelé au début de 2019, a permis au journal de s'affirmer comme l'un des premiers quotidiens français en ligne. Le site assure la couverture de l'actualité économique et financière sans pour autant négliger l'actualité générale, les informations boursières (*Paris* et *International*), l'information entreprise, les

finances personnelles (avec une rubrique spéciale pour gérer efficacement son portefeuille), et enfin les loisirs et le luxe. Il faut s'abonner pour pouvoir lire tous les articles.

En mars 2009, le journal a mis en place un site participatif, *Le Cercle Les Echos*, un espace de débat en ligne permettant aux internautes de publier leurs propres articles sur l'économie et la finance, mais aussi sur la politique, l'international, l'environnement, le high-tech. Le site, sur lequel interviennent les grands noms de l'économie, propose également le journal *Les Echos* mis en ligne dès 3h00 du matin, l'ensemble des archives du quotidien depuis 1991, ainsi que tous les dossiers de la rédaction; en plus, il offre des outils pratiques tels que des alertes personnalisables, des flux RSS, une veille thématique pour suivre toutes les nouveautés d'un secteur, une recherche par mots-clés multicritères et un accès par téléphone mobile.

*Les Echos* décryptent l'actualité en infographies animées et interactives. Des "long-read", enrichis de vidéos, diaporamas et de reportages photo, qui proposent un temps de lecture plus long pour prendre du recul sur l'actualité. (*Les Echos*, 13/12/2018)

Le numérique est vraiment au cœur de la stratégie du quotidien, comme en témoigne le nouveau site portail couvrant tous les centres d'intérêt des acteurs économiques, organisé en cinq chaînes thématiques:

- [Les Echos News](#): toute l'actualité économique par la rédaction des *Echos*;
- [Les Echos Bourse](#): le web boursier le plus complet du marché grâce aux synergies avec la rédaction d'*Investir*;
- [Les Echos Business](#): espace d'informations pratiques et de services destiné aux entrepreneurs et aux directions des grandes entreprises;
- [Les Echos TV](#): plateforme qui donne accès à la production vidéo des *Echos* et des autres activités du groupe;
- [Les Echos Lifestyle](#): actualité de la mode, des voyages, des loisirs et de la culture.

Quant au troisième format des *Echos*, le 12 septembre 2007, à l'initiative de Philippe Jannet, directeur général chargé du numérique du groupe, le quotidien débarque en e-paper; c'est une première mondiale. "Version numérique nomade du journal", disponible sur deux liseuses avec des configurations de contenus propres, un e-reader spécifiquement développé pour *Les Echos*, et le e-reader Iliad d'Irex (compatible avec les principaux lecteurs électroniques du marché), e-paper permet aux internautes de télécharger l'intégralité du journal du jour et de disposer d'une actualisation de l'information financière et boursière de 6h à 21h. Une sorte de compromis entre le *print* et le *web*, "avec un confort de lecture équivalent à celui du journal et une navigation similaire à internet", comme l'affirme le



quotidien dans un communiqué (Ramarques 2007). L'offre est complétée par une riche librairie 100% e-paper.

*Les Echos* bénéficie d'une très bonne réputation dans l'univers journalistique en termes de fiabilité et d'objectivité; il s'avère être le média le plus repris dans les autres quotidiens traitant d'économie, à partir de son concurrent le plus direct *La Tribune* jusqu'au *Monde* et à *l'Humanité*. Média français de référence, il couvre toute l'information économique avec une attention constante portée à la qualité. Les trois objectifs primaires visés par le journal sont: l'exhaustivité, le sérieux et l'expertise, comme cela a été expliqué par l'éditorialiste Jean-Marc Vittori; exemple emblématique de presse économique spécialisée, ce quotidien jouit d'"[u]ne influence telle que les informations publiées [...] peuvent entraîner des variations de cours sur les marchés des actions ou des changes de l'ordre de 2 à 3 millions d'euros en une seule séance" (Martin-Mombert 2011, p. 70).

S'inscrivant à plein titre dans le pluri-média, le quotidien offre à son lectorat fiabilité, précision et innovation; c'est le partenaire privilégié des professionnels et des dirigeants d'entreprise.

Aujourd'hui, *Les Echos* relève le challenge passionnant de la révolution numérique. C'est un mouvement de fond qui a transformé toute la rédaction, qui écrit désormais indifféremment pour l'ensemble des supports web ou print. Les habitudes de travail ont énormément changé, bousculées également par les réseaux sociaux où notre présence est absolument cruciale pour offrir un accès complémentaire à nos contenus. (Nicolas Barré, Directeur de la rédaction, LVMH, *Les Echos*)

En 2018, *Les Echos* a poursuivi sa transformation digitale avec le lancement de son premier *think tank* sur l'intelligence artificielle, *A.I. for Business*, offrant des contenus et des services exclusifs. En plus, le journal propose une application smartphone innovante conçue sur un modèle similaire à celui des applications des réseaux sociaux: *Les Echos/Live*, un flux d'information qui s'actualise en temps réel, avec une mise en avant des sujets chauds de l'actualité générale, de l'économie et des entreprises.

### **5.3. Comparaison entre les deux journaux en ligne: les avantages du multimédia**

L'organisation en rubriques ou sections, soit en domaines (ou spécialités), des éditions en ligne constitue un bon indicateur du contenu rédactionnel des deux journaux:

*Il Sole 24 ORE: Italia, Mondo, Economia, Finanza, Risparmio, Norme, Mercati, Commenti, Management, Cultura, Tecnologia, Motori, Moda, Casa, Viaggi, Food, Sport, Arteconomy.*<sup>8</sup>

*Les Echos: À la une, Idées, Économie, Politique, Monde, Tech-Médias, Entreprises, Bourse, Finance-Marchés, Régions.*

Chaque rubrique qui compose le journal s'articule, à son tour, en plusieurs sous-rubriques: il faut cliquer sur chacune d'elles pour que s'ouvre une nouvelle page avec les différents sous-domaines qui pourront être visités; d'autres volets sont disponibles dans des sections en bas de la page d'accueil. Contrairement à *Il Sole 24 Ore*, *Les Echos* présente l'avantage que les noms des rubriques principales restent toujours visibles en haut quand on se déplace d'une page à l'autre, de même que les sous-rubriques, une fois qu'on les a ouvertes, ce qui facilite la navigation (on n'est pas obligé de retourner à la page d'accueil pour relancer la recherche). Cependant, le lecteur de *Il Sole* a la possibilité de visualiser toutes les sections et sous-sections, y compris les autres volets du site, en cliquant sur un bouton de navigation placé sur la barre en haut à gauche, après quoi il n'a qu'à utiliser les divers onglets et menus déroulants.

Ci-dessous quelques exemples concrets de services et d'outils d'aide offerts aux internautes:

- *Il Sole 24 ORE: Finanza* > Lettera al risparmiatore <https://www.ilsole24ore.com/dossier/lettera-risparmiatore-2019-ABQiQiFB#>; *Norme* > Guide rapide (Assegni familiari, Contratti telefonici, Spese per l'istruzione, Condominio, Pace fiscale), <https://www.ilsole24ore.com/sez/norme-e-tributi/guide-rapide>; L'Esperto risponde > Cerca una risposta – Invia una domanda – I forum tematici, <http://www.espertorisponde.ilsole24ore.com/>;
- *Les Echos: Patrimoine* > Outils et services (Les calculateurs – Les lettres types – Fiches pratiques (Des réponses claires, simples, émaillées d'exemples pratiques sur toutes les questions essentielles de l'épargne et du patrimoine), <https://patrimoine.lesechos.fr/outils-services/>; *Les Echos Solutions* (Services et conseils aux entreprises), <https://solutions.lesechos.fr/>.

<sup>8</sup> Par rapport à la version précédente du site, qui était sans doute un peu plus aisée à consulter car toutes les rubriques étaient bien visibles, placées l'une après l'autre en haut de la page d'accueil (*Italia, Mondo, Economia, Finanza & Mercati, Risparmio, Norme & Tributi, Commenti, Management, Cultura, Tecnologia, + Lifestyle*), suite à la toute dernière mise à jour de fin juin 2019, la configuration a légèrement changé: le nombre de rubriques a augmenté avec l'ajout de sections qui, avant, convergeaient dans + *Lifestyle*, on a divisé en deux sections séparées la rubrique *Finanza & Mercati* et on a simplifié la dénomination de *Norme & Tributi*. La page d'accueil s'avère en tout cas encore plus riche et plus dynamique.

Parmi les initiatives dignes d'intérêt, signalons entre autres "La manovra 2019" lancée tout récemment par *Il Sole* qui, après l'approbation de la Loi de finances 2019, a voulu offrir à ses clients une boussole pour l'une des mesures les plus difficiles des dernières années. Il s'agit d'un e-book en vente depuis le 7 janvier 2019 sur le site du quotidien, disponible gratuitement pour tous les abonnés; on y illustre, alinéa par alinéa, les contenus de l'article 1 de la loi 145/2018 et on y reproduit de plus le texte des autres articles qui composent la loi (toute norme est expliquée ponctuellement par les experts et les journalistes du *Sole*).

Il y a aussi les blogs, à côté des réseaux Facebook, Twitter et LinkedIn, qui assurent un contact plus direct avec l'audience.

Du point de vue strictement terminologique, force est de constater que la lecture des journaux dont il est question ici exige une bonne connaissance de base du milieu économique et du jargon qui lui est propre, riche d'anglicismes et de sigles/acronymes (noms d'institutions ou d'entreprises, fonctions professionnelles, produits financiers) qui ne sont pas toujours développés ni traduits. Il suffit de mentionner, à titre d'exemple, des cas comme *ceo* (acronyme de l'expression anglaise *Chief Executive Officer*, utilisée pour indiquer l'administrateur délégué) dans *Il Sole 24 Ore*:

- Format papier: *Il ceo di Unicredit* (14/12/2018, p. 21), même si dans la légende qui accompagne la photo on lit: *Manager. Jean-Pierre Mustier, amministratore delegato di UniCredit*, avec la traduction de l'acronyme;
- En ligne: *Il ceo di Unicredit Jean Pierre Mustier...* (15/09/2018).

Ou bien, *tax expenditures* (forgée aux États-Unis, l'expression désigne les avantages fiscaux dont peuvent bénéficier les contribuables pour diminuer le montant de leur impôts, dès lors qu'ils remplissent certaines conditions; le traduisant en français est 'niches fiscales', appelées aussi 'dérogations fiscales' ou 'dépenses fiscales'):

- En ligne: [...] *l'accoppiata di tagli di spesa e revisione delle tax expenditures* (04/12/2018).

Conformément à la visée de didacticité qui accompagne, à différents degrés, le discours médiatique, nous avons remarqué la présence de nombreux liens hypertextes dans le corps des articles des deux journaux en ligne.

Relevant des stratégies de clarification du sens des termes employés, le lien hypertexte sert de "marqueur métalinguistique", c'est "une marque sémiotique créant une modalisation autonymique" (Reboul-Touré 2004, p. 203). Par cet outil on met en évidence certains éléments jugés plus pertinents, comme les termes spécialisés qui ne sont pas immédiatement interprétables et qui exigent un supplément d'informations pour le grand public. Traçant "des parcours de lecture 'balisés'", ces liens offrent des approfondissements grâce auxquels le lecteur non-spécialiste est à même d'enrichir ses connaissances;

l'écriture se développe donc sur plusieurs espaces, chaque lien renvoyant à une autre page informatique où le mot ou groupe de mots plus techniques est reformulé et explicité par des gloses ou des commentaires (Reboul-Touré 2004, pp. 195-196, 200-202), qui font office d'“escorte métalinguistique” (Steuckardt et Honoré 2006, pp. 6-7) dans un but explicatif.

Dans les deux sites en question, les liens hypertextes sont utilisés en correspondance avec des questions d'actualité, des sujets chauds ou des notions particulièrement saillantes, ils renvoient alors à d'autres articles annonçant la nouvelle ou proposant des approfondissements, ou bien à des graphiques. On y a également recours en tant qu'instrument de décryptage de la terminologie, tel est le cas notamment des *Echos* qui vise à expliquer certains termes ou sigles (français ou anglais), renvoyant par un hyperlien à la définition contenue dans le “Lexique financier” du journal (<https://www.lesechos.fr/finance-marches/vernimmen/>), même là où les termes sont plutôt familiers, par exemple, *PDG* ou *chiffre d'affaires* (*Les Echos*, 14/11/2018), *société cotée* (*Les Echos*, 10/12/2018), etc.:

- *Société cotée*

Société dont les actions ont été introduites sur une bourse de valeurs mobilières.

Ci-dessous un exemple parmi bien d'autres (article version PDF et site Internet, avec le texte en ligne jalonné d'hyperliens portant sur la question *assurance-vie*):

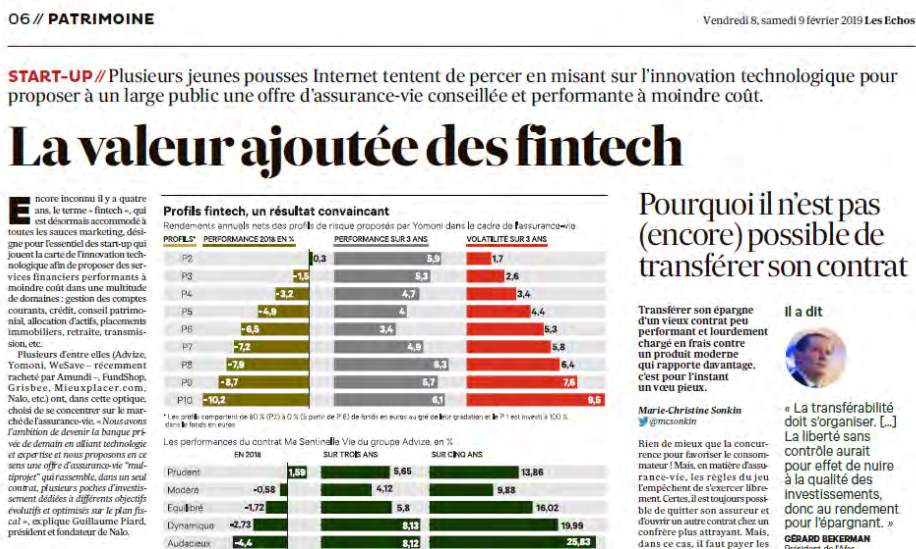


Figure 5  
*Les Echos Patrimoine (Supplément)*, 08-09/02/2019  
 (en ligne: <https://patrimoine.lesechos.fr/assurance/assurance-vie/0600632586020-assurance-fintech-la-valeur-ajoutee-des-fintech-2242881.php>).

Une telle stratégie, contribuant à l'éclairage des passages les plus insidieux, est l'une des spécificités des discours de vulgarisation scientifique sur support informatique et s'avère très efficace en vue d'une meilleure accessibilité du contenu de la part d'"un destinataire polymorphe", spécialiste ou non-spécialiste (Janot 2014, p. 149). De toute évidence, c'est l'un des atouts majeurs assurés par l'outil multimédia, qui permet de multiplier les informations en condensant les espaces.

Il *Sole 24 ORE* fait moins usage de la fonction définitionnelle réalisée au moyen des liens hypertextes, il dispose, en revanche, d'un glossaire très riche classé par ordre alphabétique, *Parole chiave* (<https://argomenti.ilsole24ore.com/le-parole-chiave.html>), où l'on peut aller chercher aisément les termes techniques et les sigles (italiens et souvent anglais, comme *Accelerated bookbuild*, *Green Bond*, *Hedge fund*, *High yield*, *Lcn*, *Reprofiling*, *Risk reversal*, *Stakeholder*, et tant d'autres). La stratégie principale employée pour faciliter la compréhension est la paraphrase définitoire ou explicative, parfois associée à des précisions supplémentaires (emploi de certains mécanismes, données actuelles) et à la traduction littérale pour quelques termes étrangers, par exemple:

- *Shutdown*

Blocco delle attività

Lo shutdown, letteralmente chiusura o spegnimento, è il blocco delle attività amministrative negli Stati Uniti. Si verifica quando al Congresso non c'è accordo sui capitoli di spesa dei dipartimenti, con una mancanza di fondi per una parte delle agenzie federali. Lo shutdown è una procedura prevista dall'Antideficiency Act: prevede che, senza approvazione degli stanziamenti, le attività governative non essenziali siano sottoposte a un blocco.

En plus, dans la même page qui fournit l'explication du mot-clé, on trouve une série d'articles contenant le terme recherché 'en contexte' (procédé d'explicitation en contexte) ou des mises à jour sur le sujet.

Un dernier aspect, qui n'est pas le moindre: aussi bien *Il Sole 24 ORE* que *Les Echos* font un large emploi d'éléments infographiques. Outre des photos illustratives (lieux ou personnages renommés sur la scène économique et financière), plusieurs tableaux et graphiques représentent des mécanismes financiers, l'évolution du cours d'une action sur le marché boursier, les projections de la BCE, les coûts des retraites. Autant de composantes non-verbales qui, ancrées dans la dimension statique du format papier, sont enrichies d'outils audio-visuels dynamiques dans la version électronique (mise en relief de certaines données ou des légendes des tableaux, vidéos associées), et c'est là un autre avantage indiscutable offert par l'instrument multimédia. En voici un exemple tiré du site de *Il Sole*:

- *Analfabeti funzionali e social network: come siamo messi in Italia?* (24/01/2019), <https://www.infodata.ilsole24ore.com/2019/01/28/analfabeti-funzionali-e-social-network-come-siamo-messi-in-italia/>.

Les encadrés et les infographies apportent “une plus-value informationnelle”, induisant en même temps “une visée pédagogique” (Ringoot 2014, p. 74); surtout dans le contexte économique, les données quantitatives ou cartographiques (chiffres, statistiques) complètent les articles et les consolident en termes de sérieux et d’objectivité.

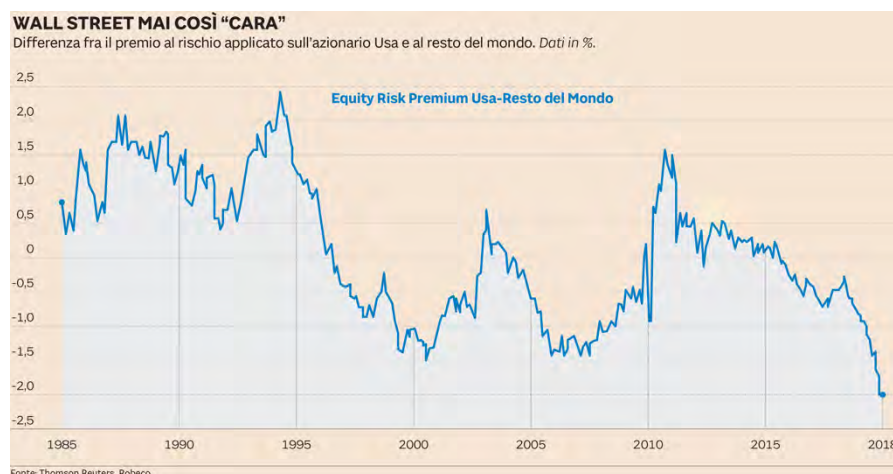


Figure 6  
*Il Sole 24 ORE*, 27/01/2019 (en ligne).

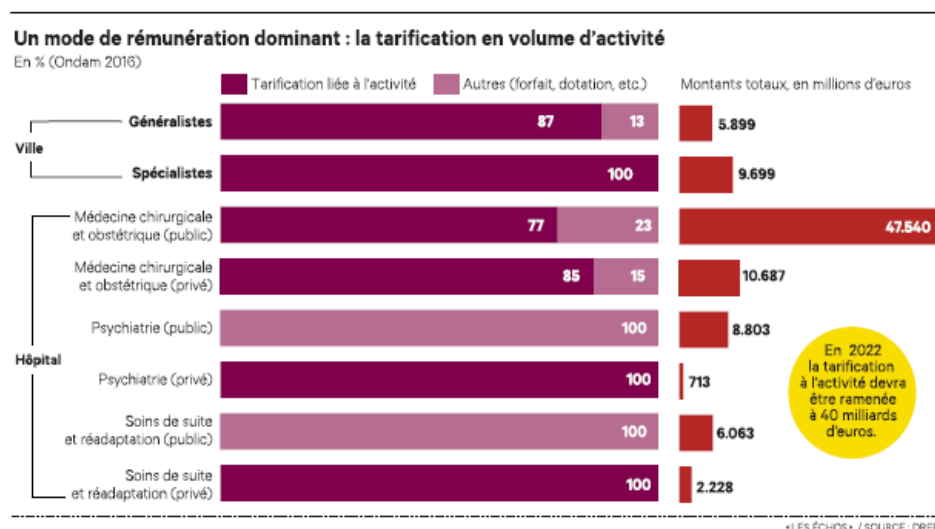


Figure 7  
*Les Echos*, 30/01/2019 (format papier).

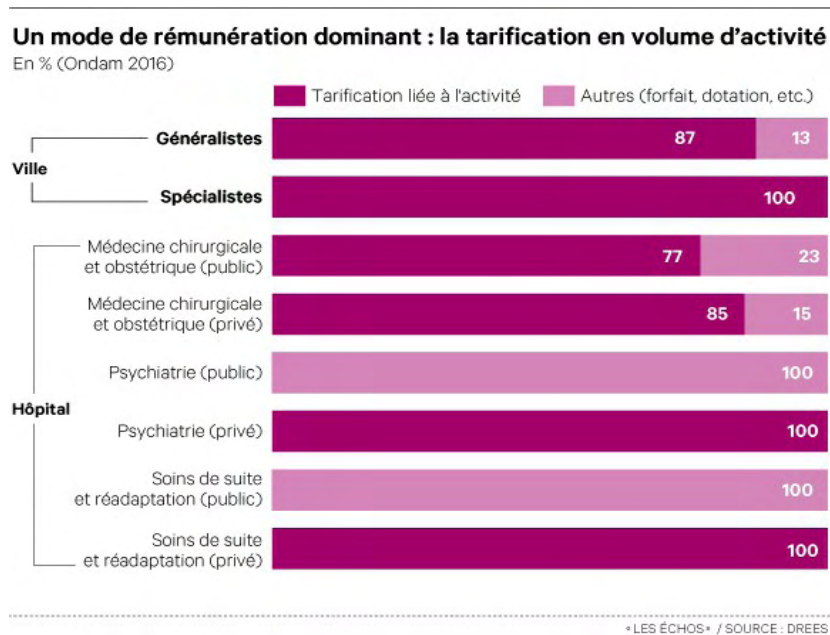


Figure 8  
*Les Echos*, 29/01/19 (en ligne).

## 7. Conclusion

Dans cette contribution, par l'appui de deux importants quotidiens économiques tels que *Il Sole 24 ORE* et *Les Echos*, nous avons cherché à mettre en lumière quelques traits saillants du discours économique développé dans la presse et, en particulier, les atouts de la multimédialité pour une visée plus transversale, de nature à satisfaire la double instance de spécialisation et de vulgarisation.

Nous avons souligné comment les journaux susmentionnés, qui s'efforcent de moderniser leurs éditions papier, tirent largement parti de l'apport précieux des ressources numériques et des technologies de pointe, gage de modernité et outil fonctionnel, au besoin, à la transmission des connaissances (dans les éditions en ligne, présence de liens hypertextuels qui renvoient à des articles ou commentaires d'approfondissement, et puis, glossaires, graphiques, vidéos explicatives, rubriques consacrées aux consommateurs qui peuvent s'informer ou poser des questions, blogs, réseaux sociaux, et encore, éditions numériques consultables sur des périphériques électroniques – ordinateurs, tablettes, smartphones – avec des applications toujours plus performantes). Le *trend* positif de la diffusion numérique des quotidiens examinés, attesté par les chiffres de l'ACPM (ancien OJD) et par

les données Audipress,<sup>9</sup> confirme l'opportunité de miser sur le web pour les raisons jusqu'ici illustrées.

Nous avons néanmoins constaté que, sans rivaliser avec la presse papier ni aspirer à la destituer, la presse en ligne (site Internet et version numérique) se veut surtout un média complémentaire aux formes de diffusion traditionnelles, dont la survie n'est pas en danger, comme le prouvent leurs efforts de modernisation pour marcher avec leur temps. Bref, l'existence d'un support n'entraîne pas la fin de l'autre, l'acte de lecture du journal sur l'Internet étant considéré comme un acte associé à la lecture du journal imprimé et non une substitution (Zouari 2007, p. 9).

Finalement, le défi réside dans la capacité à exploiter au mieux les potentialités intrinsèques de la numérisation, tout en harmonisant les deux supports – papier et multimédia – dans le but d'atteindre un public de plus en plus vaste à qui offrir des contenus de haute qualité et en même temps plus captivants et faciles d'accès, qui ne soient pas trop éloignés de ses propres références.

**Note biographique:** Alessandra Rollo est enseignante-chercheuse en Langue et Traduction françaises à l'Université du Salento. Elle est titulaire d'un Doctorat en Linguistique française; elle a également suivi un Cours de perfectionnement à distance en "Traduction spécialisée dans le domaine de l'économie, de la banque et de la finance" et, plus récemment, les MOOC *Enseigner et former avec le numérique en langues* et *Soyez acteurs du web!*. Ses intérêts de recherche se situent principalement dans les domaines de la linguistique cognitive, de la traduction spécialisée (secteurs économique et audiovisuel) et de la bande dessinée. Elle a participé à des colloques nationaux et internationaux. Elle a publié trois monographies, en plus de nombreux articles de langue et linguistique françaises.

**Adresse électronique:** [alessandra.rollo@unisalento.it](mailto:alessandra.rollo@unisalento.it)

<sup>9</sup> Voir la sitographie finale.



## Références bibliographiques

### Monographies et articles

- Adam J.-M. et Lugin G. 2006, *Effacement énonciatif et diffraction co-textuelle de la prise en charge des énoncés dans les hyperstructures journalistiques*, in “Semen” 22 [En ligne], *Énonciation et responsabilité dans les médias*, mis en ligne le 21 août 2007. <http://journals.openedition.org/semen/4381> (09.01.2018)
- Attias D. 2006, *Quel modèle économique pour la presse sur Internet?*, in “Le Temps des médias” 1 [6], pp. 143-150. <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2006-1-page-143.htm> (21.10.2018)
- Beacco J.-C. 2000, *Écritures de la science dans les médias*, in “Les Carnets du Cediscor” 6 [En ligne], *Rencontres discursives entre sciences et politiques dans les médias*, mis en ligne le 11 mai 2009, pp. 1-9. <https://journals.openedition.org/cediscor/319> (10.11.2018)
- Beacco J.-C. et Moirand S. (dir.) 1995, *Les enjeux des discours spécialisés*, in “Les Carnets du Cediscor” 3 [En ligne]. <https://journals.openedition.org/cediscor/456> (21.07.2018)
- Beacco J.-C., Moirand S. 1995, *Autour des discours de transmission des connaissances*, in “Langages” 117, *Les analyses du discours en France*, pp. 32-53. [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1995\\_num\\_29\\_117\\_1704](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1995_num_29_117_1704) (21.10.2018)
- Cazenave E. 1997, *Les mutations de la presse économique et financière*, in “Matériaux pour l’histoire de notre temps” 46, *Médias dans le mouvement social contemporain*, pp. 40-43. [https://www.persee.fr/doc/mat\\_0769-3206\\_1997\\_num\\_46\\_1\\_402117](https://www.persee.fr/doc/mat_0769-3206_1997_num_46_1_402117) (02.12.2018)
- Charaudeau P. 2005, *Les médias et l’information. L’impossible transparence du discours*, De Boeck – Ina coll. “Médias Recherches”, Bruxelles.
- Charaudeau P. 2006a, *Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives*, in “Semen” [En ligne] 22. <https://journals.openedition.org/semen/2793> (20.10.2018)
- Charaudeau P. 2006b, *Un modèle socio-communicationnel du discours. Entre situation de communication et stratégies d’individuation*, in “Médias et Culture” numéro spécial, *Discours, outils de communication, pratiques: quelle(s) pragmatique(s)?*, L’Harmattan, Paris, 2006. <http://www.patrick-charaudeau.com/Un-modele-socio-communicationnel.html> (20.10.2018)
- Charaudeau P. 2010, *Une éthique du discours médiatique est-elle possible?*, in “Communication” [En ligne] 27 [2], pp. 51-75. <https://journals.openedition.org/communication/3066> (20.10.2018)
- Duval J. 2000, *Concessions et conversions à l’économie*, in “Actes de la recherche en sciences sociales” 131-132, *Le journalisme et l’économie*, pp. 56-75. [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_2000\\_num\\_131\\_1\\_2665](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2000_num_131_1_2665) (23.11.2018)
- Gambier Y. 2016, *Des langues de spécialité aux documents multimodaux*, in “Pratiques” 171-172 [En ligne], *L’écriture professionnelle*, pp. 1-15. <https://journals.openedition.org/pratiques/3183> (22.07.2018)
- Garric N. et Léglise I. 2008, *Le discours patronal, un exemple de discours économique?*, in “Mots. Les langages du politique” 86, pp. 67-83. <http://journals.openedition.org/mots/13572> (04.11.2018)
- Gautier L. (éd.) 2012, *Les discours de la bourse et de la finance*, Frank & Timme, Berlin.

- Gotti M. 2003, *Specialized Discourse. Linguistic Features and Changing Conventions*, Peter Lang, Bern.
- Guilbert T., Lebaron F. 2017, *L'économie des mots et les mots de l'économie: analyse sociodiscursive des discours des dirigeants de la Banque centrale européenne*, in "Langage et société" 2 [160-161], pp. 217-235. <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2017-2-p-217.htm> (04.11.2018)
- Jacobi D. 1985, *Sémiotique du discours de vulgarisation scientifique*, in "Semen" [En ligne] 2. <https://journals.openedition.org/semen/4291> (27.10.2018)
- Jacobi D. 1986, *Diffusion et vulgarisation: itinéraires du texte scientifique*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 324, Série "Linguistique et Sémiotiques" 5, Les Belles Lettres, Paris.
- Janot P. 2014, *Les discours de vulgarisation économique à l'heure de la crise financière internationale. Le journaliste à l'épreuve de la reformulation des termes*, Aracne, Rome.
- Krieg A. 2000, *Analyser le discours de presse*, in "Communication" 20 [1], mis en ligne le 11 août 2016. <http://journals.openedition.org/communication/6432> (09.11.2018)
- Léger J.-Y. 2008, *La communication financière. Bâtir et mettre en œuvre une stratégie de communication financière*, 2<sup>e</sup> édition, Dunod, Paris.
- Maris B. 2003, *Economistes, experts et politiques*, in "Innovations" 1 [17], pp. 9-27. <https://www.cairn.info/revue-innovations-2003-1-page-9.htm> (14.05.2019)
- Martin-Mombert O. 2011, *La fabrication de l'information économique*, in "Idées économiques et sociales" 2 [164], pp. 69-73. <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2011-2-page-69.htm> (25.10.2018)
- Moirand S. 1993, *Autour de la notion de didacticité*, in "Les Carnets du Cediscor" 1 [En ligne], *Un lieu d'inscription de la didacticité*, mis en ligne le 28 août 2009, pp. 1-9. <https://journals.openedition.org/cediscor/600> (26.10.2018)
- Moirand S. 2000, *Variations discursives dans deux situations contrastées de la presse ordinaire*, in "Les Carnets du Cediscor" 6 [En ligne], *Rencontres discursives entre sciences et politiques dans les médias*, mis en ligne le 11 mars 2009, pp. 1-16. <https://journals.openedition.org/cediscor/337> (26.10.2018)
- Moirand S. 2014, *Vers de nouvelles configurations discursives*, in "Les Carnets du Cediscor" 12 [En ligne], *Perméabilité des frontières entre l'ordinaire et le spécialisé dans les genres et les discours*, mis en ligne le 01 mars 2016, pp. 1-7. <https://journals.openedition.org/cediscor/902> (26.10.2018)
- Reboul-Touré S. 2004, *Écrire la vulgarisation scientifique aujourd'hui*, Colloque Sciences, Médias et Société, 15-17 juin 2004, Lyon, ENS-LSH [En ligne], pp. 195-212. [http://science.societe.free.fr/documents/pdf/Sciences\\_medias\\_societe\\_2004/Reboul\\_Toure.pdf](http://science.societe.free.fr/documents/pdf/Sciences_medias_societe_2004/Reboul_Toure.pdf) (03.11.2018)
- Resche C. 2009, *The Economist: discours de spécialité économique ou discours sur l'économie?*, in "ILCEA" 11 [En ligne], pp. 1-29. <https://journals.openedition.org/ilcea/64> (21.07.2018)
- Ringoot R. 2014, *Analyser le discours de presse*, Armand Colin, Paris.
- Rollo A. 2012, *Les métaphores dans le lexique économique: modèles culturels en œuvre*, in Ligas P., Frassi P. (dir.), *Lexiques Identités Cultures*, QuiEdit, Vérone, pp. 153-175.
- Spillner B. 2007, *Discours économique: variétés intralinguistiques et différences contrastives*, in Behr I. et al. (éds), *Langue, économie, entreprise. Le travail des mots*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 117-145.

- Steuckardt A. et Honoré J.-P. 2006, *Présentation*, in “Mots” 82, *L’emprunt et sa glose*, pp. 5-8. <https://journals.openedition.org/mots/743> (01.02.2019)
- Zouari K. 2007, *La presse en ligne: vers un nouveau média?*, in “Les Enjeux de l’information et de la communication” 1 (Volume 2007, pp. 81-92), pp. 1-12. <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2007-1-page-81.htm> (31.10.2018)

## Sitographie

### Journaux en ligne analysés

*Il Sole 24 ORE*. <http://www.ilsole24ore.com/>

*Les Echos*. <https://www.lesechos.fr/>

### Sites de consultation générale

[https://it.wikipedia.org/wiki/Il\\_Sole\\_24\\_ORE](https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Sole_24_ORE) (14.10.2018)

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_%C3%89chos](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_%C3%89chos) (15.10.2018)

### Articles

ACPM - L’Alliance pour les Chiffres de la Presse et des Médias, *Marque Les Echos*. <https://www.acpm.fr/Marque/marque-les-echos> (11.05.2019)

Allard A. 2012, *Le journalisme multimédia: multi-contraintes ou multi-défis?*, in “Collection Journalisme Responsable”, octobre 2012, pp. 1-47. [http://www.alliance-journalistes.net/IMG/pdf/livret\\_multimedia\\_web\\_2012.pdf](http://www.alliance-journalistes.net/IMG/pdf/livret_multimedia_web_2012.pdf) (19.11.2018)

Audipress, *Publicati i dati Audipress 2018/I*, 22 mai 2018. <http://audipress.it/pubblicati-dati-audipress-2018/> (12.05.2019)

Biondi A. 2016, *Divulgazione e rigore: le ricette di un’informazione economica che ha mercato*, in “Il Sole 24 ORE”, 8 mai 2016. <http://www.ilsole24ore.com/art/impresa-e-territori/2016-05-08/divulgazione-e-rigore-ricette-un-informazione-economica-che-ha-mercato-153120.shtml?uuiid=ADOfaD> (07.11.2018)

Del Bo J. M. 2018, *Il Sole 24 Ore cambia: il nuovo racconto dell’economia*, in “Il Sole 24 ORE”, 4 juin 2018. <http://www.ilsole24ore.com/art/commenti-e-idee/2018-06-02/il-nuovo-racconto-dell-economia--122547.shtml?uuiid=AE9QDQyE> (07.11.2018)

Denuit D. 2010, *Les Echos dynamise sa maquette*, in “Le Figaro·fr”, 08 septembre 2010, <http://www.lefigaro.fr/medias/2010/09/01/04002-20100901ARTFIG00685--les-echos-dynamise-sa-maquette.php> (17.11.2018)

Gruppo 24 ORE, *I punti di forza dei media del Gruppo Sole*, Luglio 2017. <https://www.primaonline.it/wp-content/uploads/2017/07/PUNTI-FORZA-MEDIA-GRUPPO-new.pdf> (09.11.2018)

Lebaron F. 2001, *La construction de l’opinion économique par les médias. Quelques remarques introductives*, in “Acrimed”, juin 2001. <https://www.acrimed.org/La-construction-de-l-opinion-economique-par-les-medias> (18.11.2018)

LVMH, *Les Echos*. <https://www.lvmh.fr/les-maisons/autres-activites/les-echos/> (16.01.2019)

Magnani A. 2018, *Gentili: “Dalla grafica all’online, come cambia il nuovo Sole 24 Ore”*, in “Il Sole 24 ORE”, 30 mai 2018. <https://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2018-05->

- [30/gentili-dalla-grafica-all-online-come-cambia-nuovo-sole-24-ore-093930.shtml?uuid=AE0ZMCxE](http://www.odi.media/wp-content/uploads/2014/09/Rapport-ODI-2014-17-octobre-2014.pdf) (18.12.2018)
- Observatoire de la déontologie de l'information. Rapport Annuel 2014: *L'information sous pressions*, 17.10.2014. <http://www.odi.media/wp-content/uploads/2014/09/Rapport-ODI-2014-17-octobre-2014.pdf> (12.05.2019)
- Ramarques V. 2007, *Les Echos lancent leur version 'e-paper'*, in "Clubic", 12 septembre 2007. <https://www.clubic.com/actualite-79693-les-echos-e-paper.html> (24.11.2018)
- Raveaud G. 2015, *Bernard Maris, à la recherche de "l'autre économie"*, in "Alternatives Economiques", 01 juillet 2015. <https://www.alternatives-economiques.fr/bernard-maris-a-recherche-de-lautre-economie/00006068> (14.05.2019)
- TrueNumbers, *Quanti lettori hanno perso i quotidiani in un anno*, 17 avril 2018. <https://www.truenumbers.it/diffusione-giornali-in-italia/> (11.05.2019)

# L'USO DELLE METAFORE CONCETTUALI COME PROPAGANDA CONTRO L'IMMIGRAZIONE Analisi delle Pagine Facebook di Matteo Salvini e Jörg Meuthen

LAURA A. COLACI  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** – The present study investigates how Italian and German populist leaders use conceptual metaphors on their Facebook pages to describe the migration crisis that has hit their respective Countries. By means of Conceptual Metaphor Theory and Critical Discourse Analysis, metaphors are examined as a means of representing migration in mass media. The aim is to analyse the creation of the different metaphoric representations in the reference languages as well as to ascertain possible intercultural differences or common argumentative patterns which might be identified in the media language of the two politicians. The research is based on a corpus of posts shared on Facebook from January 2017 to December 2018 by the Italian leader of “Lega Nord” Matteo Salvini and from the German leader of “*Alternative für Deutschland*” Jörg Meuthen. The contrastive analysis of metaphors representing migration and migrants in Salvini’s and Metuthen’s posts shows that migration is represented with negative conceptual potential through images transmitting anxiety, despair, threats to life. In addition, the results show how the Facebook posts reproduce a “distorted” perception of immigrants and, consequently, a state of insecurity and general panic.

**Keywords:** Conceptual metaphors, migration, political rhetoric, Facebook, Political Discourse

## 1. Introduzione

Nella retorica politica le metafore, sia positive che negative, vengono usate per offrire la giusta e immediata rappresentazione di scenari, soluzioni o persone (Chilton 2004, p. 23), come anche per controllare gli altri (Fairclough 1989) o, semplicemente, “per raccontare la storia giusta” per motivi ideologici (Charteris Black 2005, p. 28), essendo basate sull’inconscia associazione emotiva di parole e sui valori del nostro patrimonio culturale.

Come tutti gli altri ambiti del sapere umano, anche la politica ha subito un generale processo di mediatizzazione (Fairclough 1995; Mazzoleni e Schulz 1998; Mazzoleni 2008), in cui Internet e i social network sono divenuti

elementi imprescindibili per ogni partito e per ognuno dei suoi rappresentanti per diffondere le proprie idee e aumentare la propria visibilità.

Facebook è di certo la piattaforma che gode di maggiore popolarità ed è quella maggiormente utilizzata per raggiungere i cittadini, tanto che ha avuto un ruolo preponderante nel fenomeno di “personalizzazione” della politica per la sua comunicazione diretta, interattiva e informale tra i soggetti comunicanti (Spoladore 2014, pp. 201-202): a scrivere e interagire non è il partito, un’organizzazione o un intermediario, bensì il singolo individuo che nel dibattito politico si espone in prima persona, mettendoci la propria faccia e mettendo online anche la propria vita. L’uomo politico non è più visto come un soggetto difficilmente raggiungibile, bensì diviene una persona “comune”. Allo stesso tempo, l’erogazione di generi e sotto-generi testuali cosiddetti “multimodali” ha contribuito alla costruzione e al supporto dell’immagine del singolo sulle pagine Facebook.

I media, quelli social in particolare, influenzano la rappresentazione stereotipica di determinati gruppi sociali minoritari, ad esempio quello degli immigrati, non solo selezionando i contenuti dell’informazione, ma anche attraverso l’utilizzo sistematico di un linguaggio tendenzioso. Proprio per questo svolgono una funzione sempre più importante per quanto riguarda le dinamiche della comunicazione politica populista, all’interno delle quali alla figura dello “straniero” viene attribuito il ruolo cruciale per catalizzare le paure, le insicurezze e il risentimento popolare. Inoltre, i media raccontano una situazione di emergenza, apparentemente immutabile, focalizzata su forti stereotipi e su di una visione problematica del fenomeno migratorio, basata soprattutto su un forte sentimento di insicurezza e di instabilità. L’immigrazione viene indicata come causa principale dei mali che affliggono la società, quali la paura dell’altro, la crisi economica e la criminalità. Di conseguenza le immagini associate all’immigrato assumono velocemente le caratteristiche di “*moral panic*” (Cohen 1973; Maneri 2011), con cui si intendono quelle ondate emotive nelle quali un episodio o un gruppo di persone viene definito dai mass media in modo stereotipico come minaccia e pericolo per i valori di una determinata società e dove le autorità, tra cui quelle politiche, erigono barricate morali e propongono rimedi contro di esso/essi.

Tale tendenza è dimostrata anche da numerosi studi di stampo linguistico-discorsivo, i quali documentano come per il fenomeno migratorio si usino strategie argomentative che contribuiscono, nella maggior parte dei casi, a creare semplificazioni, preconcetti e stereotipi negativi (Musolff 2011, 2015; Van Dijk 2000; López Cirugeda e Sánchez Ruiz 2013), rinforzando inconsciamente la paura dell’altro e del diverso nell’opinione pubblica. Secondo Charteris-Black (2006) le metafore negative non solo hanno un effetto subliminale persuasivo, ma contribuiscono anche a legittimare le propagande politiche contro l’immigrazione. Le ricerche finora condotte avvalorano quindi

la teoria di Van Dijk (1993a), secondo la quale la rappresentazione positiva di se stessi e la rappresentazione negativa dell'altro sono una strategia argomentativa fondamentale per la legittimazione e persuasione della politica.

## 2. Descrizione del corpus

Oggetto di indagine del presente lavoro saranno le metafore concettuali usate dal leader italiano, Matteo Salvini, segretario federale della Lega Nord, e da quello tedesco Jörg Meuthen, portavoce del partito “*Alternative für Deutschland*”, nei post personali pubblicati su Facebook per descrivere la crisi migratoria dal 1 gennaio 2017 al 31 dicembre 2018, arco di tempo durante il quale in entrambi i Paesi si sono svolte le elezioni parlamentari (il 24 settembre 2017 in Germania e il 4 marzo 2018 in Italia).

L'analisi del presente lavoro, che sarà principalmente qualitativa, ha come obiettivo principale quello di indagare la creazione delle rappresentazioni metaforiche nei due Paesi dell'Unione Europea più colpiti dal fenomeno, nonostante una chiara differenza del dibattito politico che regola i flussi migratori. Nello specifico si verificherà la ricorrenza di determinati domini di origine/oggetto sia nel singolo corpus, sia in maniera contrastiva, dimostrando soprattutto come l'uso del materiale multimediale amplifichi la rappresentazione negativa dell'altro e, di riflesso, la rappresentazione positiva di se stessi.

Il materiale estratto dalle relative pagine Facebook<sup>1</sup> è stato raccolto manualmente e poi organizzato e suddiviso in due corpus CORPUS\_SALVINI e CORPUS\_MEUTHEN (Tabella 1), contenente solo gli interventi inerenti al tema dell'immigrazione.

CORPUS_SALVINI	CORPUS_MEUTHEN
Post dal 1 gennaio 2017 al 31 dicembre 2018	
<b>Post 2017:</b> 180	<b>Post 2017:</b> 110
<b>Post 2018:</b> 212	<b>Post 2018:</b> 153
<b>Totale post analizzati:</b> 392	<b>Totale post analizzati:</b> 263
<b>Totale parole:</b> 21739	<b>Totale parole:</b> 89222

Tabella 1  
Grandezza dei corpus di riferimento.

Il politico italiano Matteo Salvini segretario federale della Lega Nord e fondatore del gruppo politico “Noi con Salvini” e dal 1° giugno 2018 vicepresidente del Consiglio e ministro dell'interno, è tra i politici italiani più attivi sui social network. Ogni giorno pubblica diversi post, in modo che i suoi

<sup>1</sup> Pagina Facebook di M. Salvini: <https://www.facebook.com/salviniofficial/>; Pagina Facebook di J. Meuthen: <https://www.facebook.com/Prof.Dr.Joerg.Meuthen/>.

followers siano costantemente raggiunti dai propri contenuti. La strategia utilizzata nella gestione della pagina e nella diffusione di contenuti è di cercare quanta più interattività possibile, questo grazie ai numerosi contenuti multimediali quasi sempre annessi al testo verbale, come link ad articoli, immagini, foto, video e anche video-dirette Facebook. Molto spesso i video e le foto sono di stampo professionale: ad esempio i video sono estratti da popolari trasmissioni televisive, ritagli di video in cui Salvini è protagonista (vedi Figura 1), mentre le foto, molto spesso degli scatti di vita privata o dei selfie (vedi Figura 2), vengono usate sia per dimostrare la veridicità delle proprie dichiarazioni e del proprio credo politico, sia soprattutto come strumento di presentazione e promozione della propria persona.



Figura 1



Figura 2

Figura 1 e 2

Esempi di post professionali di M. Salvini.

Un'ulteriore caratteristica dei post è quella di avere dei link esterni o link a testate on-line relativi ad articoli di cronaca su episodi coinvolgenti la figura dell'immigrato o d'informazione politica sul tema in questione. A differenza dei post di Meuthen, sempre molto lunghi e strutturati come veri e propri discorsi e interventi politici, quelli di Salvini si basano su una delle peculiarità comunicative di Facebook, ossia la sinteticità (Figura 3). I suoi post sono caratterizzati da un linguaggio enfatico con un lessico colloquiale, diretto, privo di termini specialistici, tipico della mimesi del parlato e peculiare dello stile di un certo italiano in rete, tanto che a volte i post sono costituiti da una sola frase o addirittura semplicemente da hashtag, come nel caso della Figura 4.





Figura 3  
Esempio di post (breve) di M. Salvini  
(<https://m.facebook.com/salviniofficial>).



Figura 4  
Esempio di post con uso  
degli hashtag da parte di M.  
Salvini  
(<https://m.facebook.com/salviniofficial>).

Anche la strategia comunicativa su Facebook di Jörg Meuthen è improntata all'utilizzo frequente di parole e concetti chiave abbinati a contenuti visivi, come immagini e fotografie, le quali però a differenza di quelle del collega italiano non sono mai private (Figura 5 e Figura 6). Le foto hanno semplicemente lo scopo di precisare in modo immediato il contesto in cui viene trasmesso il messaggio o il contenuto. Inoltre, a differenza di quelli di Salvini, i post del leader tedesco contengono sempre delle didascalie piuttosto lunghe e, perciò, sono meno immediati e molto più simili a dei veri e propri discorsi politici programmati e programmatici (basti ad esempio notare la disparità tra il numero complessivo dei post e delle parole dei due corpus, come riportato nella Tabella 1). Il registro di Meuthen, pur facendo ricorso ad alcuni slogan e modi di dire, risulta essere comunque istituzionale (tanto che egli all'inizio di ogni post usa sempre l'appellativo "*Liebe Leser*", "cari lettori") e basato su di un livellamento del linguaggio.



Figura 5



Figura 6

Figura 5 e Figura 6  
Esempi di post di Jörg Meuthen.

### 3. Metodologia

Il modello teorico del presente lavoro si basa sulle teorie riguardanti la metafora concettuale sviluppata da George Lakoff e Mark Johnson (1980). La metafora sarà quindi lo strumento di analisi per la comprensione ideologica e persuasiva del discorso migratorio in ambito politico. Secondo i due studiosi, infatti, la metafora è un essenziale meccanismo della mente umana attraverso il quale utilizziamo le nostre conoscenze del mondo ‘concreto’, fisico, per spiegare innumerevoli meccanismi più astratti. Essi dimostrano infatti come le metafore formano il sostrato non solo del nostro modo di parlare, ma anche del nostro modo di pensare e agire. I nostri discorsi sono intessuti di sottili metafore, ormai quasi impercettibili e irriconoscibili, che utilizziamo quotidianamente, senza neanche pensarci, perché ormai radicate nel nostro pensiero e in quello collettivo (Lakoff & Johnson 1980). Grazie alla metafora,

sulla base di somiglianze e relazioni tra oggetti, eventi ed esperienze, ognuno di noi dà forma a concetti astratti estendendo, attraverso il meccanismo della proiezione, o “mapping” (Lakoff 1993, p. 215), ciò che è noto a quanto è ignoto.

Il lavoro di Deignan (2005) porta in primo piano un aspetto della metafora ampiamente ignorato dalla *Conceptual Metaphor Theory*: oltre alle facoltà cognitive, le metafore sono il risultato di una “fossilizzazione” di forme linguistiche che hanno la funzione di facilitare la comunicazione all’interno di una comunità linguistica. Inoltre, secondo la studiosa, la scelta di una metafora piuttosto che di un’altra non è solo qualcosa di insito nella nostra esperienza fisica, bensì anche in quella ideologica e culturale, dato che le metafore sono usate per presentare una particolare interpretazione di situazioni ed eventi (Deignan 2005, p. 23).

Il materiale sarà esaminato anche secondo i principi della *Critical Discourse Analysis*, secondo cui il linguaggio è una pratica sociale e come tale è influenzato dal contesto in cui è inserito, condizionandone allo stesso tempo anche la situazione, i partecipanti e le varie relazioni interpersonali (Wodak e Fairclough 1997). Tale teoria propone un metodo analitico con uno sguardo critico e una particolare attenzione alle potenzialità dei discorsi, soprattutto alla loro dimensione persuasiva e alla loro capacità di legittimare, riprodurre o sovvertire le disuguaglianze sociali. Oggetto d’interesse non è tanto l’ideologia manifesta, quanto quella nascosta che si rivela nel linguaggio, soprattutto attraverso metafore e analogie. Uno degli ambiti di ricerca più interessanti è sicuramente il linguaggio politico, in cui la persuasione e il potere svolgono un ruolo predominante, come anche la questione razziale, con cui si sottolinea come non tutti i gruppi sociali abbiano le stesse responsabilità, né dispongano degli stessi mezzi nel momento di legittimarlo, diffonderlo o riprodurlo (Van Dijk 1993b).

In tale quadro teorico si collocano anche i cosiddetti “studi critici multimodali” (Kress and van Leeuwen 2001; O’Halloran and Smith 2011) che si configurano come un approccio interdisciplinare volto all’esame di problematiche legate ai cambiamenti in atto nelle istanze comunicative delle società contemporanee in seguito all’evoluzione tecnologica dei mezzi di comunicazione di massa. Obiettivo di questi studi è principalmente quello di comprendere i processi di significazione che avvengono in fenomeni testuali complessi, ad esempio nel campo economico e politico (Bounegru and Forceville 2011; Đurović and Silaški 2016), con particolare attenzione alle componenti multimodali del testo, come le immagini, la musica, i video ecc. e, allo stesso tempo, di tracciare i processi di “ri-semiotizzazione” dei significati nel loro migrare tra i diversi testi/contesti comunicativi (Lemke 2012).

#### 4. Termini usati per indicare i migranti: uso di stereotipi e connotazioni sarcastiche

Nella prima fase del lavoro sono state analizzate le liste di frequenza, cioè le occorrenze di ogni singola parola presente nel corpus, tramite le funzioni contenute nei programmi del pacchetto software *Wordsmith Tools 6.0* (Scott 2012). Nelle tabelle riportate di seguito (Tabella 2 e Tabella 3) sono stati raggruppati e quantificati i termini usati per riferirsi agli immigrati. I programmi computazionali hanno di certo il vantaggio di aiutare a raccogliere e analizzare i dati con sistematicità, senza saltare alcuna occorrenza e facendo emergere con rapidità gli elementi lessicali cercati. Tuttavia, è stata necessaria la lettura di ogni singolo discorso per un approfondimento e una verifica delle espressioni per verificarne l'effettiva metaforicità e per individuarne molte altre usate in maniera sarcastica.

Importante è notare che in entrambi i corpus viene usato maggiormente il termine con connotazione neutra “migrante” e “immigrato”, piuttosto che “profugo” e “richiedente asilo”, che hanno una chiara accezione negativa. Salvini e Meuthen usano frequentemente anche il termine “clandestino” e “*illegaler Einwanderer*” che sottintendono l’“irregolarità amministrativa”, ma soprattutto ne aumentano la carica argomentativa con effetto negativo, poiché tali termini, facendo riferimento all’infrazione della legge, rinforzano lo stereotipo dell’associazione immigrazione e criminalità.

Termini usati da M. Salvini	Numero di occorrenze
Immigrato/i	148
Migrante/i	12
Clandestino/i	110
Straniero/i	17
Rifugiato/i	9
Richiedente/i asilo	18
Profugo/ghi	32

Tabella 2  
Termini per riferirsi agli immigrati usati da M. Salvini.

Termini usati da J. Meuthen	Numero di occorrenze
<i>Einwanderer</i> (immigrante/i)	273
<i>Zuwanderer</i> (immigrante/i, immigrato/i)	54
<i>Asylbewerber</i> (richiedente/i asilo)	145
<i>Migrant/en</i> (migrante/i)	78
<i>Flüchtling/e</i> (profugo/profughi)	181
<i>Ausländer</i> (straniero/i)	55
Illegale* <i>Einwanderer</i> (immigrante/i illegale/i)	141

Tabella 3  
Termini per riferirsi agli immigrati usati da J. Meuthen.

La negatività della condizione dei migranti è espressa però soprattutto tramite l'uso di aggettivi e parole chiave che rientrano appieno nel fenomeno di categorizzazione dell'altro, secondo nozioni e preconcetti culturali, tanto che si parla di “*cultural keywords*” (Jeffries and Walker 2018, p. 4). Nel linguaggio giornalistico e politico emerge una certa tendenza alla “etnicizzazione dei crimini” (Orrù 2017, p. 131), ossia una procedura di tematizzazione che etnicizza tutto ciò che è problematico, negativo e minaccioso attraverso differenti strategie di generalizzazione. Tale consuetudine produce stereotipi piuttosto pericolosi poiché da un lato categorizza l'immigrato e dall'altro è strettamente connessa ai temi della criminalità e dell'insicurezza. Come già dimostrato in altri studi, migranti, rifugiati e richiedenti asilo sono rappresentati e concettualizzati come ‘altri’ e ‘stranieri’, indipendentemente dalla loro provenienza o dal contesto socio-politico. Tuttavia, insieme ai termini “immigrato” e sinonimi confluiscono di volta in volta le specificazioni sulla provenienza etnico-geografica, ad esempio “profugo congolese” o “*afrikanische Migranten*”.

L'uso di cifre, numeri e statistiche (vedi Figura 7 e Figura 8), invece, ha da un lato l'effetto di conferire con immediatezza, attendibilità e precisione all'argomentazione (Orrù 2018, p. 191), dall'altro quello di accentuare la pericolosità dell'emergenza.



Figura 7  
Esempio di post con cifre e statistiche di M. Salvini.



Figura 8

Esempio di post con cifre e statistiche di J. Meuthen.

Inoltre, attraverso comparazioni sarcastiche e maliziose che mirano a prendere le distanze, vengono sottolineati alcuni aspetti caratterizzanti gli immigrati. Nei suoi post Salvini utilizza di frequente aggettivi tra virgolette per riportare un utilizzo metaforico o ironico dei termini, ad esempio “poveri” migranti, “bravo” migrante, belle “risorse”. Le formulazioni razziste, denigratorie o sarcastiche, segnalate dal virgolettato, che ne enfatizzano la presa di distanza, vengono sfruttate per potenziare retoricamente l’effetto di ribaltamento dello stereotipo (Orrù 2018, p. 191).

Inoltre, il linguaggio politico dei due leader si alimenta di figure retoriche proprie del populismo, facendo leva soprattutto sulle associazioni immigrato-clandestino e immigrato-delinquente, associazioni che rappresentano la politica dell’esclusione attraverso l’inferiorizzazione dei migranti, che di volta in volta diventano elementi di connotazioni sarcastiche incentrate sull’ozio, sull’illegalità e anche sulla violenza e criminalità. Meuthen usa esplicitamente il termine “*Kriminelle*” (criminali) per riferirsi ai migranti, mentre Salvini usa un’ampia gamma di sostantivi, come “balordi”, “delinquenti”, “spacciatori”. Sia Salvini che Meuthen, per sostenere tali rappresentazioni, si servono anche delle vicende di cronaca per sottolineare l’irregolarità e la “diversità” dei migranti, come anche lo stato di allerta della situazione. La narrazione delle notizie di cronaca, spesso documentata con foto e video, tende a coinvolgere la sfera emotiva del fruitore, suscitando però non tanto la sua compassione quanto la preoccupazione per il proprio futuro, la paura e la diffidenza verso l’altro.

Il background delineato è quello di una nazione al collasso perché invasa dai migranti, dove crescono il disordine, la paura e l’insicurezza.

## 5. L'uso di metafore concettuali per infondere terrore

A livello comparativo, l'analisi rivela la tendenza dei due leader a usare *frames* argomentativi comuni che creano un'immagine negativa dell'immigrazione e dell'immigrato. Nel grafico sottostante (Grafico 1) si riportano i principali domini d'origine delle metafore contenute nei due corpus.

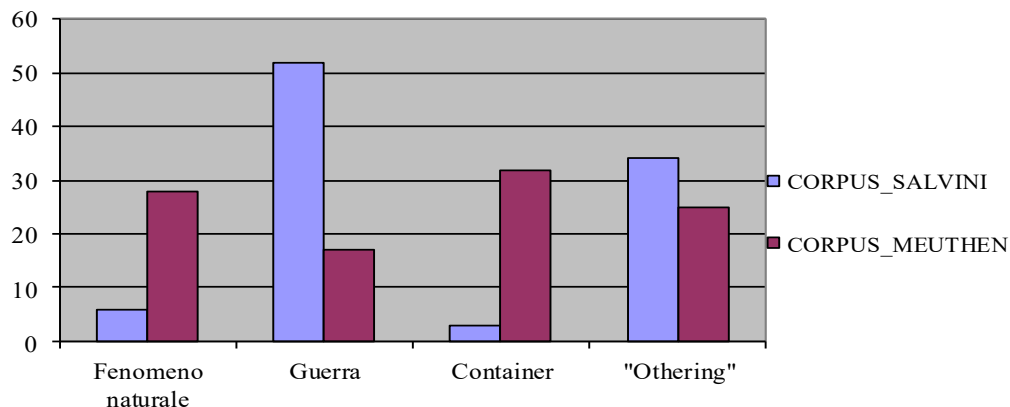


Grafico 1  
Principali domini concettuali usati da M. Salvini e J. Meuthen.

Come si evince dal grafico, le metafore più frequentemente usate da Salvini sono quelle belliche, mentre quelle usate da Meuthen sono le metafore inerenti a fenomeni naturali, in particolare quelle legate al flusso d'acqua. La maggiore incidenza di metafore belliche nel corpus italiano denota uno degli elementi principali della sua strategia, ossia l'uso di un linguaggio 'aggressivo'. La sua retorica è infatti interamente incentrata su personaggi e temi che ricorrono in maniera ossessiva: i valori portanti del proprio Paese, la difesa dei confini e la contrapposizione amici-nemici, cittadini italiani-immigrati/stranieri, vittime-'oppressori'.

Nel corpus tedesco compare in maniera ricorrente la metafora del *container*, che assume un ruolo particolarmente significativo: anche la Germania ormai è divenuta un 'contenitore' che ospita e accoglie il massiccio numero di immigrati. Probabilmente, tale realizzazione è meno usata da Salvini, poiché la gravità e la serietà del problema sul territorio nazionale si è manifestato già in precedenza con il caso dello sbarco Lampedusa nel 2013.

In entrambi i corpus predominano inoltre le metafore concettuali di "othering", ossia di amplificazione dell'alterità, sempre attraverso l'uso di metafore concettuali che dipingono l'altro come un oggetto e spesso come un materiale di scarto.

### **5.1. L'immigrazione è una guerra, l'immigrato è un nemico**

Generalmente la concettualizzazione metaforica dell'immigrazione presuppone riferimenti alla violenza fisica, poiché tale fenomeno è associato all'idea che vi sia una guerra in atto da dover combattere, la quale non è più solo una scelta politica, bensì un vero e proprio atto di difesa pubblica per il benessere della popolazione (Hart 2011). Tale rappresentazione drammatizza in maniera evidente la serietà del problema ed enfatizza il bisogno urgente di risolverlo (Semino 2008, p. 100).

Non è un caso quindi che la metafora dell'immigrato-nemico piaccia particolarmente ai populistici che ne propongono una quotidiana rappresentazione narrativa. È interessante osservare in che modo questa venga sviluppata in una delle fasi più intense dell'ascesa populista in Italia e Germania, delineando i ruoli dei due attori politici, che metaforicamente si proclamano come soldati impegnati nella lotta contro l'immigrazione.

La concettualizzazione metaforica dell'immigrazione come una guerra o una battaglia è uno dei domini principali nei post di Salvini e di Meuthen: i protagonisti delle migrazioni sono percepiti come forze nemiche che minacciano il territorio nazionale e dalla quale bisogna difendersi e, di conseguenza, lo Stato o il partito politico adotta determinate strategie per combatterli, sconfiggerli o difendersi da essi. E se c'è una guerra in atto l'unica conseguenza logica è l'autodifesa per il benessere della popolazione.

Nella narrativa del leader italiano, infatti, viene sempre tracciata la figura di un eroe, che corrisponde al leader stesso piuttosto che al partito, il cui dovere è quello di difendere il suo popolo da un nemico sempre più pericoloso. Nei suoi post la metafora è quasi sempre verbalizzata con il verbo "combattere", come nell'esempio (1), col significato concreto di attaccare, reprimere e frenare il fenomeno con ogni mezzo possibile. Il contrasto all'immigrazione è sempre una guerra, come esplicitato dai ricorrenti sostantivi "guerra", "lotta" e "battaglia" negli esempi da (2) a (4), sia contro gli immigrati, sia contro coloro che sono a favore di essi (e quindi contro un'intera classe politica).

Inoltre, la dichiarazione di guerra alla migrazione e ai migranti clandestini è strettamente legata al lavoro di pattugliamenti e messa in sicurezza dei confini come dimostra l'esempio (5), dove il verbo "promettere", scritto per di più in maiuscolo, contribuisce a rendere ancora più personale tale battaglia – i leader populistici proclamano infatti di essere in missione per salvare il popolo (Wodak 2015, pp. 125-126).

La prima cosa che letteralmente salta all'occhio guardando i testi verbali è l'utilizzo frequente e disseminato della scrittura in maiuscolo da parte di Salvini. Questa tecnica è frequentemente utilizzata dagli utenti che si esprimono tramite gli 'stati' di Facebook e ha la funzione di attrazione immediata dell'attenzione del destinatario (Cosenza 2014, p. 160):



- (1) Immigrazione che continueremo a combattere (07.09.2018)
- (2) E questo è solo il primo passo della nostra guerra! (19.09.18)
- (3) sostenerci in questa battaglia (26.11.17)
- (4) Lotta all'immigrazione clandestina (17.09.18)
- (5) HO PROMESSO di difendere i confini (22.08.18)

Collegato al tema dei controlli alle frontiere e degli arrivi è la narrazione dell'invasione: il suo protagonista è sempre "clandestino", un migrante illegale, se nonché criminale. I termini "invasione" e il relativo verbo "invadere" fanno ormai parte del linguaggio quotidiano e sono perfettamente radicati nell'ideologia italiana. Il termine, infatti, inizialmente usato pressoché dalla stampa, viene ora usato costantemente e spesso senza un'esplicita connotazione negativa.

Nei post di Salvini ricorre anche il termine "invasione" e il relativo verbo "invadere", ad esempio in (6). La carica argomentativa con effetto negativo è accentuata sia da determinate associazioni lessicali, ad esempio il termine "vittima" usato insieme all'espressione "fuori controllo", come in (7), sia dall'attribuzione di responsabilità agli avversari politici di sinistra, principalmente a quelli del PD, come indicato negli esempi (9) e (10).

- (6) Invasione clandestina (02.05.18)
- (7) Tutti vittime dell'IMMIGRAZIONE FUORI CONTROLLO. (16.02.2017)
- (8) HO PROMESSO di fermare l'invasione (07.09.18)
- (9) Invasione targata PD (04.11.17)
- (10) contro il governo dell'invasione (28.10.17)

Nella Figura 9, una foto postata il 9 settembre 2018 da Matteo Salvini, appare perfettamente studiato l'abbinamento del materiale multimediale con il contesto testuale. Il selfie ai gonfiabili, che guarda caso rappresentano un Porto (per di più "Porto Italia" proprio a voler sottolineare l'identità nazionale) si connette strettamente al messaggio, assai ironico, incentrato sulla difesa dei confini.

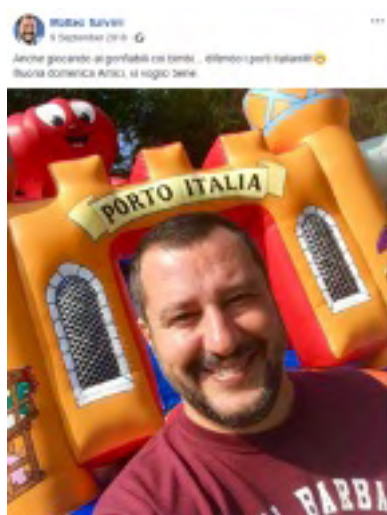


Figura 9

Piuttosto emblematico, se pur meno diretto, è anche l'esempio riportato nella Figura 10, dove la diretta Facebook (interamente incentrata sulla questione migratoria e su relativi fatti di cronaca) è abbinata al contenuto verbale del testo, che è breve e soprattutto incisivo con il motto leghista “Stop invasione”, il quale sfrutta il “topos del pericolo”, secondo cui se vi sono specifici pericoli o minacce, si dovrebbe fare qualcosa contro di essi (Reisigl and Wodak 2001).



Figura 10

Come il collega italiano, anche il leader tedesco usa con costanza il termine “*Kampf*” (“lotta”, “battaglia”) e i relativi verbi “*kämpfen*”/“*bekämpfen*” (“combattere”, “lottare”), come negli esempi (11) e (12). In (13) viene usato anche un tipico termine bellico, ovvero “offensiva”, mentre in (14) compare il termine “vittima” (“*Opfer*”).

- (11) Mit gewaltigen Problemen nicht integrierter Ausländer zu kämpfen (02.04.17) [Per combattere contro gli enormi problemi degli stranieri non integrati]
- (12) Das Ergebnis von Seehofers „Kampf“ gegen die Zuwanderung (17.06.18) [Il risultato di Seehofer nella „lotta“ contro l’immigrazione]
- (13) Kulturfremde, illegale Einwanderung [...] bekämpfen (30.12.17) [combattere l’immigrazione estranea alla cultura e illegale]  
Rückführungs-„Offensive“ (24.01.18) [„Offensiva“ di rimpatrio]
- (14) Wie viele Opfer von Merkels Irrsinnpolitik soll es denn noch geben in Deutschland? (06.06.18) [Quante vittime ci saranno ancora in Germania per questa politica insensata della Merkel?]

Anche nel corpus tedesco, si riscontra l'idea che l'ingresso dei migranti nei confini nazionali sia un vero e proprio attacco, per cui ricorrono i termini "Ansturm" e i relativi verbi "stürmen", "angreifen" e "attackieren" (tutti sinonimi del verbo "attaccare") come dimostrato negli esempi (15) e (16). La violenza delle azioni è sottolineata tramite l'uso degli aggettivi e avverbi come "gewaltsam" ("violento"), in (15), e dalla diretta associazione dell'immigrazione alla criminalità, come in (19), dove i migranti vengono definiti come delle "bande di criminali impazziti", "verrückte Mörderbanden".

Significativi sono soprattutto gli esempi (17) e (18), in cui la scelta lessicale è chiaramente improntata a suscitare paura nel lettore: in (17) l'arrivo dei migranti è visto come un'esplosione, mentre in (18) come un vortice di violenza, dove il termine "Spirale" simboleggia la confusione, lo smarrimento e il termine "Eskalation" ("intensificazione"/"escalation"), abbinato al sostantivo "Gewalt" ("violenza"), accresce la paura e il senso di minaccia.

Come Salvini, anche Meuthen usa metafore in riferimento alla difesa delle frontiere contro una minaccia imminente, soprattutto con l'uso dei verbi "sich wehren" ("difendersi") e "schützen" ("difendere"), in (20), come anche l'uso del termine "Ausgangssperre" ("coprifuoco") in (21) che, oltre a sottolineare un atteggiamento ostile verso l'altro, evoca immediatamente il clima militare.

- (15) Heute morgen stürmten bis zu 600 Afrikaner gewaltsam die Grenze (26.07.18)  
[Questa mattina 600 africani hanno attaccato violentemente la frontiera]
- (16) Von den Angreifer [...] attackiert [Attaccato dagli aggressori]
- (17) Bevölkerungsexplosion des afrikanischen Kontinents (01.08.18) [un'esplosione di popolazioni provenienti dal continente africano]
- (18) Spirale der Gewalteskalation [Spirale dell'aumento di violenza]
- (19) Der Westen muss ... wehrhaft werden gegen solche verrückten Mörderbanden (04.06.17) [L'Occidente deve essere in grado di difendersi da simili bande di pazzi criminali]
- (20) Um die deutschen Grenzen von weiterer Massenzuwanderung [...] zu schützen (17.07.17) [per proteggere i confini tedeschi da ulteriori migrazioni di massa]
- (21) Ich fordere daher mit sofortiger Wirkung eine Ausgangssperre für Asylbewerber (27.10.18) [Pretendo quindi con effetto immediato un coprifuoco per i richiedenti asilo]

Il messaggio di difesa dei confini è riportato chiaramente nell'immagine postata da Meuthen (Figura 11) che pur essendo esplicita e diretta, rimane comunque meno incisiva rispetto alle foto pubblicate da Salvini, il quale sfrutta la potenzialità del selfie, della propria immagine, per attrarre il pubblico.



Figura 11  
(06.01.2017).

## 5.2. L'immigrazione è una catastrofe naturale

Ulteriore rappresentazione metaforica comune ai due leader populistici è l'associazione dell'immigrazione a fenomeni naturali di grande e grave portata che spinge a considerare i flussi migratori come pericolosi, fuori da qualsiasi possibilità di controllo e, di conseguenza, causa intrinseca di un forte senso di insicurezza e di grande timore. Le metafore concettuali legate alla forza della natura riescono a inscenare l'imprevedibilità di una situazione, di una crisi, presentando le sue vittime come innocenti e incapaci di cogliere i segnali di questo imminente evento e di comprenderne l'entità della sua portata e, quando troppo tardi, di salvarsi (Silaški and Đurović 2011, pp. 231-232). Non avendo alcuna possibilità di controllo sulla forza dirompente della natura, l'essere umano, il cittadino italiano e tedesco in questo caso, è sempre una vittima inerme.

Le metafore concettuali appartenenti al dominio I MOVIMENTI MIGRATORI SONO DEI LIQUIDI sono strettamente connesse alle calamità naturali, in cui si fa riferimento al movimento dei grandi flussi d'acqua che richiamano subito alla mente dell'interlocutore forze della natura incontrollabili e impossibili da arginare (Semino 2008, pp. 118-123; Charteris-Black 2006).

A differenza del dominio della guerra, quello dell'evento naturale è in realtà poco usato da Salvini; infatti il riferimento a una situazione di allarme viene indicato con termini espliciti, come in (22), oppure tramite l'uso di aggettivi e di determinate espressioni, come nel caso di "incontrollato", in (23). Significativo è l'esempio (24), in cui il viceministro italiano minaccia di "chiudere i rubinetti", usando in maniera del tutto originale e soprattutto sarcastica la metafora del flusso: l'arrivo dei migranti sulle coste italiane,

paragonato a un rubinetto aperto il cui flusso è inarrestabile, può tuttavia essere interrotto dal suo intervento.

- (22) Emergenza clandestini (04.07.2017)
- (23) Immigrazione incontrollata (30.03.2017)
- (24) Mandatemi al governo e chiudo i rubinetti! (25.02.17)

Sarcastico, ironico e di grande effetto è ancora una volta un selfie (Figura 12) basato sulla costruzione metaforica del flusso migratorio: l'idea degli sbarchi è resa in maniera perfetta sia dal materiale multimediale che da quello testuale.



Figura 12

A differenza di Salvini, Meuthen concettualizza in maniera costante l'arrivo dei migranti come un flusso, con i termini “*Strom*” e “*Flut*”, e un'ondata, con il termine “*Welle*”, metafore ormai istituzionalizzate anche nel linguaggio tedesco. Inoltre, il senso di minaccia è amplificato dall'uso di aggettivi come “*ungebremst*” (“irrefrenabile”) in (25), “*drohend*” (“minaccioso”) in (29) e “*unkontrolliert*” (“incontrollato”) in (30). Di tale evento catastrofico e inarrestabile è chiaramente responsabile la cancelliera Merkel, come espresso negli esempi (27) e (28).

- (25) des ungebremsten Migrationsstroms (12.11.18) [dell'irrefrenabile flusso migratorio]
- (26) Schatzsuchende, die [...] in unser Land hineinströmen wollen (26.08.17) [Cercatori di tesori che vogliono irrompere nel nostro Paese]
- (27) Des millionenfachen Zustroms, der auf Merkels Einladung ... (25.09.18) [i flussi milionari su invito della Merkel]
- (28) Merkel-Flut (16.02.17) (07.07.17) [il flusso-Merkel]

- (29) dieser neuen, drohenden Migrationswelle (18.06.18) [questa nuova e minacciosa ondata di migrazione]  
 (30) Unkontrollierte Masseneinwanderung (20.03.17) [incontrollata immigrazione di massa]

### 5.3. *Gli immigrati irrompono nello spazio nazionale*

L'immagine del contenitore è una delle espressioni basilari della nostra vita quotidiana e sottolinea la tendenza dell'essere umano di definire gli spazi e i suoi confini, anche in riferimento a entità astratte (Johnson 1987, p. 21). Secondo tale schema, che è costruito sulla differenziazione tra interno, esterno e confini, l'Italia e la Germania sono dei "container" che ospitano e accolgono il massiccio numero di migranti in arrivo. Si tratta di una concezione spaziale in cui non è prevista la presenza dell'"altro" in uno spazio esclusivo, percepito e definito come 'nostro'. Anche questa rappresentazione metaforica, inanimata e basata sul punto di vista dell'osservatore (Charteris-Black 2006, p. 563), enfatizza una condizione di emergenza dei flussi migratori e scoraggia l'empatia nei confronti dei migranti.

Il leader italiano utilizza costantemente l'avverbio "fuori" (vedi Figura 13) non tanto per indicare l'opposizione dentro-fuori, quanto soprattutto per fare riferimento alla sua volontà e al suo progetto politico di escludere i migranti dal contenitore nazionale. Nella foto l'avverbio "fuori" assume un ruolo ancora più forte e determinante perché riportato su uno striscione di protesta.



Figura 13

Inoltre, Salvini usa in maniera ricorrente anche il verbo "riempire", come in (31) e (32), per sottolineare che i migranti hanno ormai occupato l'intero spazio nazionale. In questo caso la metafora del contenitore è strettamente connessa

alla forza distruttrice della natura, più precisamente all'idea che le emozioni sono forze della natura, con la realizzazione metaforica "LE EMOZIONI SONO UNA PRESSIONE ALL'INTERNO DI UN CONTENITORE". Con quest'ultima metafora si sottintende, quindi, che lo Stato è un contenitore, mentre le emozioni una sostanza fluida, sempre in riferimento ai flussi e alle correnti d'acqua, che lo riempie. Il livello del fluido è direttamente proporzionale alla pressione all'interno del contenitore: se il livello del fluido si alza, s'intensifica anche il livello emotivo, e viceversa (Kovececses 2000, p. 66). Il verbo "riempire", quindi, sottolinea al contempo la "pressione" subita dai continui flussi migratori sul territorio nazionale e l'insofferenza e l'intolleranza dei cittadini nei confronti di tale situazione.

(31) La sinistra vuole riempire l'Italia di clandestini (07.01.18)

(32) Riempire l'Italia di immigrati (02.10.18)

Lo schema del contenitore è di certo uno dei più usati dal leader tedesco, i cui discorsi vertono per la maggior parte sulla controversa questione dell'identità nazionale e sulla concezione di "*home identity*", per cui la Germania è concettualizzata come una casa, come dichiarato in (33) con l'espressione "*in unserem eigenes Haus*". Tale identificazione rende ancora più personale la difesa dagli estranei e rende implicita l'idea che solo i "legittimi proprietari" possano decidere chi ha il diritto o meno di entrarci. Nello stesso testo la casa diviene una vera e propria fortezza ("*Festung*"), evocando così il clima militare, con il medesimo intento di difendersi dalla minaccia. L'idea della casa è espressa anche con il riferimento alla porta d'ingresso ("*Vordertür*") in (34), e al portone ("*Tor*"), come in (35).

Assai pungente è invece il riferimento alla porta girevole ("*Drehtür*") in (36), con un'implicita critica all'inutile e inefficace politica delle "porte aperte" della cancelliera Merkel che, favorevole ai confini aperti e all'accoglienza, per affrontare il grave problema dell'immigrazione di massa, concede ai migranti costretti a tornare a casa la possibilità dell'obiezione fisica. La "porta girevole" esemplifica quindi la situazione critica del fallimento dei rimpatri forzati nel proprio Paese d'origine per migliaia di migranti che vi si oppongono.

(33) Wir sind die Herren in unserem eigenes Haus [...] Damit unser Heimat-Kontinent wirklich zu einer Festung gegen kulturfremde, illegale Einwanderung wird (18.06.18) [Noi siamo i padroni nella nostra propria casa [...] Affinché il nostro Paese diventi una fortezza contro l'immigrazione estranea alla cultura e illegale]

(34) Eingewandert werden darf nur noch durch die Vordertür (01.03.17) [Si può entrare solo tramite la porta principale]

(35) [...] es ist Merkel selbst, die der Migration Tür und Tor öffnet (26.11.18) [è la Merkel stessa che apre porta e portone alla migrazione]

- (36) [...] Rückgeführten sofort per Drehtüreffekt über die offene Grenze wieder in unser Land hineingemerkt sind (25.10.18) [rimpatriati che sono rientrati immediatamente tramite l'effetto porta scorrevole dei confini aperti]

Negli esempi successivi significativo è il verbo coniato da Meuthen “*hineinmerkeln*”, formato dall'avverbio e, in questo caso, prefisso separabile “*hinein*” (dentro) che esprime l'entrata, l'ingresso nella nazione, e dal verbo “*merkeln*”, in realtà inesistente in tedesco, che trae palesemente origine dal nome della cancelliera, con un chiaro e forte monito alla sua linea politica a favore dell'accoglienza.

- (37) Jeder ohne Pass in unser Land hineinmerkeln darf (7.01.17) [Chiunque può entrare nel nostro Paese senza permesso]  
 (38) Sie merkeln einfach über die sperrengeleit geöffnete Grenze nach Deutschland hinein (21.04.18) [Entrano facilmente in Germania attraverso i confini spalancati]

#### **5.4. Deumanizzazione dell'immigrato**

Un'ulteriore strategia retorica di delegittimazione dei migranti, che appartiene al fenomeno di “*Othering*” (Dervin 2015), cioè l'oggettivazione di un'altra persona o un altro gruppo, ignorandone la complessità e la soggettività, è quella della deumanizzazione. In concreto viene negata l'umanità dei migranti con il riferimento a metafore che presuppongono una dimensione di identità vista come altra rispetto alla propria e, facendo ciò, si immagina qualcuno come straniero o alieno e diverso per “noi”, in modo tale che “loro” sono esclusi dal “nostro” gruppo normale, superiore e civile (Holliday, Hyde and Kullman 2010, p. 2). Fondamentale è la nozione dell'identità nazionale che, nella formulazione della politica populista, si fonda sul bisogno di difenderla dagli influssi esterni.

La rappresentazione metaforica maggiormente esplicita è l'oggettivazione dell'altro, considerato come un oggetto, una merce o addirittura materiale di scarto. La metafora GLI IMMIGRATI SONO UN OGGETTO, che amplifica il divario emotivo, fisico e ideologico noi/loro, svolge infatti due funzioni fondamentali:

«The emotional effect of this metaphor is also two sided: Its use negatively characterizes migrants as inanimate things overloading “our” emotional and physical “comfort zone” in rising numbers, and suppresses any positive emotions toward “them” at the same time as it is natural not to feel anything toward an object, especially toward the one that “burdens” “our” environment» (Arcimaviciene and Baglama 2018, p. 7).

Sia nei post di Salvini che in quelli di Meuthen ricorre l'idea generale che l'immigrato sia della merce, un oggetto da distribuire, raccogliere, caricare e



scaricare, come negli esempi di seguito. Nel corpus italiano ricorre anche l'idea che l'immigrato sia una sorta di pacco postale, per cui compaiono espressioni come “rispedire a casa”, come in (39), anche con toni piuttosto forti e provocatori.

- (39) Distribuire immigrati (05.01.17)
- (40) Le navi ONG raccogli- clandestini (10.05.17)
- (41) [...] perché queste navi scaricassero gli immigrati in Italia (08.97.18)
- (42) Io li rispedirei a casa a calci ... nelle palle! (28.08.17)
- (43) Voler consegnare un gruppo di immigrati (20.10.18)

Anche dalle espressioni di Meuthen emerge l'idea che gli immigrati siano delle merci da raccogliere, come in (44), da spedire o rispedire indietro, in (45), da distribuire, in (46), e importare, in (47).

- (44) [...] die auf dem Mittelmeer aufgegriffen wurden (07.02.17) [che sono stati raccolti nel Mediterraneo]
- (45) Und schicken Sie Ihre illegalen Einwanderern in ihre Heimat zurück (14.03.18) [e rispedisca nella propria patria i Suoi immigranti illegali]
- (46) Und anschließend viele Flüchtlinge bei sich im Inland verteilen lassen (07.07.18) [e di conseguenza molti profughi vengono distribuiti all'interno del Paese]
- (47) Wir importieren uns illegale Einwanderer (17.10.17) [Noi importiamo immigranti illegali]

Sicuramente più forte come impatto, tanto da essere considerata razzista (Santa Ana 1999, p. 217), è la metafora animalistica che è quella maggiormente usata per relegare l'altro a uno stato subumano, poiché considera gli altri come esseri inferiori, irrazionali, istintivi e incapaci di autocontrollo, oppure come essere fastidiosi e ripugnanti; si fa infatti sempre riferimento ad animali che disturbano, che possono provocare disagio o sensazioni sgradevoli. Gli immigrati assumono le qualità negative ritenute intrinseche degli animali soprattutto in riferimento ai criminali da loro commessi, per cui vengono paragonati da Salvini a dei “vermi”, addirittura “schifosi”, in (48), e le loro azioni vengono paragonate a quelle di una “bestia” incapace di agire, in (49). E proprio perché delle bestie, bisogna dargli la caccia, come dichiarato in (50). In tutti gli esempi riportati il processo di animalizzazione enfatizza il disgusto e il disprezzo, emozioni collegate alla percezione di animalità.

- (48) Verme schifoso (04.03.18)
- (49) Bestie come lui (25.08.18)
- (50) Ora diamo la caccia a chi vende droga ai nostri figli (21.10.18)

Il leader tedesco, invece, restituisce il concetto di animalizzazione, e nel concreto l'idea della trasformazione dei migranti in bestie, attraverso la costruzione partecipiale “uomini che si sono inselvaggiati” e il verbo “bändigen”

(“addomesticare”) in (51). Le donne, invece, vittime dei crimini commessi dai migranti, vengono raffigurate come le “prede più deboli”, in (52).

(51) Die „wildgewordenen Männer“ seien nicht zu bändigen (20.05.17) [Non è possibile domare gli uomini che si sono inselvaggiati]

(52) Die Frauen in unserem Land sind anscheinend zunehmend Freiwild für eine bestimmte Tätergruppe (16.06.18) [Nel nostro Paese è in costante aumento il numero di donne che sono vittime di determinati gruppi di criminali]

Una peculiarità del discorso migratorio di Salvini è quello di paragonare gli immigrati e anche i suoi avversari a del materiale inquinante, tossico o a del materiale di scarto, usando degli slogan incisivi e un linguaggio caratterizzato dalla scorrettezza politica (egli ad esempio fa largo uso della parola “schifo”).

Come si può vedere nella sua terminologia ricorrono il verbo “pulire” o “ripulire”, il sostantivo “ripulita” e l’espressione “fare pulizia”/“rimettere ordine”, come negli esempi da (53) a (55), tutti termini associati all’idea di espellere i clandestini dal territorio nazionale.

(53) Ripulire lo schifo. (14.03.17)

(54) per dare una bella ripulita all’Italia. (26.02.18)

(55) Ne ho le palle piene, pronto a fare pulizia. (30.06.17)

(56) Questo Paese ha bisogno di essere RIMESSO IN ORDINE, fuori tutti i clandestini!! (16.02.2017)

Nella terminologia salviniana, all’idea di pulizia è abbinato il termine “ruspa”, spesso usato insieme a immagini provocatorie (Figura 14 e Figura 15), che risale a una dichiarazione di Salvini dopo un grave fatto di cronaca che coinvolse un gruppo di rom e precisamente è l’invito del leader della Lega a “radere al suolo i campi rom”. Parole queste che sono divenute un vero e proprio “manifesto programmatico” per l’immigrazione in generale e, allo stesso modo, anche per i rivali politici.



Figura 14



Figura 15

Nella rappresentazione metaforica degli immigrati come oggetti, rientra anche quella di Meuthen del “magnete”: l’attuale politica di governo, a suo avviso del tutto sbagliata, attrae milioni di immigrati e stranieri, agendo così come un vero e proprio magnete. La politica della cancelliera tedesca e quella del Presidente Schulz divengono così una forza calamitica, come espressamente indicato in (57). Anche l’uso del verbo “*locken*”, cioè attirare, in (58) ha la stessa identica connotazione.

(57) die beiden Flüchtling-magneten, Frau Merkel und Herr Schulz (08.04.17) [i due magneti per i rifugiati, la signora Merkel e il signor Schulz]

- (58) [...] hatte eine Völkerwanderung epochalen Ausmaßes nach Deutschland gelockt (02.02.17) [aveva attirato in Germania una migrazione di popoli dalle dimensioni epocali]

## 6. Critica della politica altrui e autoesaltazione

Di norma la potenza della metafora deriva dalla capacità di ridurre la complessità di concetti astratti portandoli a un livello concreto. Nel caso dell'insulto, dell'attacco diretto e dell'offesa la metafora, invece, ha la capacità di suscitare precise emozioni, di 'colpire nel segno' e di aumentare l'efficacia del discorso. L'obiettivo perciò è quello di svalutare le posizioni altrui e creare conflitti tra i vari interlocutori. Inoltre, la metafora si presta soprattutto per la capacità di suscitare emozioni di odio o di passioni, come anche di essere ricordata e di aumentare l'efficacia del discorso.

In merito alla questione migratoria Salvini e Meuthen usano la loro pagina Facebook per mettersi a confronto con l'"altro", anche in quanto rivale politico. Entrambi attaccano e ridicolizzano diversi politici, accusandoli di essere lontani dai cittadini e perciò incapaci di rispondere ai loro bisogni e di essere colpevoli degli attuali problemi in cui esso riversa. Nella loro visione quindi la situazione è disastrosa per colpa dei partiti concorrenti. Implicitamente, quindi, questo atteggiamento rappresenta una vera e propria tecnica di autopropaganda.

A differenza di quella di Meuthen, la strategia di Salvini legittima anche l'insulto, l'uso di espressioni più o meno dispregiative, la critica più o meno aggressiva e l'uso di soprannomi ironici, spesso tratti dalla deformazione dei nomi propri dei diretti interessati. L'espressione metaforica GLI IMMIGRATI SONO SPORCIZIA/MATERIALE DI SCARTO, vista in precedenza, è usata da Salvini anche per offendere e criticare gli avversari politici, come si nota negli esempi da (59) a (61):

- (59) Bell'Italia ci lasciano anni e anni di governo del PD... Questo Paese ha bisogno di una bella RIPULITA! (20.09.17)  
 (60) Ma a quale livello di SCHIFO anni e anni di governo del Pd hanno ridotto il nostro splendido Paese? Aiutatemi a liberarlo! (08.08.2017)  
 (61) Possiamo dire che quasi 5 anni di governi a guida Pd (Letta, Renzi, Gentiloni) hanno rovinato l'Italia??? Io non mi arrendo: se mi darete una mano, ho voglia di FARE PULIZIA! (24.11.17)

Se Salvini definisce l'allora governo Renzi come "sporcizia", Meuthen ritiene invece che l'allora governo Merkel generasse confusione e smarrimento, come chiaramente indicato nel composto *Merkels Asylchaos*, in (62), e come testimoniano il riferimento a un romanzo kafkiano in (63) o l'andare a sbattere contro un muro a grande velocità in (101).

La strategia del leader tedesco sdogana accanto alla metafora anche l'uso di nomi deformati e coniatati dal politico stesso, si veda “*Absurdistan*” in (64), come anche l'uso di soprannomi ironici già esistenti, come “*Banane-Republik*” in (65), un'espressione dispregiativa del linguaggio politico e giornalistico che indica una piccola nazione, spesso latino-americana o caraibica, instabile dal punto di vista politico, governata da un'oligarchia ricca e corrotta. In (66) e (67) si fa riferimento alla salute ‘mentale’ della Germania, che sta ‘impazzendo’ a causa del flusso migratorio incontrollato.

- (62) Merkels Asylchaos (12.03.17) [il caos degli asili causato dalla Merkel]
- (63) [...] wähnt man sich in einem kafkaesken Roman (16.02.18) [sembra di essere in un romanzo kafkiano]
- (64) Willkommen in Absurdistan (16.06.17) [Benvenuti in Absurdistan]
- (65) Deutschland ist wahrscheinlich eine Banane-Republik geworden (28.04.17) [La Germania è divenuta probabilmente una Repubblica delle banane]
- (66) Deutschland ist ein **Tollhaus** geworden (07.06.17) [La Germania è diventata un manicomio]
- (67) Deutschland ist **verrückt** geworden (25.06.18) [La Germania è impazzita]

## 7. Conclusioni

L'analisi condotta evidenzia punti di contatto, ma anche differenze sostanziali, nel modo in cui, nel periodo in questione, i due oratori adottano e fanno propria la retorica populista. Lo stile comunicativo dei due leader potrebbe essere inteso come un format comune alla linea politica d'appartenenza piuttosto che come una retorica con uno specifico contenuto culturale, poiché l'unica differenza tra i due leader sembra essere un diverso grado di istituzionalizzazione e un diverso stile nella strategia digitale.

I due domini maggiormente utilizzati, quello dell'evento naturale per Jörg Meuthen e quello della guerra per Matteo Salvini, confermano la tradizionale tendenza della retorica populista a dipingere l'immigrazione come una minaccia per il popolo autoctono. Dalle metafore concettuali usate da entrambi i leader emergono infatti i seguenti argomenti contro gli immigrati: gli italiani e i tedeschi vengono danneggiati dagli immigrati, come anche dalla politica degli avversari politici; gli immigrati sono portatori di crimini e spesso anche di terrorismo (gli immigrati sono quindi dei delinquenti e dei criminali); gli immigrati sono “diversi” e, in quanto tali, generano paura. Obiettivo comune è la delegittimazione del nemico che risulta essere un'efficace strategia retorica usata nei discorsi politici e, attraverso l'uso multimediale di Facebook, diviene ancora più immediata.

La ricerca condotta attesta come la comunicazione politica sia in grado di deformare la realtà nel tentativo di fornirne un'interpretazione simbolica. La comunicazione dei due leader populistici veicola l'immagine di un'emergenza,

di un vero e proprio allarme sociale, di una crisi capace di sconvolgere l'intera società, soprattutto attraverso alcuni espedienti, come il riferimento a numeri, statistiche e fatti di cronaca documentati con foto o link ad articoli di importanti testate giornalistiche.

La categoria delle foto e delle immagini è quella maggiormente rappresentata nei post presi in considerazione perché precisano in modo immediato il contesto in cui viene trasmesso il messaggio o direttamente il contenuto. Matteo Salvini utilizza le foto anche per dimostrare la veridicità delle proprie dichiarazioni oltre che come strumento di promozione e presentazione della propria persona. Lo scopo del ministro italiano è quello di presentare se stesso nella migliore luce possibile come anche di immedesimarsi e avvicinarsi al proprio elettorato tramite i selfie in cui è ritratto da solo, in scene di vita quotidiana, o con i suoi sostenitori e alleati. Nel caso di Meuthen, invece, la foto o l'immagine allegata al post assume la forma di un manifesto con indicazioni precise per i cittadini su un determinato tema.

Tutte le scelte retoriche dei due politici, rivitalizzate dalle tecniche e dai materiali multimodali, hanno profonde ripercussioni nell'ambito mediatico e dell'informazione, generando il cosiddetto fenomeno di "*moral panic*" insieme a un inevitabile meccanismo di funzionamento dello stereotipo e contribuendo anche a un sentimento rafforzato di "*Othering*", che irrimediabilmente porta a un distanziamento sociale dagli Altri.

**Nota biografica:** Laura A. Colaci è dottore di ricerca in "Letteratura Tedesca" e in "Lingua e Traduzione Tedesca". Ha svolto attività di ricerca post-dottorato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento, dove insegna come docente a contratto. Principali interessi di ricerca sono la linguistica dei corpora e la linguistica contrastiva, con particolare attenzione al linguaggio politico, economico e turistico. Tra le sue pubblicazioni: *Politologia del linguaggio italiano e tedesco. Metafore concettuali e strategie retorico-narrative al Parlamento Europeo* (FrancoAngeli, 2018) e articoli su riviste nazionali e internazionali.

**Recapito autore:** [laura.colaci@unisalento.it](mailto:laura.colaci@unisalento.it)

## Riferimenti bibliografici

- Arcimaviciene L., Baglama S.H. 2018, *Migration, Metaphor and Myth in Media Representations: The Ideological Dichotomy of 'Them' and 'Us'*, in: "Sage Open", August 2018, pp. 1-13.
- Bounegru L., Forceville C. 2011, *Metaphors in editorial cartoons representing the global financial crisis*, in "Visual Communication" 10 [2], pp. 209–229.
- Charteris-Black J. 2005, *Politicians and Rhetoric: The Persuasive Power of Metaphor*, Palgrave MacMillan, Basingstoke.
- Charteris-Black J. 2006, *Britain as a container: immigration metaphors in the 2005 election campaign*, in "Discourse & Society" 17 [5], pp. 563-581.
- Chilton P.A. 2004, *Analysing Political Discourse. Theory and practice*, Routledge, New York.
- Cohen S. 1973, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, Paladin, London.
- Cosenza G. 2014, *Introduzione alla semiotica dei nuovi media*, Laterza, Roma.
- Deignan A. 2005, *Metaphor and Corpus Linguistics*, John Benjamins, Amsterdam.
- Dervin F. 2015, *Discourses of Othering*, in Tracy K. et al. (eds.), *The International Encyclopedia of Language and Social Interaction*, John Wiley & Sons, NY.
- Đurović T., Silaški N. 2016, *Multimodality and the construal of reality in political cartoons: The case of Serbia-EU relationship*, in "Facta Universitatis" (Series Linguistics and Literature) 14, pp. 117-128.
- Fairclough N. 1989, *Language and Power*, Longman, London.
- Fairclough N. 1995, *Media discourse*, Edward Arnold, London.
- Hart C. 2011, *Moving beyond metaphor in the cognitive linguistic approach to CDA: construal operations in immigration discourse*, in: Idem (ed.), *Critical discourse studies in context and cognition*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 161-192.
- Holliday A., Kullman J. and Hyde M. 2010, *Intercultural communication: an advanced resource book for students*, Routledge, London.
- Jeffries L., Walker B. 2018, *Keywords in the Press: The New Labour Years*, Bloomsbury, London.
- Johnson M. 1987, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Kress G., van Leeuwen T. 2001, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, Arnold, London.
- Lakoff G., Johnson M. 1980, *Metaphors We Live by*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Lakoff G. 1993, *The Contemporary Theory of Metaphor*, in Ortony A. (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 202-251.
- Lemke J. L. 2012, *Multimedia and Discourse Analysis*, in Gee J. P., Handford M. (eds.), *Routledge Handbook of Discourse Analysis*, Routledge, New York.
- López Cirugeda I., Sánchez Ruiz R. 2013, *Persuasive rhetoric in Barack Obama's immigration speech: Pre- and post-electoral strategies*, in "Camino Real", 5(8), pp. 81-99.

- Maneri M. 2011, *Media discourse on immigration. The translation of control practices into the language we live by*, in Palidda S. (a cura di), *Racial Criminalization of Migrants in the 21st Century*, Ashgate, Farnham, pp. 77-93.
- Mazzoleni G. 2008, *Mediatization of politics*, in Donsbach W. (ed.), *The International Encyclopedia of Communication*, vol. VII Malden, Blackwell, MA, pp. 3047-3051.
- Mazzoleni G., Schulz W. 1999, "Medialization" of Politics: A Challenge for Democracy?, in "Political Communication", 16(3), pp. 247-261.
- Musolff A. 2011, *Migration, media and 'deliberate' metaphors*, in "metaphorik.de" 21, pp. 7-19.
- Musolff A. 2015, *Dehumanizing metaphors in UK immigrant debates in press and online media*, in "Journal of Language Aggression and Conflict" 3 [1], pp. 41-56.
- O'Halloran K., Smith B. (eds.) 2011, *Multimodal Studies. Exploring Issues and Domains*, Routledge, London.
- Orrù P. 2017, *Il discorso sulle migrazioni nell'Italia contemporanea. Un'analisi linguistico-discorsiva sulla stampa (2000-2010)*, FrancoAngeli, Milano.
- Orrù P. 2018, *Lo spazio urbano e il conflitto etnico nell'Italia contemporanea*, in Pirvu E. (a cura di), *Il tempo e lo spazio nella lingua e letteratura italiana. Atti del VIII Convegno internazionale di italianistica (Craiova, 16-17 settembre 2016)*, Cesati, Firenze, pp. 183-196.
- Reisigl M., Wodak R. 2001 (eds.), *The semiotics of racism. Approaches to critical discourse analysis*, Passagen Verlag, Vienna, pp. 85-103.
- Santa Ana O. 1999, *Like an Animal I was Treated': Anti-Immigrant Metaphor in US Public Discourse*, in "Discourse & Society" 10, pp.191-224.
- Scott M. 2012, *WordSmith Tools*, Oxford University Press, Oxford.
- Semino E. 2008, *Metaphor in Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Silaški N., Đurović T. 2011, *The NATURAL FORCE metaphor in the conceptualisation of the global financial crisis in English and Serbian*, in: "Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku" 54(1), pp. 227-245
- Spoladore D. 2014, *La comunicazione politica sui social network: un'analisi linguistica*, in "Italiano LinguaDue", 1.
- Van Dijk T.A. 1993a, *Critical Discourse Analysis*, in "Special issue of Discourse & Society" 4 [2], pp. 249-283.
- Van Dijk T. A. 1993b, *Elite Discourse and Racism*, SAGE, London.
- Van Dijk T. A. 2000, *The Reality of Racism. On analyzing parliamentary debates on immigration*, in Zurstiege G. (Hrsg.), *Festschrift für die Wirklichkeit (=Festschrift for Siegfried Schmidt)*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, pp. 211- 226.
- Van Leeuwen T. and Wodak R. 1999, *Legitimizing Immigration Control: A discourse-historical Analysis*, in "Discourse Studies" 1(1), pp. 83-118.
- Wodak R. 2006, *Discourse-analytic and Socio-linguistic Approaches to the Study of Nation(alism)*, in Delanty G. and Kumar K. (eds.), *The Sage Handbook of Nations and Nationalism*, Sage, London.
- Wodak R. and Fairclough N. 1997, *Critical Discourse Analysis*, in: Van Dijk T. (ed.), *Discourse as Social Interaction: Discourse Studies*, Sage, London, pp. 258-284.
- Wodak R. 2015, *The politics of fear what right-Wing populist discourses mean*, Sage, London.



## SEZIONE II

### MULTIMEDIALITÀ E TRADUZIONE DEL DISCORSO SPECIALISTICO





# LAS PALABRAS NECESARIAS DE LUIS PIEDRAHITA

## Creación humorística de un vocabulario científico técnico\*

ANTONELLA DE LAURENTIIS, JOSÉ MANUEL ALONSO FEITO  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** – Over the last decades, Spain has seen an increase in TV and Radio programmes and in scientific research and educational studies dealing with the correct use of the Spanish language. In parallel, a new tendency has begun to develop, that is to say the creation of a new language through semantic neologisms. This is achieved by decomposing and recomposing existing words and by assigning them a new meaning (LANG, 2009). Over the last few years, this playful tendency has been expressed at its best in the works of Luis Piedrahita.

The aim of the present study is to focus on the descriptive-qualitative analysis of the method used by Piedrahita to create his own ‘vocabulary’, through which he describes reality basing on observation, abstraction and logic. The data used for analysis are constituted of a series of words used in the TV shows *El Hormiguero* and *La Ventana* and selected on the basis of their distinctive linguistic and cultural features. Our study will also show how Piedrahita, respecting the mechanisms laying behind the process of Spanish word formation, is able to create new words which share a number of common features with technical terms: unambiguity, direct reference to the object or phenomenon, negation of subjectivity, precision and clarity.

**Keywords:** Luis Piedrahita; technical language; humour; neologisms; multimedia communication.

## 1. Introducción

El presente artículo tiene como objetivo presentar, por una parte, los primeros resultados de un estudio piloto sobre la creación de un “vocabulario científico técnico” del humorista español Luis Piedrahita. Por otro lado, examinaremos sus finalidades comunicativas (su necesidad, su especificidad y su definición) y su valor humorístico en relación con los conceptos que designa.

En las últimas décadas han proliferado en España programas de televisión y de radio así como publicaciones y estudios sobre el uso correcto del lenguaje en español. Ejemplos de ambos ámbitos son numerosos y

\* Este artículo forma parte de un proyecto de investigación común sobre “Humorismo y comunicación multimodal en Luis Piedrahita”. J.M. Alonso Feito es autor de los apartados 1, 2.3, 3, 3.2 y 3.3 A. De Laurentiis es autora de los apartados 2, 2.1, 2.2, 3.1 y 4. La bibliografía es común.

fácilmente identificables: por un lado, programas como “Saca la lengua”, emitido en TVE durante el bienio 2011 y 2012; “Español urgente” o “Un idioma sin fronteras” en Radio Nacional de España; “Unidad de vigilancia”, emitido por la Cadena Ser y que cuenta ya con más de seiscientos emisiones; “Palabra por palabra”, programa del segundo canal de la televisión pública transmitido desde el 2005 hasta el 2011; por otro, libros de divulgación sobre el buen uso de la lengua española han estado y están a la orden del día, desde los libros de estilo de periódicos importantes como “El País”, “El Mundo” o “ABC”, hasta los puramente divulgativos no necesariamente técnicos y que hacen hincapié fundamentalmente en el uso adecuado de la lengua y en la corrección de los errores más comunes que cometen los hablantes. Entre estos últimos cabe destacar, por su impacto, los distintos volúmenes publicados por la Real Academia Española como por ejemplo “El buen uso del español” (2013) y “Libro de estilo de la lengua española” (2018), o por el Instituto Cervantes, “El libro del español correcto” publicado en 2012 y “Las cien dudas más frecuentes del español” (2019), entre otros muchos. Conviene no olvidar tampoco otros libros que han salido a la venta en la última década y cuyo objetivo principal era el de la defensa de la lengua española: son emblemáticos los títulos de Álex Grijelmo: *La gramática descomplicada* (2006), *La seducción de las palabras* (2000) o *Palabras de doble filo* (2015).

Por otro lado, el léxico moderno en español muestra una gran productividad en la creación de lenguaje a través de la formación de neologismos semánticos (nuevas acepciones para palabras ya existentes), de la producción de términos a partir de mecanismos derivativos (cf. Lang, 2009) e, incluso, del nacimiento de nuevos vocablos a partir de la descomposición de palabras (cf. Calero, 2017).

Esta última tendencia, de tipo lúdico, ha encontrado en los últimos años una especie de culminación con el trabajo del humorista español Luis Piedrahita. Su originalidad reside en que su labor no está basada en el humorismo cuyo punto de partida es la comicidad por el error lingüístico (tendencia habitual en la comicidad basada en criterios clásicos), sino en la creación de términos nuevos respetando escrupulosamente los recursos que la lengua española posee para la formación de palabras.

Piedrahita, nacido en La Coruña en 1977 y licenciado en comunicación audiovisual, forma parte de una nueva hornada de humoristas españoles que retoman el humor absurdo y grotesco que nos remite a una cierta tradición española, la de los autores vanguardistas de la primera mitad del siglo XX (Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Tono, etc.).

Su labor es muy extensa y variada: escritor de libros esencialmente humorísticos y con sugerentes y divertidos títulos como “¿Un cacahuete flotando en una piscina... sigue siendo un fruto seco?” (2005); “Dios hizo el mundo en siete días...y se nota” (2007); “¿Por qué los mayores construyen

siempre los columpios encima de un charco?” (2010); “El castellano es un idioma loable, lo hable quien lo hable” (2012); “Cambiando muy poco algo pasa de estar bien escrito a estar mal escrito” (2017), entre otros; ilusionista con varios premios en su haber (Performing Fellowship de la Academy of Magical Arts Awards, 2017 y Grolla d’Oro Masters of Magic, 2019), director, en colaboración con Rodrigo Sopena, de la película “La habitación de Fermat” (2007), guionista de televisión (“El club de la comedia”, “Nada x aquí”), experto en comunicación, etc.

Con relación a nuestra investigación nos interesan sus colaboraciones en dos programas, uno de radio (“La ventana”) y otro de televisión (“El Hormiguero”). Piedrahita, durante cinco años en sus colaboraciones con el programa de televisión “El Hormiguero”, emitido por Antena 3 en horario de máxima audiencia y líder en su franja horaria, y con el espacio radiofónico “La Ventana” emitido en la Cadena Ser con una audiencia de casi un millón de personas, ha ido formando una especie de vocabulario con palabras inventadas que podríamos considerar, en buena medida, heredero del lenguaje científico técnico al respetar sus rasgos más definitorios: univocidad, referencia estricta al objeto o fenómeno, negación de la subjetividad, precisión y claridad (cf. Cabré, 2005). En efecto, Luis Piedrahita construye nuevas palabras partiendo de necesidades “objetivas” (es decir, se trata de términos necesarios) del hablante.

## 2. Modelo de análisis

En este apartado describiremos el corpus y el modelo de análisis que hemos utilizado para abordar el estudio de la creación de un vocabulario científico técnico, atendiendo a los siguientes puntos: i) El corpus; ii) Clasificación de las marcas lingüísticas; iii) Finalidad humorística.

### 2.1. El corpus

El corpus analizado está formado por la transcripción de una serie de palabras (alrededor de 300) extraídas de los programas “El Hormiguero” y “La Ventana”. La selección de las palabras se ha basado principalmente en la mayor cercanía al lenguaje científico técnico cuya característica principal es el llamado principio de consustancialidad cuantitativa, es decir la correspondencia biunívoca entre el significante y el significado del signo (Rodríguez Díez 1981, p. 75).

Piedrahita presenta, en estos programas, su creación de neologismos semánticos que, atendiendo a la definición de María Moliner, pueden considerarse “legítimos, sin necesidad de que estén sancionados por la Real Academia, [...], así como las designaciones científicas formadas por una raíz

culta para atender a una nueva necesidad, de acuerdo con las normas generales de derivación y composición” (Moliner, 1998). Se trata, por lo tanto, de tecnicismos necesarios para designar conceptos nuevos y su legitimidad va más allá de la labor normativa de la RAE.

La acción de nuestro humorista, como veremos, es formal, escrita, se atiene al diccionario; si partimos de la clásica distinción entre *langue* y *parole* de Saussure, podemos afirmar que Piedrahita privilegia la lengua y no su manifestación (que podrá solo verificarse posteriormente). De este modo, el autor hace predominar, en sus creaciones léxicas, la función representativa o ideativa del lenguaje, tal como sucede con el vocabulario científico técnico.

Sus neologismos, en palabras del mismo Piedrahita, pueden definirse como “una recopilación de significados huérfanos de significantes”:

Eso significa situaciones que todos hemos vivido, que todos reconocemos pero que no tenemos una palabra que les dé nombre. [...] La realidad va cambiando, la realidad social, política, la actualidad y al surgir nuevas ideas, nuevos conceptos, surgen antes que la palabra. Por eso hay algunas palabras que dan nombre a situaciones nuevas (entrevista en *LaSexta Noche*).

A partir de estas premisas y para facilitar el análisis de nuestro corpus, hemos decidido clasificar las palabras según su proceso de formación, como veremos en detalle en el siguiente apartado.

## **2.2. Clasificación de las marcas lingüísticas**

Con marcas lingüísticas nos referimos a la creación de neologismos a partir de un proceso basado en la derivación (morfológica y léxica) y en la composición (léxica y sintáctica).

Para llevar a cabo nuestro análisis hemos creado unas tablas que se han estructurado de la siguiente manera: cada una de las tablas se divide en tres columnas, en la primera aparece el tipo de formación de palabra, en la segunda se presenta el neologismo y en la tercera su explicación.

En las tablas presentaremos algunos casos de morfología derivativa que incluyen los procesos de prefijación y sufijación por un lado y de composición por el otro. A estos hemos añadido ejemplos interesantes y “creativos” de préstamos (unidades importadas de otra lengua) y de unidades fraseológicas con significados contextuales (Cf. Guerrero Ramos y Pérez Lagos 2017, Soledad Varela 2005, Lang 2009, Cabré 2005).

Finalmente, se ilustrará el ‘método’ o ‘proceso’ de presentación del vocabulario por parte del mismo Piedrahita: en primer lugar, el autor describe aspectos de la realidad obtenidos mediante la observación, la abstracción o la lógica. Dichos aspectos revelan la necesidad de ser nombrados y, para hacerlo, Piedrahita encuentra – mediante los procedimientos lingüísticos señalados más

arriba – la nueva palabra de la que, sucesivamente, nos presentará su definición siguiendo la modalidad propia del diccionario.

### **2.3 La finalidad humorística**

Attardo en su volumen *Linguistics theories of humor* (1994) expone que la clave de cualquier manifestación humorística (verbal en nuestro caso) está basada en la competencia o conocimiento compartido que autor y lector o espectador tienen del hecho verbal explicitado. Habitualmente, la efectividad humorística se basa en la sorpresa que se descubre o en la incongruencia que se entiende o se intuye. Es el caso de los llamados ‘puns’ o de los chistes: en los primeros funciona la intuición o el conocimiento a partir de fenómenos como la homonimia, la metáfora, el error lingüístico o la disfunción semántica; en los segundos el elemento humorístico se articula mediante la narración.

El humorismo basado en la creación lingüística (a través de neologismos) tradicionalmente hunde sus cimientos en la ruptura de la coherencia y presenta como fundamento cómico o humorístico la desviación semántica o formal (es el caso de los errores de pronunciación, de conocimiento desviado de determinados vocablos, de confusión de significado o de dobles sentidos). Es decir, lo normal es pensar en el humor verbal como en una especie de descontextualización del término utilizado que, al perder su referente natural, provoca la sorpresa y, en consecuencia, la risa.

Precisamente lo contrario de lo que hace Piedrahita, cuyo objetivo principal es el de contextualizar con absoluta precisión el neologismo que va creando: una vez establecida la necesidad incontrovertible del término, la sorpresa no reside tanto en su significado como en su peculiar forma. De esta manera, nuestro humorista consigue romper los esquemas cognitivos de sus espectadores a través de un riguroso control en el procesamiento de su creación léxica (cf. Santamaría Pérez 2017, p. 24).

### 3. Análisis del corpus

Como hemos podido observar en los anteriores párrafos, el proceso que sigue Piedrahita en la creación de nuevas palabras no consiste simplemente en cargar de nuevos significados a vocablos ya existentes (esta es una de las tendencias más prolíficas en cualquier lengua para enriquecer su propio vocabulario), sino en crear un vocablo inédito con un significado único. La palabra no se semantiza de nuevo, sino que a partir de un impulso de necesidad se establece el término: de una necesidad única surge una palabra única con un único y posible significado. Como vemos, de todo este proceso se colige una exclusiva especificidad.

La investigación de Calero (2017) propone una explicación genética de las palabras con el fin de establecer una relación lúdica con ellas mediante la fusión y la descomposición de términos:

Se trata de concebir la formación de palabras desde presupuestos morfológicos distintos y, con la ayuda de reglas lógicas, mostrar las sorprendentes implicaciones, principalmente semánticas y gramaticales, que se derivan. Como resultado de esta exploración, las palabras son interpretadas a la luz de una nueva teoría de la composición en la que es posible analizar fenómenos como la polisemia, la homonimia o los extranjerismos, a la vez que se va construyendo un glosario de términos que redefinen la realidad desde una perspectiva singular e inédita (Calero 2017, p.2).

Piedrahita, por su parte, construye su “vocabulario” a partir de necesidades que él considera objetivas con lo que el significado no se transforma ni se amplía, sino que la palabra surge a partir de su valor semántico. Esto tiene como consecuencia que las palabras de Piedrahita no se basen en reglas de fusión o de separación de términos cuyo fundamento es la simple imaginación. Al contrario, el proceso de Piedrahita se sostiene a partir de una rigurosa utilización de los procedimientos de formación de palabras que el español pone a su disposición: composición, sufijación, prefijación, adjetivación, adverbialización y verbalización, por un lado, así como, por otro, préstamos de otras lenguas, acronimia o apócope (Lang, 2009) y, además, desde el punto de vista semántico, los términos de Piedrahita son, por su propia naturaleza, términos especializados, es decir, monorreferenciales, monosémicos, no admiten la sinonimia y no presentan propiedades connotativas.

Teniendo en cuenta estas premisas vamos a proponer, a continuación, algunos ejemplos sacados de nuestro corpus y clasificados según los procesos de formación de palabras mencionados anteriormente: derivación (prefijación y sufijación), composición, préstamos y unidades fraseológicas. Además, nuestro análisis incluye también la descripción del método adoptado por Piedrahita en “Faltan las palabras”, sección del programa “El hormiguero”.



### 3.1 Proceso de derivación: casos de prefijación y sufijación

Como es natural en la lengua española los prefijos no suelen provocar un cambio de categoría gramatical de la base. Es bastante evidente, en los casos que trataremos a continuación, que Piedrahita trabaja siguiendo las reglas de derivación propias del español con sus consecuencias lógicas o propias de la lengua. El producto de la derivación se corresponde sintácticamente con la base primitiva: si es un nombre o un verbo, seguirá siéndolo. En la tabla 1 presentamos algunos ejemplos de prefijación:

Tipo de formación	Neologismos	Explicación
Prefijación	<i>Resayunar</i>	Re + desayunar (verbo)
	<i>Semisfriado</i>	Semi + resfriado (nombre)
	<i>Sinrisa</i>	Sin + sonrisa (nombre)
	<i>Sinversación</i>	Sin + conversación (nombre)

Tabla 1  
Ejemplos de prefijación.

El primer ejemplo está representado por la palabra *resayunar* (fusión entre el prefijo re- y el verbo desayunar). Cuando el prefijo re- antecede al verbo, simplemente hace referencia a su función iterativa, cuando antecede a adjetivos o sustantivos su función suele ser hiperbólica. Normalmente refuerza el sentido del vocablo originario, en *resayunar*, en cambio, transforma su significado: “Desayuno ya no en ayunas. Desayuno a tripa repleta. Reincidencia alimenticia propia de algunos empleados públicos y poetas” (Piedrahita 2017, p. 59).

Aunque el término creado alude a situaciones comunes, el segundo desayuno tras una noche movida, sin embargo tiene su base de asociación psíquica con la situación aludida por la sustitución de de- (desayunar) por re- (*resayunar*). Lo lógico habría sido una palabra como ‘redesayunar’, que habría perdido, evidentemente, su valor creativo y humorístico por respetar escrupulosamente los mecanismos de derivación habituales.

Otro ejemplo de creación léxica a través de la prefijación juega con el prefijo “semi” y el nombre “resfriado”, dando lugar al siguiente neologismo: *semisfriado*: “el constipado a medias” (ibídem, p. 75). En este caso se trata de un prefijo atenuante de cantidad que divide por dos, muy productivo en lengua española. La razón, según Lang (2009, p. 234), es que este tipo de prefijos son muy utilizados en el léxico comercial, tecnológico y científico actual. Este tipo de elementos, que se refieren a las categorías de cantidad y tamaño, están

viviendo un importante avance en el repertorio derivativo español, pero Piedrahita no los utiliza especialmente en su creación de léxico, precisamente porque, como veíamos en el caso anterior, para nuestro autor el prefijo suele ir unido a la raíz para transformar su significado, no para atenuarlo o intensificarlo. En este caso, como explica Piedrahita en la figura 1, tomada del programa “El hormiguero”, se trata de un estado físico bastante común: taponamiento nasal de un solo orificio:



Figura 1  
Definición de la palabra *semisfriado*

Los últimos dos ejemplos utilizan el prefijo “sin-” que se “funde” con dos nombres, “sonrisa” y “conversación” dando lugar a los siguientes neologismos: *Sinrisa* y *Sinversación*. Este caso de formación de palabras presenta una especie de composición mediante presunta preposición, que se convierte, al unirse gráficamente al lexema que acompaña, en un prefijo privativo (como “sinfín” o “sinrazón”). En el primer caso, se hace referencia a la tan común sonrisa falsa, “huera y sin alma” (Piedrahita 2017, p. 69), en el segundo se establece el contraste entre “con-”, preposición inclusiva, y sin-, convertido en prefijo privativo para hacer referencia a la incomunicación generalizada de nuestra época, “esa comunicación cada vez menos común” (ibídem, p. 96).

En las siguientes tablas (2 y 3) presentaremos algunos ejemplos de neologismos creados a partir de un proceso de sufijación. En la lengua española se pueden distinguir dos tipos de sufijos: por un lado, aquellos que alteran semánticamente la base o raíz léxica de un modo subjetivo o emocional (diminutivos, apreciativos, afectivos, etc.); por otro, un grupo de sufijos que podríamos considerar objetivos y que son capaces de alterar de forma fundamental el significado de la base.

En el primer grupo se alude a categorías que alteran marginalmente el significado original de la base, en el segundo se produce un cambio significativo de tal calibre que pueden llegar a transformar la categoría sintáctica del término original. Se puede afirmar que en el caso de Piedrahita la tendencia a la sufijación estaría más cerca del segundo grupo: lo importante es la alteración del significado profundo del término ‘original’ y no la simple apreciación subjetiva. En otro orden de cosas parece conveniente indicar que tradicionalmente los sufijos considerados no apreciativos suelen dividirse en cultos y vulgares según un criterio etimológico (cf. Alvar Ezquerro 2002, pp. 40-43) y que Piedrahita utiliza tanto unos como otros según sus necesidades. Veamos algunos ejemplos.

Tipo de formación	Neologismos	Explicación
Sufijación	<i>Agendicitis</i>	-itis: agenda + apendicitis
	<i>Gastroenteritis</i>	-itis: gasto + gastroenteritis
	<i>Haliolitosi</i>	-osis: halitosis + alioli
	<i>Marmolepsia</i>	-lepsi: mármol + narcolepsia
	<i>Granorexia</i>	-orexi: grano + anorexia

Tabla 2  
Ejemplos de sufijación.

En la tabla 2 hemos recogido las palabras formadas a través del empleo de los siguientes sufijos de origen griego, utilizados sobre todo en el ámbito de la medicina: -itis, -osis, -lepsi y -orexi. Los primeros dos ejemplos, *agendicitis* y *gastroenteritis*, utilizan el formante griego -itis. Se trata de un sufijo que hace referencia a la inflamación o irritación de algún órgano. El autor juega con dos situaciones no poco frecuentes: en el primer caso se trata de un exceso de compromisos y ocupaciones debido a una “inflamación de la agenda” (Piedrahita 2017, p. 51), en el segundo se hace referencia a un exceso de gasto, a una “indigestión de recibos” debida a una “inflamación de los cargos en cuenta y enrojecimiento de los números” (ibídem, p. 81). Aunque estos términos siguen los procesos de composición y derivación (agenda + apendicitis y gasto + gastroenteritis), hemos decidido incluirlos dentro de la derivación por su relevancia. Naturalmente, como sucede a menudo con Piedrahita, composición y derivación interactúan de forma natural, lo mismo que sucede con palabras como “topmodelitis”, que hace referencia a la “obsesión por querer parecerse a las top-models” (Alvar 2007, p. 21) y

“rositis”, que se refiere al “malestar que producía en una señora la actitud fastidiosa de otra, llamada Rosa” (Martín Zorraquino 1997, p. 123).

Otros casos interesantes de empleo de sufijos (o raíces) de origen griego son: *haliolitis* (halitosis + alioli) y *marmolepsia* (mármol + narcolepsia). Con el primer término, el autor designa la “fetidez en el aliento que sucede a la ingesta de mayonesa de ajo” (Piedrahita 2017, p. 135). Es interesante observar la diferencia con los casos precedentes, ya que en aquellos se hace referencia a una suerte de inflamación que resulta coherente con la situación designada y en este caso la idea está relacionada con la degeneración o desgaste (significado del sufijo -osis) que lleva al mal olor del aliento.

Con la palabra *marmolepsia* Piedrahita juega con la asonancia con narcolepsia, dejando intacto el sufijo -lepsia (“ataque”) y modificando “narco” por “marmo” (mármol) para hacer referencia a un estado de sueño profundo, pétreo, marmóreo, una verdadera “hibernación humana” (ibídem, p. 94).

El último ejemplo de sufijación “cultá” está representado por la palabra *granorexia*, donde el sufijo -orexia, cuyo significado es deseo o apetito, se relaciona aquí con el gusto que experimentan algunas personas deshaciendo los granos que aparecen en la piel de otras, hasta convertirse en una “fijación mental con la erradicación de todo grano surgido en el lomo del cónyuge o pareja” (ibídem, p. 120).

Tipo de formación	Neologismos	Explicación
Sufijación	<i>Noviastro</i>	-astro + novio
	<i>Tontolitos</i>	-ito: tortolito + tonto

Tabla 3  
Ejemplos de sufijación.

En la tabla 3 presentamos dos ejemplos de neologismos basados en los sufijos apreciativos -astro e -ito que dan como resultado *noviastro* y *tontolitos*.

En el primer caso se trata de un prefijo apreciativo y despectivo que produce un cambio semántico respecto al término primitivo: un novio que no es capaz de cumplir las funciones que se esperan de él, “una especie de novio postizo” (ibídem, p. 129). De algún modo el término establece una relación familiar tal y como designan ciertos vocablos de parentesco como hijastro, padrastro o madrastra, aunque tales términos, “fuertemente lexicalizados, denotan relaciones familiares con valor peyorativo moderado o accidental” (Lang 2009, p. 161). En muchos casos el sufijo -astro indica ineptitud en el desempeño de una profesión: poetastro, medicastro, etc.

Por último, la palabra *tontolitos* presenta el sufijo apreciativo -ito, que cumple funciones de diminutivo. El autor establece una relación entre los *tortolitos* (vocablo que hace referencia a dos enamorados excesivamente empalagosos) y los tontos. El mismo Piedrahita (p. 191), en la explicación del vocablo, nos dice que el origen del término está en la fusión entre tonto y el diminutivo de tórtolo.

### 3.2 Préstamos y palabras compuestas

Dividimos esta sección en dos vertientes. En la primera nos ocuparemos de los préstamos (tabla 4), que, como veremos, en Piedrahita adquieren una originalidad propia al tratarse sustancialmente de compuestos bilingües; en la segunda (tabla 5) hablaremos de compuestos cuya base son palabras patrimoniales castellanas.

Tipo de formación	Neologismos	Explicación
Préstamos	<i>Almorrunner</i>	Almorrana + runner
	<i>Applicultor</i>	App + apicultor
	<i>Despistachment</i>	Despiste + attachment
	<i>Wifigüeño</i>	Wifi + pedigüeño

Tabla 4  
Ejemplos de préstamos.

Sobre el problema de los préstamos de la lengua castellana ha habido siempre posiciones controvertidas: algunos autores, como Gili Gaya (1964, p. 271) defienden la idea de buscar los términos necesarios en las raíces grecolatinas existentes, otros como Trujillo, sin embargo, proponen el calco directo de la voz extraña (en este caso, anglosajona) en lugar de la invención artificiosa de un término de base grecolatina (Trujillo 1974, p. 198).

Parece que Piedrahita pone a todos de acuerdo a través de la fusión de términos patrimoniales con préstamos procedentes del inglés: mediante la adaptación inventa palabras de gran originalidad. Tal originalidad reside en la composición entre término extranjero y término castellano, como resulta evidente en los cuatro ejemplos de préstamos: *almorrunner*, *applicultor*, *despistachment* y *wifigüeño*. En estos ejemplos – como veremos – la parte extranjera está representada siempre por la lengua inglesa y todos hacen referencia al léxico de las nuevas tecnologías.

El primer neologismo, *almorunner* (préstamo compuesto), que hace referencia a “esos nuevos corredores, ciberdeportistas, que brotan de repente en las redes sociales” (Piedrahita 2017, p. 141), está formado por la voz castellana “almorrana” y la palabra inglesa “runner”: irritantes ambos por su presencia no deseada.

El segundo ejemplo, *applicultor*, formado por la palabra inglesa “app” (aplicación) y la española “apicultor”, designa al “coleccionista de aplicaciones que se te arrima para ver qué *apps* tienes y decirte cuáles te faltan” (Piedrahita 2017, p. 218).

Interesante también el neologismo que juega con la palabra inglesa “attachment” y el “despiste” español: *despistachment*. Aquí Piedrahita hace referencia a una situación que afecta a muchas personas que, por un “Lapsus adjuntae” (p. 104), se olvidan de poner el archivo adjunto al enviar sus correos electrónicos.

Siempre en ámbito informático presentamos la última creación léxica, *wifigüeño*, basada en la fusión de las palabras “wifi” y “pedigüeño”: la persona que busca insistentemente conexión a Internet, que Piedrahita define como “el zahorí del siglo XXI” (p. 84). En la figura 2, tomada del programa “El hormiguero”, el humorista presenta su definición de la palabra *wifigüeño*:



Figura 2  
Definición de la palabra *wifigüeño*

Surge, en estos casos, otra cuestión interesante. Generalmente solemos distinguir dos tipos de compuestos en la lengua española: los endocéntricos, es decir, aquellos que conservan el significado literal de sus componentes (por ejemplo, “sordomudo”) y los exocéntricos, esto es, aquellos cuyo significado de la forma resultante se desvía del que, independientemente, poseían sus componentes (por ejemplo, “hierbabuena”). Nos encontramos, en el caso que

nos ocupa, con términos altamente creativos con los que, además de unir dos lenguas se produce un nuevo significado.

En cuanto a los compuestos en español, partimos de la idea general y aceptada de que el español resulta muy productivo en cuanto a derivación, pero bastante menos en cuanto a composición (Cf. Manuel Casado Velarde, 2015). Solo en el caso de las composiciones verbo+nombre puede considerarse productivo el español. Piedrahita, sin embargo, tiende a formar sus nuevas palabras mediante este procedimiento con algunas salvedades interesantes que veremos a continuación. Cuando hablamos de composición, establecemos que se trata de la unión de dos términos independientes que pueden producir un significado nuevo o simplemente acumular dos significados para designar objetos relativamente complejos (limpiaparabrisas, pisapapeles).

Almela Pérez (1999, p. 145) clasifica los compuestos en preposicionales, sintagmáticos y yuxtapuestos u ortográficos. En el caso de Piedrahita se da un procedimiento que va más allá de la simple unión de dos o más palabras ya que el autor del término plantea tal unión a partir de analogías fonéticas o asonancias llevando a cabo una reducción del término que lo convierte en lo que podríamos considerar una palabra única, cuya composición se desarrolla, digamos, a un nivel distinto.

Por tanto, en el caso que nos ocupa, los compuestos yuxtapuestos u ortográficos, de los que hablaba Almela Pérez (1999), no son ya uniones formales gráfica y fonéticamente, sino fusiones con una lexicalización y gramaticalización total. Para definir este fenómeno, Mattiello (2013, p.111-140) usa la palabra *blending*, ya acuñada por Pound en 1914 y que hace referencia a la unión de dos palabras en una, plegando sus formantes. Mattiello habla de fusión de las palabras formantes en la que una de las palabras, al menos, debe perder un fragmento al unirse a la otra. En el *blending* la palabra resultante del proceso es el cruce semántico entre las dos que se han unido (itañol: italiano+español; cantautor: cantante+autor).

En la tabla 5 presentamos algunos ejemplos de composición:

Tipo de formación	Neologismos	Explicación
-------------------	-------------	-------------

Composición	<i>Frascaso</i>	Frasco + fracaso (nombre + nombre)
	<i>Pinzuidio</i>	Pinza + suicidio (nombre + nombre)
	<i>Torturismo</i>	Tortura + turismo (nombre + nombre)
	<i>Tragalavas</i>	Tragar + lava (verbo + nombre)
	<i>Escribicionismo</i>	Escribir + exhibicionismo (verbo + nombre)
	<i>Palardear</i>	Paladar + alardear (nombre + verbo)
	<i>Supositor</i>	Supositorio + oponerse (nombre + verbo)
	<i>Atraparcar</i>	Atrapar + aparcar (verbo + verbo)

Tabla 5  
Ejemplos de composición.

El primer neologismo compositivo, de tipo ortográfico nominal, es *Frascaso*, fruto de la fusión de “frasco” y “fracaso”. El autor establece una relación de tipo fonético y un contraste semántico, lo que provoca el efecto humorístico al hacer referencia a la incapacidad cotidiana para abrir ciertos frascos y a la posterior desilusión. En la figura 3, tomada del programa “El hormiguero”, el humorista explica “cómo podemos llamar a la tristeza que experimenta un hombre al no poder satisfacer a la mujer amada cuando esta le pide que abra un frasco” (Piedrahita 2017, p. 20):



Figura 3  
Definición de la palabra *frascaso*



La misma modalidad compositiva se da en los siguientes neologismos: *pinzuidio* y *torturismo*. En el primero se establece la unión ortográfica de los dos sustantivos, “pinza” y “suicidio”, para hacer referencia a una situación verificable: la pérdida de una pinza mientras se tiende la ropa o, en palabras de Piedrahita, “la decisión que toma una pinza de saltar al vacío” (ibídem, p. 42). También es interesante el compuesto *mensajenocidio*, formado por “mensaje” y “genocidio”: “acción de eliminar mensajes ya inservibles de un dispositivo electrónico. Borrado masivo de misivas digitales” (ibídem, p. 178), que se podría relacionar con la tan productiva tendencia del español actual a formar palabras con la terminación -cidio (del latín *caedere*, que significa “matar”), por ejemplo: “historicidio”, “memoricidio”, etc.

El segundo, *torturismo*, compuesto por “tortura” y “turismo”, presenta una fuerte carga simbólica y crítica al referirse a la obligatoriedad de hacer cosas durante las vacaciones y al posterior cansancio que te obliga a descansar de aquellas, “esos viajes atroces en familia en los que uno hace todo lo que no hace nunca” (ibídem, p. 79).

Presentamos ahora dos palabras compuestas por verbo más nombre: *tragalavas* (tragar + lava) y *escribicionismo* (escribir + exhibicionismo). La primera juega con la analogía fonética con el compuesto coloquial “tragaldabas” (persona muy tragona). La composición hace referencia a la persona que ingiere alimentos excesivamente calientes, “ese sujeto capaz de meterse en la boca una pizza con el queso a la misma temperatura que el núcleo magmático de nuestro planeta Tierra” (ibídem, p. 128).

El segundo ejemplo es un caso interesante de compuesto a partir de una estructura sintáctica subyacente. Escribir → dar forma escrita → *escribicionismo*, del mismo modo que de exhibir se deriva “exhibicionismo”. En realidad, Piedrahita obra por analogía tanto fonética como semántica. Según la definición del diccionario de la RAE, con exhibicionismo se entiende el “deseo persistente y excesivo de exhibirse; tendencia patológica a mostrar los propios órganos genitales en público” (DRAE); con *escribicionismo*, Piedrahita describe “esa tendencia literaria que sale tan de dentro que hay que escribirla en un váter” (Piedrahita 2017, p.106). En la figura 4 podemos leer la definición que el humorista presenta a su público en el programa televisivo “El Hormiguero”:



Figura 4  
Definición de la palabra *escribicionismo*

Dos casos de palabras formadas a partir del proceso de composición y que presentan la estructura nombre más verbo son: *palardear* (Paladar + alardear) y *supositor* (supositorio + oponerse). El primer caso se refiere al hecho de tener paladar y presumir de ello. El autor habla de las personas (tan habituales en nuestros tiempos) que se jactan de entender especialmente de vinos. En la figura 5 Piedrahita presenta su definición del neologismo contestando a la siguiente pregunta: “¿cómo podemos llamar a ese conjunto de esparajismos en torno a un vino que se hacen para apabullar a los demás?” (ibídem, p. 89):



Figura 5  
Definición de la palabra *palardear*

En el caso del neologismo *supositor* (supositorio + oponerse), se trata de una formación que sigue una regularidad paradigmática donde, en la lengua común, nos encontramos con una excepción en el proceso de derivación: nos referimos al paradigma del verbo suponer, es decir “suponer” (primitivo) → “suposición” (derivado nominal) → “suponedor” (agente) → “supuesto” (adjetivo). Piedrahita introduce la palabra posible *supositor* como agente: “Persona obcecada con llevar la contraria sin más intención que crispas a las gentes de buen corazón” (ibídem, p. 68). Estamos ante un proceso de formación que sigue la lógica del verbo suponer, aunque el significado real está en “supositorio”.

El último neologismo de este apartado es *atraparcar* (atrapar + aparcar): el autor hace referencia a la dificultad habitual de salir de determinados aparcamientos, debida a la costumbre de “dejar el coche bloqueando la salida de uno o más vehículos” (ibídem, p. 12). Este ejemplo presenta un tipo de composición que es casi inexistente en español (verbo + verbo); sin embargo este procedimiento resulta bastante productivo para Piedrahita, como podemos ver en los numerosos neologismos creados por el autor: *acaparaparcar* (acaparar + aparcar); *arrimearse* (arrimarse + mear); *palparcar* (palpar + aparcar), etc.

### **3.3 Unidades fraseológicas**

Delimitar el concepto de unidad fraseológica es un asunto oneroso. Los distintos autores no llegan a un acuerdo satisfactorio y divergen en cuanto a las denominaciones empleadas: van desde “unidades léxicas” a “expresiones fijas” pasando por nombres tan complejos como por ejemplo el de “unidades multilexemáticas”. Para el asunto que nos ocupa quizá no sea necesario establecer o abrazar una definición determinada del concepto dado que Piedrahita, al crear estas nuevas unidades, parte de formaciones incluidas en lo que conocemos como “unidad fraseológica”, según la amplia concepción de Gloria Corpas Pastor que indica que las unidades fraseológicas se caracterizan por la “coaparición de sus elementos integrantes y por su institucionalización, entendida en términos de fijación y especialización semántica” (Corpas Pastor 1996, p. 20). Es decir, unidades, que, aun funcionando como elementos oracionales poseen fijación interna, unidad de significado y fijación externa.

Para Piedrahita, el empleo de unidades fraseológicas en su proceso de creación léxica resulta productivo fundamentalmente por dos razones: por un lado, parte de expresiones fijas cuya forma no puede ser alterada sin alterar su significación, ya que esta última es fija e invariable, y por otro, precisamente esta especificidad semántica (propia del lenguaje técnico) hace de ellas una materia ideal para, con leves retoques (en la mayor parte de los casos, puramente ortográficos y basados en determinadas asonancias) cambiar el

significado de la unidad manteniendo, e incluso consolidando, su naturaleza unívoca. En la tabla 6 presentaremos algunos casos interesantes de creación de neologismos basados en la transformación de unidades fraseológicas presentes en la lengua general en unidades fraseológicas de contenido especializado ya que “aportan precisión semántica a los términos, ocupan un lugar fundamental en los sistemas conceptuales y permiten la expresión según las convenciones de los diferentes discursos especializados” (Cabezas 2019, p. 59).

Tipo de formación	Neologismos	Explicación
Unidades fraseológicas	<i>Carretera y mantra</i>	carretera y manta (locución nominal)
	<i>Hombre depilo en pecho</i>	de pelo en pecho (unidad léxica nominal)
	<i>Putón vervenéreo</i>	putón verbenero (locución adjetival)
	<i>Pibón borriquero</i>	cardo borriquero (locución adjetival)
	<i>Pistoletazo de salida</i>	pistoletazo de salida (unidad prepositiva)

Tabla 6  
Ejemplos de unidades fraseológicas.

El primer neologismo que presentamos, *carretera y mantra*, juega con la analogía fonética entre las palabras “manta” y “mantra”. Piedrahita, partiendo de la locución nominal “carretera y manta” usada para “aludir al viaje a pie” y a veces también “para exhortar a emprender la marcha” (Seco 2004, p. 145), crea su *neofraseologismo* introduciendo el elemento espiritual necesario para afrontar con paciencia un largo viaje o, mejor dicho, un largo atasco. De esta manera, el significado de la nueva unidad fraseológica cambia totalmente, convirtiéndose en un “estado mental que uno atraviesa en caso de atasco o embotellamiento masivo” (Piedrahita 2017, p. 60).

El segundo ejemplo parte de la unidad léxica nominal “de pelo en pecho” que representa la idea del hombre dotado de vigor y de masculinidad, una persona “decidida y valiente” (Seco 2004, p. 634) Con la transformación del grupo preposición + nombre en un verbo (depilar) en primera persona, la nueva unidad, *hombre depilo en pecho*, cambia totalmente su significado y hace referencia a la tendencia tan actual de depilarse la zona pectoral por parte de los miembros del género masculino: “dícese de aquel que exhibe, asomadizos, dos pectorales tersos como cogotes de medusa” (Piedrahita 2017, p. 212).

Los dos neologismos que presentamos a continuación, *putón vervenéreo* y *pibón borriquero*, parten de las siguientes locuciones adjetivales: “putón verbenero” y “cardo borriquero”. La primera, “putón verbenero”, suele hacer referencia a una prostituta de edad avanzada. Piedrahita transforma la unidad

y crea el efecto humorístico introduciendo el elemento patológico (vervenéreo) que casa perfectamente con verbenero por analogía fonética. En la figura 6 Piedrahita presenta a su público la definición de la nueva unidad fraseológica:



Figura 6  
Definición de *putón vervenéreo*

En el segundo caso el neologismo *pibón borriquero* se basa en la locución adjetival “cardo borriquero”, que define a una “persona adusta y desabrida” (Seco 2004, p. 141). Se trata de una expresión de evidente origen popular y que suele ser utilizada para designar a personas poco agraciadas físicamente. Piedrahita la relaciona con la ya analizada “putón verbenero” al emplear la asonancia, pero el significado es distinto: el “pibón” (aumentativo de piba/pibe, voz coloquial de origen argentino que define a la persona que está en la adolescencia o primera juventud) normalmente hace referencia a mujeres u hombres (tradicionalmente más a las primeras) especialmente favorecidos en cuanto a físico por la naturaleza. Piedrahita cambia el término: de cardo a pibón, pasando por putón y lo hace refiriéndose a las personas que de lejos parecen bellas, pero de cerca se desdibujan. En la figura 7 el humorista presenta su definición acompañado por un muy divertido Miguel Bosé:



Figura 6  
Definición de *pibón borriquero*

El último ejemplo de neologismo creado a partir de unidades fraseológicas existentes es muy interesante y difiere de los demás al mantener intacta la forma: *pistoleta de salida*. La unidad fraseológica en español hace referencia a la “señal de comienzo en una actividad o en una acción” (ibídem, p. 673); en este caso concreto, Piedrahita no transforma la unidad, pero la dota, por una simple analogía de significado y por la presencia en una de las palabras del término “pis”, de un nuevo significado al relacionarlo con la primera micción del día. Se trata de un neologismo puramente semántico, lo cual no es nada habitual y lo acerca a la teoría de Calero, ya aludida en este trabajo, sobre la “re-formación de palabras”.

#### 4. Resultados del análisis

El análisis descriptivo y cualitativo de las creaciones léxicas (de las que aquí presentamos solo una pequeña muestra) nos ha permitido obtener unos resultados que ya indican ciertas tendencias y llegar a estas primeras y parciales conclusiones: en primer lugar, podemos definir a Piedrahita como un “humorista terminológico” puesto que “el proceso que sigue la terminología es un proceso onomasiológico” (Cabré 1995, p. 9) es decir, lo que hace nuestro autor es partir del concepto para llegar a la palabra. Esto es, la actividad de Piedrahita no sigue un proceso semasiológico, sino que se orienta hacia lo que se entiende como proceso onomasiológico: el conocimiento sobre los conceptos de una materia (en el caso de Piedrahita no solo materia, sino también situación) precede a la selección de las denominaciones más convenientes; esto significa que el concepto, la situación o el objeto es prioritario con respecto a la denominación. Todo ello nos conduce a pensar en

Piedrahita no como un lingüista que juega con las palabras con un fin simplemente humorístico (transformando su significado o alterando su forma), sino como un terminólogo humorista ya que en sus delimitaciones terminológicas hay una gran precisión basada en que la realidad designada se define a partir de criterios ‘objetivos’, es decir, a partir de rasgos que pertenecen a objetos “reales” (Coseriu 1981, p. 96).

Este proceso está relacionado con la tendencia natural del hablante que consiste en recrear psíquicamente los términos que utiliza, según las necesidades de cada cual para organizar mentalmente el mundo. De ahí que, siguiendo lo expuesto por Carstairs (1992), Piedrahita de algún modo establezca mecanismos de derivación y de composición referencial para construir vocablos, como él mismo dice, necesarios: las palabras de Piedrahita, como se ha podido observar, son fácilmente asociables a partir de su coincidencia parcial con la forma fonológica que las sostiene. En resumen, en los términos de Piedrahita se pone en práctica un principio propio del lenguaje científico técnico: la consustanciabilidad cuantitativa, es decir, la correspondencia biunívoca entre el significante y el significado del signo (Rodríguez Díez 1981, p. 75).

En cuanto a los aspectos lingüísticos, nuestro análisis ha confirmado la adopción, por parte de Piedrahita, de un proceso de elaboración y de creatividad lingüística que utiliza mecanismos característicos del lenguaje técnico con finalidad humorística. Hemos podido observar una “contratendencia” en la formación de sus neologismos mediante el procedimiento de composición más que de derivación (véase apartado 3.2). En lo específico, se trata de compuestos exocéntricos (debido a su idiomatidad y falta de transparencia), ya que el significado de la forma resultante se desvía del que, independientemente, poseen sus componentes.

El estudio de los préstamos nos ha permitido comprobar una prevalencia de construcciones morfológicas basadas, sobre todo, en la combinación de las lenguas española e inglesa, tendencia no explotada especialmente en lengua española.

En lo que respecta a la creación de unidades fraseológicas (o terminológicas), aun no estando especialmente presente en el léxico de Piedrahita, se puede afirmar, sin embargo, que su grado de precisión y de especificidad las acercan a lo que se suele definir lenguaje de especialidad. En los ejemplos que hemos presentado, las unidades “aportan precisión semántica a los términos” aludidos y no son en ningún caso “meros elementos contextuales” (Cabezas 2019, pp. 58-60).

Por último, las creaciones léxicas de Piedrahita son resultado de un mecanismo que tiene como finalidad producir el efecto humorístico compartiendo necesidades y conocimientos con el receptor. A diferencia de cierto tipo de comicidad verbal, generalmente basada en la incomprensión de

un término por parte de uno de los interlocutores, o en el uso inadecuado de tal término, la comicidad de Piedrahita sigue un procedimiento inverso: o sea, existe una evidente sintonía con el receptor del mensaje y el autor comparte las necesidades. La incongruencia o sorpresa reside en el término en sí, mientras que todo lo demás (su génesis y explicación) es “razonable”.

Obviamente, estos son solo resultados preliminares y aun habiendo obtenido datos significativos, dichas tendencias habrá que contrastarlas en un estudio con un corpus más extenso. Además, para poder obtener datos más fiables habría que añadir a nuestro estudio descriptivo también un análisis de tipo cuantitativo. Finalmente, sería interesante también investigar sobre una posible aplicación didáctica referida sea a la formación de palabras sea a su posible traducción creativa.

**Bionota:** Antonella De Laurentiis (Ph.D en *Culture e Istituzioni dei paesi di lingue iberiche in età moderna e contemporanea* – Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”) es profesora de Lengua y Traducción - Lengua Española en la Universidad del Salento (Italia). Sus principales líneas de investigación se centran en el estudio de las políticas lingüísticas y de los procesos de codificación, en los fenómenos del policentrismo lingüístico en el ámbito hispánico y en las problemáticas de la traducción literaria y audiovisual, prestando especial atención a las estrategias traductorales usadas en la trasmisión de los aspectos lingüísticos y socio-culturales del español al italiano.

**Bionota:** José Manuel Alonso Feito (Madrid, 1968): Doctor en Literatura Española por la Universidad del Salento con la tesis: “Jardiel Poncela entre plagios e influencias: Mihura y Pitigrilli” (2013). Licenciado en Filología Italiana por la Universidad Complutense de Madrid en 1992, trabaja como Lector de Español en la Universidad del Salento donde imparte también clases de Literatura Española (siglo XX). Ha publicado distintos artículos sobre literatura humorística y sobre el fenómeno anticlerical en España en los siglos XIX y XX y el libro “Jardiel Poncela y Pitigrilli: dos mundos narrativos” (2018). Ha traducido del italiano al español el libro “Problemas de criminología informática” (2005) y distintos ensayos y artículos de muy variados temas. Se ha ocupado de la traducción y edición en italiano de una de las novelas de Jardiel Poncela: “La tournée de Dios” (2019).

**Recapito autori:**

[antonella.delautentiis@unisalento.it](mailto:antonella.delautentiis@unisalento.it); [josemanuel.alonsofeito@unisalento.it](mailto:josemanuel.alonsofeito@unisalento.it)



## Referencias bibliográficas

- Almela Pérez R. 1999, *Procedimientos de formación de palabras en español*, Ariel, Barcelona.
- Alvar Ezquerro M. 2007, *El neologismo español actual*, en “Léxico español actual, actas del I Congreso internacional de léxico español actual”, Venecia-Treviso, 14-15 de marzo de 2005 / coord. por Luis Luque Toro, pp. 11-36.
- Attardo S. 1994, *Linguistic theories of humor*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Cabezas García M. 2019, *Los compuestos nominales en terminología: formación, traducción y representación*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. [https://www.academia.edu/41570707/Los\\_compuestos\\_nominales\\_en\\_Terminolog%C3%ADa\\_formaci%C3%B3n\\_traducci%C3%B3n\\_y\\_representaci%C3%B3n](https://www.academia.edu/41570707/Los_compuestos_nominales_en_Terminolog%C3%ADa_formaci%C3%B3n_traducci%C3%B3n_y_representaci%C3%B3n)
- Cabré M. T. 1995, *La terminología hoy: concepciones, tendencias y aplicaciones*, en “Ciência da Informação” - Vol 24, número 3, – Artigos.
- Cabré M. T. 2005, *La terminología. Representación y comunicación*, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Barcelona.
- Cabré, M. T., Feliu, J. (eds.) 2001, *La terminología científico-técnica: reconocimiento, análisis y extracción de información formal y semántica*, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Barcelona.
- Calero Morcuende L. 2017, *Reformación de palabras en español. Un glosario de cráneos, peronés y tibias*. En “Pensamiento al margen. Revista digital”. Número especial. <http://www.pensamientoalmargen.com>
- Carstairs McCarthy A. 1992, *Current morphology*. London. Routledge.
- Casado Velarde M. 2015, *La innovación léxica en el español actual*. Ed. Síntesis, Madrid
- Casares J. 1992, *Diccionario ideológico de la lengua española*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Coseriu E. 1967, *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Ed. Gredos, Madrid.
- Coseriu E. 1981, *Lecciones de lingüística general*. Ed. Gredos, Madrid.
- Corpas Pastor G. 1996, *Manual de fraseología española*. Ed. Gredos, Madrid.
- Giammatteo M., Albano H. 2002, *Piqueteros y caceroleros. Aportes para el estudio de los neologismos recientes en el español de la Argentina*, en “Revista español actual”, 74, pp. 37-58.
- Gili Gaya S. 1964, *El lenguaje de la ciencia y de la técnica*, en “Presente y futuro de la lengua española”, vol. 2, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, pp. 269-276.
- González Avilés R. 2018, *La creación de léxico humorístico en Les Luthiers*, en “Signo y seña”, N° 34. Instituto de lingüística, Universidad de Buenos Aires.
- Guerrero Ramos G., Pérez Lagos M.F. 2017, *La definición en el diccionario desde la teoría lingüística*, en “Pragmalingüística” 25, pp. 286-310.
- Lang M. F. 2009, *Formación de palabras en español. Morfología derivativa productiva en el léxico moderno*, Cátedra, Madrid.
- Martín Zorraquino M.A. 1997, *Formación de palabras y lenguaje técnico*, en “Revista Española de Lingüística” 27, 2, pp. 317-339.
- Mattiello E. 2013, *Extra-grammatical morphology in english. Abbreviations, blends, reduplicatives and related phenomena*. Berlin, Boston. Mouton de Gruyter.
- Moliner M. 1998, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- Osorio Olave G., Serra Sepúlveda S. 2012, *Colocaciones, compuestos sintagmáticos y locuciones nominales: hacia un intento de delimitación conceptual*, en “Lenguas modernas”, n° 39, pp. 103-116.
- Piedrahita L. 2018, *Cambiando muy poco algo pasa de estar bien escrito a estar mal*

- escroto*, Planeta, Barcelona.
- Porto J. A. 2014, *La definición lexicográfica*, Arco/Libros, Madrid.
- Pound L. 1914, *Blends: Their relation to English word formation*, Heidelberg, Carl Winter.
- Rodríguez Díez B. 1981. *Las lenguas especiales. El léxico del ciclismo*, Colegio Universitario de León, León.
- Ruiz Gurillo L. 1997, *Aspectos de fraseología teórica española*, Universidad de Valencia, Valencia.
- Ruiz Gurillo L. 2012, *La lingüística del humor en español*, Arco/libros, Madrid.
- Santamaría Pérez, M I. 2017, *La expresión del humor infantil a través de la formación de palabras en narraciones escritas*, en “Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación” N° 70, pp. 21-42. <http://www.ucm.es/info/circulo/no70/santamaria.pdf>.
- Seco M., Andrés O. e Ramos G. 2004, *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos*, Ed. Santillana, Madrid.
- Trujillo R. 1974, *El lenguaje de la técnica*, en “Doce ensayos sobre el lenguaje”, Publicaciones de la Fundación Juan March, Madrid, pp. 195-211.
- Varela S. 2005, *Morfología léxica: la formación de palabras*, Ed. Gredos, Madrid.

## MULTIMEDIALITÀ E TRADUZIONE NEI RAPPORTI DI GREENPEACE *DIRTY LAUNDRY* E *PANNI SPORCHI*\*

EMANUELE BRAMBILLA  
UNIVERSITÀ IULM, MILANO

**Abstract** – The scientific investigations commissioned by Greenpeace in the context of the *Detox my Fashion* campaign have identified a series of toxic chemicals that are commonly used in the fashion industry and regularly discharged into public waterways. In the light of these findings, Greenpeace has challenged top fashion brands to eliminate all hazardous chemicals across their entire supply chain; moreover, it has also aimed at raising awareness at the grassroots level by expounding chemistry and toxicology concepts for the benefit of world consumers. The study focuses on the three editions of the *Dirty laundry* reports and also investigates their translations into Italian, entitled *Panni sporchi*; the corpus, composed of source texts (STs) and their respective target texts (TTs), thus, provides material to study activist discourse not only in a monolingual perspective, but also considering its translational implications. A mixed-method approach relying on Multimodal Discourse Analysis, drawing on the literature on popularisation and building on the concept of translation as rewriting is adopted to examine the extent to which the knowledge dissemination strategies enacted in the STs are reproduced into the TTs. The findings suggest that, together with cultural and linguistic barriers, multimodality often renders translation problematic; while English-language idioms generally appear to be replaced by their Italian equivalents, their interplay with pictures often does not survive the translation process and results in the choice to relinquish pictures in favour of words. The occasional presence of anglicisms and semantic calques shows that the TTs are subject to source-language interference and further points to the fact that they present themselves as abridged and “depleted” versions of STs, that nevertheless succeed in getting the activist message across.

**Keywords:** Greenpeace; translation; fuzzy set; multimodality; anglicisms.

*Is not the sky a father and the earth a  
mother, and are not all living things with feet  
or wings or roots their children?*  
(J. G. Neihardt, “Black Elk Speaks”, 2008, p. 2)

\* Questo articolo contribuisce al progetto di ricerca nazionale “Knowledge dissemination across media in English: continuity and change in discourse strategies, ideologies, and epistemologies”, finanziato dal Ministero dell’istruzione, dell’università e della ricerca per il biennio 2017-2019 (nr. 2015TJ8ZAS).

## 1. Introduzione

La domanda retorica in epigrafe, posta dal vecchio stregone Sioux Alce Nero e riferita da John G. Neihardt (2008, p. 2), fa trasparire l'atteggiamento umile e riconoscente dell'indiano d'America nei confronti della Madre Terra e rivela una cultura di cui la moderna retorica ambientalista non è certo figlia. La tendenza crescente negli ultimi decenni a descrivere il pianeta come un'entità fragile (Morton 2016, p. 61) dimostra come il rapporto tra l'uomo e la terra sia mutato, in diversa misura a seconda di fattori diatopici e culturali, fino a concettualizzare la seconda non più come forte genitore da onorare ma come debole figlio da proteggere.

Questa visione antropocentrica, caratteristica della *Weltanschauung* predominante nei paesi occidentali e imperante in un mondo industrializzato e globalizzato, è oggi riflessa linguisticamente in tutti quei testi che hanno come tema principale il rapporto tra l'essere umano e il mondo in cui vive. Basti pensare alla comunicazione politica, di cui le tematiche ambientaliste sono ormai un cardine (Robinson 1992; Carter 2018). Durante i suoi due mandati, Barack Obama ha offerto innumerevoli esempi della retorica ambientalista a cui ricorre il politico nei suoi discorsi; si cita, a titolo esemplificativo, il passo che nel suo più recente discorso di insediamento recitava "That's how we will maintain [...] our forests and waterways, our crop lands and snow-capped peaks. That is how we will preserve our planet, commanded to our care by God". Seppur meno persuasivo ed evocativo, nemmeno il testo scientifico rinuncia a sottolineare il bisogno di tutelare un mondo sempre più contraddistinto da ecosistemi in via d'estinzione. E più di tutti, il contesto dell'attivismo estremizza il tema della fragilità del pianeta, che ha di recente avuto la sua massima espansione mediatica con la ribalta di Greta Thunberg sulla scena internazionale.

Nel vasto ambito accademico dei *Discourse Studies* risulta, pertanto, di estremo interesse lo studio della rappresentazione linguistica dell'etica ambientale (Post 2004, p. 757) nei vari contesti in cui si realizza. Questo filone di ricerca si configura come prettamente interdisciplinare, poiché affronta lo studio del *Greenspeak* (Harré *et al.* 1999) in un'ottica retorico-discorsiva (Peeples 2015, pp. 39-40), argomentativa (Brunner, DeLuca 2017) ed ecolinguistica (Stibbe 2015) con l'intento primario di comprendere e descrivere "the means of persuasion and [...] the techniques of advocacy" (Harré *et al.* 1999, p. vii) usati in testi omogenei dal punto di vista tematico ma eterogenei per quanto riguarda i loro contesti di attuazione. L'analisi del discorso dell'attivismo è particolarmente rilevante da un punto di vista retorico-argomentativo, poiché le ONG ambientaliste cercano discorsivamente di influenzare le scelte dei consumatori nell'era del consumismo, spingendoli verso alternative più ecologiche a molti dei prodotti a cui vengono più esposti

attraverso i media. I consumatori sono generalmente visti dai militanti ambientalisti come i “complici inconsapevoli” (Greenpeace 2012, p. 11) delle crisi ecologiche e, per conquistarsi la loro fiducia, gli attivisti fanno ricorso a una serie di *pragmatic devices* (Wodak 2007, p. 203), tra cui argomentazioni visive (Degano 2017), figure retoriche e strategie linguistiche creative (Jones 2016) di ogni tipo.

Le ONG ambientaliste hanno il bisogno di diffondere i propri messaggi su scala globale, per contrastare crisi globali nell’era globalizzata; pertanto, il loro uditorio è un uditorio globale e l’inglese è spesso e volentieri usato come lingua franca. Basti pensare a celebri slogan di Greenpeace quali “Save the Arctic”, che ha fatto presa su un pubblico vastissimo grazie alla sempre più crescente diffusione della lingua inglese. Tuttavia, nonostante la sua dimensione transnazionale (Mulvaney 2011, p. 401), l’obiettivo del discorso ambientalista è quello di creare “a rooted but networked sense of *local belonging* to a globalised green community” (Horton 2004, p. 28), di spiegare e narrativizzare crisi bioetiche globali al fine di spingere all’azione locale. Considerando che i risultati delle ricerche scientifiche commissionate dalle ONG vengono poi solitamente descritti e spiegati non solo a livello di esposizione scientifica ma anche a livello divulgativo (Garzone 2006, p. 11), ne consegue un estremo bisogno di traduzione e localizzazione (Scarpa 2008, p. 293) nell’ambito dell’attivismo. Poiché il discorso ambientalista è per sua natura persuasivo, la sua traduzione fa sorgere un dilemma, condiviso da tutti i testi retorici:

Le discours rhétorique n’est jamais tout à fait paraphrasable; autrement dit, on ne peut le traduire, même dans sa propre langue, par un discours ayant tout à fait le même sens. (Reboul 1991, p. 110)

Al fine di esaminare le peculiarità discorsive e le sfide traduttive poste dalla retorica ambientalista, il presente studio si incentra sulla campagna *Detox my Fashion*, tramite la quale Greenpeace ha reso noti i risultati delle indagini scientifiche commissionate per rilevare la presenza di sostanze chimiche tossiche nella catena di produzione dell’industria della moda. Le ricerche commissionate da Greenpeace hanno portato all’identificazione di una serie prodotti chimici tossici, reprotossici, bioaccumulanti e interferenti endocrini, che vengono comunemente usati durante varie fasi del processo produttivo, tra cui il lavaggio, la tinteggiatura, l’impermeabilizzazione e l’ignifugazione dei tessuti (Greenpeace 2012; 2015); queste sostanze vengono poi scaricate nei corsi d’acqua, causando danni ambientali incalcolabili.

Alla luce di questi risultati, Greenpeace ha sfidato i marchi d’alta moda coinvolti a “make amends by working with their suppliers to eliminate all hazardous chemicals across their entire supply chain, and the entire life-cycle of their products” (Greenpeace 2015). Così facendo, Greenpeace ha anche

tentato di spingere quei consumatori inconsapevoli a compiere scelte d'acquisto consapevoli, minando ulteriormente le certezze delle imprese messe alla sbarra (Brambilla 2019, p. 192). È questo aspetto pragmatico dei testi pubblicati nell'ambito della campagna *Detox my Fashion* che offre cospicuo materiale per analizzare la retorica ambientalista non solo in una prospettiva discorsiva, ma anche considerando le sue implicazioni traduttive. Tali implicazioni di ordine pragmatico vengono moltiplicate dal frequente ricorso alle immagini come strumento retorico nell'ambito dell'attivismo (DeLuca 1999) e complicano ulteriormente il compito di tradurre testi che presentano un grado di specializzazione non trascurabile.

## 2. Corpus e metodologia

Il presente articolo è incentrato sull'analisi delle tre edizioni dei rapporti *Dirty laundry* e delle rispettive traduzioni in italiano, intitolate *Panni sporchi*. Data la sua natura parallela, il corpus permette di esaminare la retorica ambientalista in una prospettiva traduttologica, ponendo l'accento sulla forza pragmatica del “discorso attivista” e sulla conseguente necessità di riprodurre in un'altra lingua-cultura quei peculiari aspetti linguistici e discorsivi che rendono il testo persuasivo. Va inoltre sottolineato che questi rapporti di Greenpeace possono essere considerati testi pseudo-scientifici poiché, seppure a fini persuasivi, spiegano e divulgano concetti di chimica e tossicologia a beneficio del vasto ed eterogeneo pubblico che popola il Web all'alba del ventunesimo secolo.

L'analisi del corpus parallelo è stata condotta utilizzando il quadro teorico-metodologico offerto dalla *Multimodal Discourse Analysis* (O'Halloran 2004; Kress, van Leeuwen 2006). L'approccio multimediale appare particolarmente rilevante allo studio della retorica ambientalista e dei testi prodotti nell'ambito dell'attivismo online, in virtù del comprovato ricorso al “the unorthodox tactic of staging image events as the primary rhetorical activity of environmental groups that are radically challenging and even changing public consciousness in [...] the entire industrialized world” (DeLuca 1999, p. 14). L'analisi dimostrerà, però, come gli attivisti non si servano del potere persuasivo delle immagini sempre e comunque, almeno per quanto riguarda l'esercizio traduttivo dei loro documenti più significativi e rappresentativi. Le traduzioni italiane dei rapporti *Dirty laundry* si configurano, infatti, come un esercizio di traduzione interlinguistica e intersemiotica dal risultato quantomeno opinabile. In questo senso, la traduzione dei testi di Greenpeace va inserita “nel quadro più ampio del fenomeno della ‘riscrittura’, che discende da un concetto introdotto da André Lefevere ([1992] 1998) per il testo letterario, ma in effetti può essere riscontrato nelle tipologie testuali e nei generi più disparati” (Garzone 2015,

p. 37).

Questo approccio metodologico interdisciplinare, che attinge alla letteratura sulla divulgazione (Garzone 2006), fa uso degli strumenti offerti dalla *Multimodal Discourse Analysis* e muove dal concetto di traduzione come *riscrittura* (Lefevere 1992), permette di individuare le strategie di divulgazione messe in atto nei testi di partenza (TP) e di valutare il grado in cui vengono riprodotte nei testi d'arrivo (TA). Tale fine può essere raggiunto solo grazie a una metodologia che sia “capace di accogliere e descrivere le infinite realizzazioni della riscrittura inter- e intra-linguistica e intersemiotica presenti nel mondo contemporaneo” (Garzone 2015, p. 9).

Prima di esporre i risultati dell'analisi, occorre precisare che determinare la paternità delle traduzioni che circolano nell'ambito dell'attivismo online è impresa non semplice. Per quanto riguarda i testi d'arrivo presenti nel corpus, Greenpeace non rende nota l'identità del traduttore o dei traduttori; inoltre, la qualità delle traduzioni fa spesso sorgere dubbi sulla formazione e sull'effettiva esperienza di coloro che si assumono l'onere di trasporre in italiano i rapporti di Greenpeace. Il tema è poco affrontato in letteratura, proprio perché le ONG non sembrano avvalersi dei servizi di traduttori professionisti.

Pym (2014, p. 128) fa notare che il lavoro di traduzione dei documenti di Greenpeace (e di altre organizzazioni quali Amnesty International) è spesso e volentieri un lavoro di “volunteer translation” che “is sometimes carried out by a community of users”. L'autore parla di “incorporation of volunteer translators” (Pym 2014, p. 128) per riferirsi a quel processo, inarrestabile nell'odierno mondo informatizzato, che sta gradualmente ma rapidamente riconfigurando lo spazio sociale della traduzione, generando un “workflow that integrates professional translators and non-translator experts” (Pym 2013, p. 492). Tra questi “non-translator experts” che concorrono al processo traduttivo, Pym annovera anche i “Greenpeace activists” (2013, p. 492), sostenendo la tesi che i militanti dell'ONG, indipendentemente dalla loro professione, usano il Web come spazio di “community translation” o “collaborative translation” (Pym 2014, p. 128); traducono, quindi, “insieme” per la loro causa comune, discutono e migliorano gradualmente la qualità del materiale tradotto, configurando la traduzione nell'ambito dell'attivismo online come una forma di “public involvement” (Pym 2014, p. 128) dalla valenza etica considerevole.

The technology moves us toward new kinds of work arrangements, presenting a major challenge to individual professional paid translators [...] The translation process is thus significantly socialized. In more committed cases such as Greenpeace or Amnesty International, we might more readily say that the work of volunteer translators constitutes active intervention, an empowering democratization of translation technology. Activists point out,

correctly, that remunerated translation services tend to be for the texts of *official* culture, so volunteers are required to translate alternative, resistant cultural forms. (Pym 2014, p. 128)

È quindi ipotizzabile che le tre edizioni dei rapporti *Panni sporchi* siano il risultato di uno sforzo traduttivo “comunitario”, a cui sono giunti in maniera concertata un numero variabile di attivisti e utenti del Web, tra i quali figurano traduttori più o meno esperti. Ma, data la mancanza di prove incontrovertibili, non si può negare a priori la possibilità che questi testi così rappresentativi siano stati affidati a un unico traduttore o traduttrice. In ogni caso, questo aspetto è solo marginalmente rilevante ai fini di questa indagine.

### 3. Analisi del corpus

In termini generali, l'analisi dimostra che il corpus parallelo si presta allo studio di tre aree di ricerca nell'ambito dei *Translation Studies*:

- la categorizzazione delle traduzioni come un *fuzzy set* (Garzone 2015);
- il ruolo della multimedialità nella creazione e nella trasmissione del significato (Kress, van Leeuwen 2006);
- l'interferenza del testo di partenza (Toury 2012, p. 310).

Questi tre aspetti verranno trattati nelle Sezioni 3.1, 3.2 e 3.3.

#### 3.1. Condensazione, omissione ed espansione nelle traduzioni dei rapporti di Greenpeace

La Tabella 1 mostra che tutti i testi di partenza sono rapporti multimediali, in cui parole e immagini contribuiscono alla creazione del significato e alla divulgazione delle ricerche commissionate da Greenpeace per promuovere la totale eliminazione delle sostanze chimiche tossiche comunemente utilizzate nell'industria tessile. Tra i testi di arrivo, invece, soltanto *Panni sporchi 2* è un testo multimediale, mentre i documenti 1 e 3 contengono soltanto testo. Inoltre, tutti e tre i TA sono caratterizzati da una drastica diminuzione del numero delle parole rispetto ai TP; questo è il motivo per cui due dei tre testi tradotti sono deliberatamente chiamati da Greenpeace “briefing” e non “rapporti”.



Testi di partenza			Testi di arrivo		
	Tipo testuale	Numero di parole		Tipo testuale	Numero di parole
<i>Dirty laundry 1</i>	Rapporto multimediale	43.318	<i>Panni sporchi 1</i>	Briefing non-multimediale	1.651
<i>Dirty laundry 2</i>	Rapporto multimediale	7.705	<i>Panni sporchi 2</i>	Rapporto multimediale	3.692
<i>Dirty laundry 3</i>	Rapporto multimediale	15.107	<i>Panni sporchi 3</i>	Briefing non-multimediale	2.225

Tabella 1  
 Dettagli del corpus parallelo.

La Tabella 1 mostra, pertanto, che la traduzione verso l'italiano delle tre edizioni consecutive dei rapporti *Dirty laundry* è caratterizzata da una generale transizione dalla multimedialità alla monomedialità e da una considerevole “condensazione” (Garzone 2015, p. 37) del contenuto testuale. Al contrario, però, di testi quali “le edizioni abbreviate o ‘condensate’ dei romanzi per la diffusione popolare [...] o per i ragazzi” (Garzone 2015, p. 37), in cui la condensazione è il risultato di uno sforzo riformulativo non indifferente, i rapporti *Panni sporchi* sono frutto di un esercizio di cancellazione/riduzione disomogeneo e che pare a tratti arbitrario.

Innanzitutto, appare opinabile la scelta, operata in tutte e tre le traduzioni, di eliminare la presenza di una frase che nei TP campeggia sempre nella terza pagina, dopo la copertina contenente il titolo e la pagina contenente l'indice; questa frase, scritta a caratteri cubitali, varia nei tre testi, ma svolge sempre una funzione introduttiva e riveste un ruolo pragmatico considerevole. In *Dirty laundry 1*, la frase “The problem and the solution are not only a cause of local concern. This is truly a global issue” riassume in poche parole la natura della missione ambientalista, i.e. risolvere problemi a livello locale per determinare una rivoluzione a livello globale. Nel secondo rapporto, Greenpeace attira l'attenzione del lettore chiedendo “Who will rise to the challenge and champion a toxic-free future?”. Il terzo rapporto, invece, presenta una frase meno allusiva, che però svolge un ruolo esplicativo maggiore e, come per la frase nel primo rapporto, sottolinea la natura seria e globale della crisi: “Water is essential for life, but it is also the world’s most threatened essential resource. It is imperative that solutions are found to stop poisoning the precious resources we have left with hazardous chemicals”. Queste tre frasi spiccano su uno sfondo in cui la centralità dell'acqua o la responsabilità del settore tessile sono messe in evidenza da fotografie o immagini eloquenti. Nonostante il ruolo introduttivo, esplicativo e persuasivo svolto da queste frasi, le pagine che le contengono vengono omesse in traduzione, fornendo al lettore italiano un incipit meno incisivo rispetto a quello che il lettore anglofono apprezza.

Per quanto riguarda il contenuto testuale presente nelle pagine successive, il maggior grado di “cancellazione” si registra nelle traduzioni dei rapporti *Dirty laundry 1* e *3*. Le rispettive versioni italiane si configurano come le traduzioni degli *executive summary* che aprono i testi redatti in inglese. Sembrerebbe, quindi, che i traduttori italiani abbiano in questo caso “approfittato” della presenza di un riassunto all’inizio del testo di partenza per produrre la traduzione/riduzione italiana, denotata in entrambi i casi come “briefing”. Il materiale testuale del TP viene talvolta “spostato” e talvolta ampliato tramite l’aggiunta di passi tratti non dall’*executive summary* ma da altre sezioni del rapporto. Il processo traduttivo di *Dirty laundry 1* e *3* ha, pertanto, dato luogo a testi perlopiù coesi e scorrevoli, che però risultano informativamente molto più “spogli” delle loro dettagliate controparti inglesi. In particolare, l’*executive summary* di *Dirty laundry 1* viene ridotto considerevolmente in traduzione. Alcuni paragrafi del testo fonte vengono omessi e questo esercizio di cancellazione ha delle ripercussioni sulla qualità della traduzione, come mostra la Tabella 2.

<i>Dirty laundry 1</i>	<i>Panni sporchi 1</i>
<p>The investigations that form the basis of this report focus on wastewater discharges from two facilities in China. The first facility, the <i>Youngor Textile Complex</i>, is located on the Yangtze River Delta. The second, <i>Well Dyeing Factory Limited</i>, is located on a tributary of the Pearl River Delta. Additional investigations into the supply chains that tie these facilities to national and international brands were also undertaken. The results from these samples are indicative of a much wider problem.</p> <p>[...]</p> <p>Our investigations further revealed that the companies behind the two facilities have commercial relationships (as suppliers) with a range of major brands, including Abercrombie &amp; Fitch, Adidas, Bauer Hockey, Calvin Klein, Converse, Cortefiel, H&amp;M, Lacoste, Li Ning, Meters/bonwe, Nike, Phillips-Van Heusen Corporation (PVH Corp), Puma and Youngor, and have also been linked with a number of other Chinese and international brands.</p>	<p>Ricerche effettuate da Greenpeace hanno rivelato il legame commerciale fra i proprietari di due complessi industriali cinesi del tessile – lo <i>Youngor Textile Complex</i> e il <i>Well Dyeing Factory Limited</i> – di cui è stato esaminato l’impatto degli scarichi nei fiumi e marche sportive nazionali e internazionali, tra cui Abercrombie &amp; Fitch, Adidas, Bauer Hockey, Calvin Klein, Converse, Cortefiel, H&amp;M, Lacoste, Li Ning, Meters/bonwe, Nike, Phillips-Van Heusen Corporation (PVH Corp), Puma e Youngor.</p>

Tabella 2  
Omissione nel TA.

Dopo una breve precisazione sulla natura di “estratto” del documento, *Panni sporchi 1* si apre con il passo mostrato nella colonna di destra della Tabella 2, che altro non è se non la traduzione del secondo paragrafo mostrato nella colonna di sinistra. In altre parole, il testo italiano comincia con la traduzione di un passaggio che, però, non si trova all’inizio del testo fonte, dove è invece preceduto da altri quattro paragrafi (nonché da immagini, un indice e note terminologiche che verranno trattate in seguito).

Dal punto di vista tematico, l’incipit del TP presenta le due aziende cinesi oggetto di indagini da parte di Greenpeace, ne precisa la posizione geografica e fornisce ulteriori dettagli introduttivi sulle ricerche condotte. Il testo rivela poi che le due aziende in oggetto sono legate ad alcuni grandi firme della moda internazionale. Il traduttore italiano omette il passo introduttivo e affronta in medias res il tema dei legami tra le aziende cinesi e le grandi case di moda, ma si trova costretto a inserire una frase incidentale che informi il lettore del nome delle aziende, che non sono state presentate in precedenza (– “lo Youngor Textile Complex e il Well Dyeing Factory Limited” –); inoltre, anche la frase subordinata “di cui è stato esaminato l’impatto degli scarichi nei fiumi” viene aggiunta per specificare il motivo per cui si sta parlando delle due aziende. Per quanto necessarie a fini informativi, queste “aggiunte” rompono la sintassi del periodo e la leggibilità dell’intero passo risulta compromessa; i due soggetti tra cui intercorre il legame in questione sono accostati nel TP – “the companies behind the two facilities have commercial relationships (as suppliers) with a range of major brands” –, ma si trovano separati nella traduzione dalle due frasi aggiunte, e il lettore fatica a comprendere se il legame intercorre “fra i proprietari di due complessi industriali cinesi del tessile” oppure tra loro “e marche sportive nazionali e internazionali”.

Che sia dettata da vincoli redazionali, da scelte idiosincratiche del traduttore o da altri fattori che non è dato conoscere, la necessità di “condensare” il contenuto verbale del TP non viene quindi soddisfatta tramite uno sforzo riformulativo encomiabile. Più in generale, l’analisi del corpus rivela di frequente la scelta di soluzioni traduttive che compromettono la forza pragmatica dei TP, come mostrato nella Tabella 3.

<i>Dirty laundry 3</i>	<i>Panni sporchi 3</i>
This can happen wherever in the world clothing items are sold and washed, and means that brands are making their consumers unwitting accomplices in the release of these hazardous substances into public water supplies.	Questo avviene ovunque gli articoli di abbigliamento sono sottoposti a lavaggio in casa. <i>In un certo senso</i> , le aziende che usano queste sostanze chimiche nella loro filiera produttiva rendono i consumatori complici dell’inquinamento delle risorse idriche senza che questi ne siano consapevoli.

<p>These NPEs are then discharged to wastewater treatment plants, which do not effectively treat or prevent the release of these hazardous substances into the environment; in fact, they <i>break down NPEs to form</i> toxic and <i>hormone-disrupting NPs</i> that are then released within the treated water.</p>	<p>Una volta entrate negli scarichi, queste sostanze non sono trattenute dagli impianti di trattamento delle acque, da dove <i>fuoriescono</i> con le acque trattate <i>sotto la nuova veste di nonilfenolo</i>, un composto più tossico di quelli di partenza.</p>
---	---

Tabella 3  
Questioni di natura pragmatica.

Il primo passo mostra che il traduttore mitiga la forza pragmatica del TP tramite l'aggiunta arbitraria dell'*hedge* (Hübler 1983, p. 23) "in un certo senso", che sostituisce il verbo "means that" e sminuisce la responsabilità delle aziende nell'indurre i consumatori a compiere scelte d'acquisto inconsapevoli, responsabilità che appare quindi diretta nel TP e indiretta nel TA. Il secondo passo mostrato nella Tabella 3, invece, suggerisce che il processo traduttivo è spesso caratterizzato da una certa despecializzazione del contenuto scientifico esposto nei testi di partenza. Nel rapporto inglese, il verbo *to break down* viene usato transitivamente per attribuire alle imprese tessili la responsabilità dello scarico di nonilfenoli, sostanze tossiche e interferenti endocrini (*hormone-disrupting*). Nel TA, il posto del soggetto viene occupato da "queste sostanze" (i nonilfenoli etossilati) che "fuoriescono [...] sotto la nuova veste di nonilfenolo"; oltre a distogliere l'attenzione dal ruolo chiave svolto dalle aziende del settore tessile, il traduttore ricorre a un'espressione figurata per spiegare la trasformazione dei nonilfenoli etossilati in nonilfenoli a catena più corta. Quindi, il tema cruciale della decomposizione di queste sostanze chimiche, che già veniva esposto a livello divulgativo nel TP, risulta ancor più semplificato nel TA; inoltre, il passo in questione è esemplificativo di un altro processo di despecializzazione del TP, ovvero la sistematica e inspiegabile omissione dell'aggettivo *hormone-disrupting* in tutti e tre i rapporti *Panni sporchi*.

Per quanto riguarda la divulgazione di dati scientifici pertinenti alla comprensione della missione argomentativa di Greenpeace, va notato che i glossari presenti nei TP vengono sistematicamente omessi nei TA; un potente strumento di divulgazione, generalmente intitolato "Terminology used in this report", viene quindi eliminato in traduzione. La Figura 1 mostra il glossario presente in *Dirty laundry 3*, la cui traduzione è assente nel testo italiano.

Terminology used in this report	
<p><b>Bioaccumulation:</b> The mechanism by which chemicals accumulate in living organisms and get passed along the food chain.</p> <p><b>Hormone disruptors:</b> Chemicals known to interfere with hormone systems of organisms. For nonylphenol, the most widely recognised hazard is the ability to mimic natural oestrogen hormones. This can lead to altered sexual development in some organisms, most notably the feminisation of fish*.</p>	<p><b>Persistence:</b> The property of a chemical whereby it does not degrade in the environment, or degrades very slowly.</p> <p><b>Plastisol:</b> A suspension of PVC plastic particles in a plasticiser. Used as ink for screen-printing images and logos onto textiles.</p> <p><b>Surfactants:</b> Chemicals used to lower the surface tension of liquids. They include wetting agents, detergents, emulsifiers, foaming agents and dispersants used in a variety of industrial and consumer applications including textile manufacture.</p>
<small>*Jobling S, Reynolds T, White R, Parker MG &amp; Sumpter JP (1995). A variety of environmentally persistent chemicals, including some phthalate plasticisers, are weakly estrogenic. <i>Environmental Health Perspectives</i> 103(6): 582-587. Jobling S, Sheahan D, Osborne JA, Matthiessen P &amp; Sumpter JP (1996). Inhibition of testicular growth in rainbow trout (<i>Oncorhynchus mykiss</i>) exposed to estrogenic alkylphenolic chemicals. <i>Environmental Toxicology and Chemistry</i> 15(2): 194-202</small>	

Figura 1

Glossario omoesso in *Panni sporchi* 3.

In alcuni casi, data l'assenza di una guida terminologica per il lettore italiano, viene fornita una spiegazione tra parentesi del lessico specialistico, poiché i termini scientifici, nonostante la loro monoreferenzialità e trasparenza (Garzone 2006, p. 17), sono anche “opaque, and thus impenetrable for anyone who is not already familiar with their meanings” (Garzone 2006, p. 33).

<i>Dirty laundry</i> 1	<i>Panni sporchi</i> 1
<p>A persistent problem</p> <p>The dangers associated with the use and release of persistent hazardous chemicals have been recognised, in part, by many countries in the Global North.</p>	<p>Un problema persistente</p> <p>Il pericolo associato all'uso di sostanze chimiche persistenti (che non si degradano facilmente nell'ambiente) e bioaccumulanti (che possono accumularsi nella catena alimentare e avere effetti gravi sugli organismi che le ingeriscono) è stato da tempo riconosciuto in molti paesi del Nord del mondo<sup>viii</sup>.</p>

Tabella 4

Elementi esplicativi nel TA.

La Tabella 4 mostra che, in seguito alla scelta di eliminare il glossario nel TA, il traduttore si trova costretto a fornire all'interno del testo una spiegazione di quei termini che nel TP sono, invece, inseriti nell'apposito glossario del lessico specialistico utilizzato. I significati dei termini *persistente* e *bioaccumulante* vengono così forniti tra parentesi. La tabella mostra altresì che la presenza di un apice nel TA indica la presenza di una nota, in cui viene fornita una definizione del gruppo nominale “Nord del mondo”; la spiegazione del corrispondente inglese “Global North” nel TP viene proposta, invece, in una “Note to the reader” che apre *Dirty laundry* 1 e che altro non è se non il glossario, che dalle edizioni successive verrà chiamato “Terminology used in this report”. Questo stratagemma di spostare

le definizioni di termini tecnici e concetti ambigui dall'apposita sezione terminologica al corpo del testo tramite l'uso di frasi incidentali aiuta i traduttori a svolgere il loro compito di condensazione, ma rende spesso il testo più verboso e toglie ai lettori uno strumento di apprendimento di facile consultazione.

### 3.2. *Multimedialità e traduzione*

Il glossario viene eliminato anche in *Panni sporchi 2*, l'unico tra i testi tradotti in cui campeggiano alcune delle immagini presenti nel testo di partenza. Anche per questo testo, tuttavia, il lavoro di condensazione è considerevole, poiché il rapporto si riduce da trentadue a quattordici pagine durante il passaggio dall'inglese all'italiano; se è vero che alcune immagini vengono "tradotte" nel TP, è altresì vero che tante altre non "sopravvivono" al processo traduttivo. La Figura 2 mostra una di queste immagini, che nel TP svolge un ruolo divulgativo non indifferente, ma che non viene trasferita nel TA.

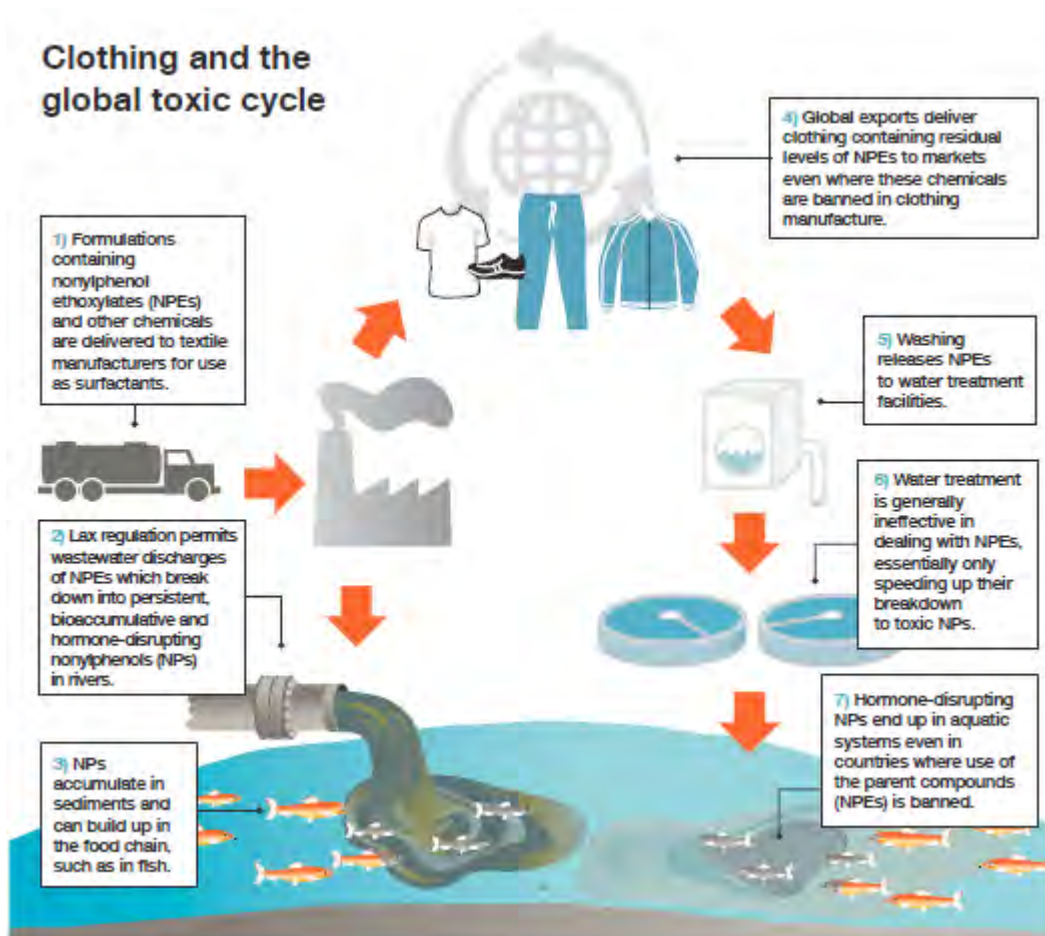


Figura 2  
Immagine omessa in *Panni sporchi 2*.

Grazie all'interazione tra elementi testuali e visivi, l'immagine mostrata nella Figura 2 permette al lettore anglofono di comprendere in maniera rapida i processi che concorrono a determinare uno stato di crisi ambientale a livello planetario. Il problema dell'inquinamento idrico causato dall'industria tessile viene spiegato in sette punti, che grazie all'ausilio delle immagini divulgano nozioni essenziali alla comprensione del problema quali le denominazioni scientifiche delle sostanze chimiche usate, l'acronimo che le identifica (*nonylphenol ethoxylates* e *NPEs* nel riquadro 1), la loro natura persistente, bioaccumulante e di interferenti endocrini (2), i rischi per la catena alimentare (3), la responsabilità di enti governativi (2), industrie tessili (1 e 4) e privati (5), la trasformazione dei nonilfenoli etossilati in nonilfenoli più tossici (6), la natura globale del problema (7).

Di fronte alla valenza esplicativa dello strumento di divulgazione mostrato nella Figura 2, risulta inspiegabile la scelta di non mantenere l'immagine e di non tradurre gli elementi testuali nel TP, considerando anche la relativa semplicità del testo e la conseguente semplicità nel tradurlo. Data la natura della traduzione nell'ambito dell'attivismo online (Pym 2013; 2014), non è dato conoscere la ragione delle scelte traduttive che stanno alla base dei rapporti *Panni sporchi*; le decisioni, prese in diversa misura durante le traduzioni dei tre rapporti, di condensare il materiale verbale dei testi di partenza e rinunciare alle immagini potrebbero essere dovute a scelte editoriali, ma potrebbero anche essere il risultato di difficoltà traduttive (forse) insormontabili. Per tentare di fugare questo dubbio è utile esaminare le traduzioni delle copertine dei tre rapporti.

Il sintagma nominale nei titoli originali dei rapporti, *dirty laundry*, ha il significato figurato di “private matters whose public exposure brings distress and embarrassment”<sup>1</sup>. Si trova spesso all'interno dell'espressione idiomatica “to wash or to air (out) one's dirty laundry in public”, che esprime disapprovazione nei confronti di coloro che discutono di questioni private o spiacevoli in pubblico. Usando questa espressione, Greenpeace sfrutta il campo semantico dell'abbigliamento per criticare la condotta riprovevole che dilaga nel settore della moda; le grandi firme volevano tenere segreti i propri affari sporchi, ma Greenpeace li ha scoperti e denunciati, permettendo agli ignari consumatori di valutare l'operato delle singole aziende. Dal punto di vista linguistico, mantenere i riferimenti agli indumenti e allo sforzo divulgativo compiuto da Greenpeace non è semplice, ma i traduttori italiani sono riusciti nell'impresa, aiutati dalla presenza di un'espressione idiomatica equivalente in italiano, vale a dire “lavare i panni sporchi in casa propria”. Il titolo dei rapporti non ha, quindi, creato problemi traduttivi di sorta; ma altri problemi sono sorti durante la traduzione delle integrazioni ai titoli o dei

<sup>1</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dirty%20laundry>, consultato il 18 giugno 2019.

sottotitoli, soprattutto perché il significato che queste aggiunte al *Dirty laundry* veicolano è dato dall'interazione tra il loro contenuto verbale e le immagini che fanno da sfondo alle copertine.

Nel caso del primo rapporto, il sottotitolo “Unravelling the corporate connections to toxic water pollution in China” viene riformulato in “il segreto tossico dietro l'industria tessile”. Nonostante la scomparsa nel TA della fotografia di un inquinato paesaggio industriale cinese, la traduzione risulta efficace da un punto di vista informativo: il settore moda ha un segreto e Greenpeace lo sta smascherando. Tuttavia, non si può fare a meno di notare che l'espressione inglese viene ridotta al senso, e il riferimento al tessuto che il verbo *to unravel* evoca viene completamente perso. La scelta traduttiva, non infelice in assoluto, solleva però alcuni dubbi, poiché ricorrere all'espressione italiana “sbrogliare la matassa” avrebbe permesso di mantenere le associazioni con lana, maglioni e gomitoli, preservando così una certa creatività linguistica (Jones 2016) nel sottotitolo e facendo sfoggio di una certa creatività traduttiva (Bayer-Hohenwarter 2009) nel testo d'arrivo. Ad esempio, “sbrogliare i fili” o “districare i legami tra aziende e inquinamento dell'acqua in Cina” potevano rappresentare soluzioni alternative e pragmaticamente più efficaci.

La Figura 3 mostra le copertine di *Dirty laundry 2* e *Panni sporchi 2*, l'unico tra i testi tradotti in cui la componente visiva è stata almeno in parte mantenuta.



Figura 3  
Copertine di *Dirty laundry 2* e *Panni sporchi 2*.



L'espressione "hung out to dry", che integra il titolo, interagisce con l'immagine, concorrendo a plasmare un riferimento all'espressione idiomatica "to air out one's dirty laundry in public". Questo testo multimediale, quindi, informa il lettore del fatto che Greenpeace sta continuando a segnalare gli affari sporchi delle aziende di moda. Nel testo tradotto, l'immagine dei panni stesi viene mantenuta, ma l'integrazione al titolo viene eliminata. Differentemente dalla traduzione della copertina del primo rapporto, questo depauperamento discorsivo sembra essere imputabile a difficoltà traduttive più oggettive: la presenza dell'immagine nel TA impone l'adozione di un'espressione in cui si faccia riferimento all'azione di stendere i panni, pena la perdita dell'interazione tra testo e immagini. In questo caso, l'espressione "lavare i panni sporchi" non corre in aiuto, perché denota l'azione di lavare ma non quella di stendere i panni. Tuttavia, un traduttore esperto, paziente e sufficientemente creativo potrebbe presto giungere a soluzioni quali "Stesi alla luce del sole" o "Appesi in bella mostra"<sup>2</sup>, che terrebbero in vita la complicità tra parole e immagini, restituendo al lettore della lingua-cultura d'arrivo un testo che vanta la stessa creatività linguistica e la stessa forza pragmatica del TP.

La Figura 3 mostra anche la presenza di un sottotitolo, "Unravelling the toxic trail from pipes to products", che nel TA viene reso con "Dagli scarichi tossici ai prodotti in vendita"; la connotazione e la forza evocativa del verbo *to unravel* si perdono nuovamente, così come le allitterazioni in "toxic trail" e "from pipes to products". In particolar modo, questo sottotitolo fornisce lo spunto per sottolineare una perdita traduttiva (Hervey, Higgins 1992, p. 24) sistematica nelle tre edizioni di *Panni sporchi*: il sintagma nominale "toxic trail" è reiterato nei TP, ma la sua traduzione viene regolarmente omessa nei TA. Una traduzione quale "la scia tossica" avrebbe permesso di mantenere uno stilema dei testi originali; nonostante la perdita dell'allitterazione – figura che spesso non "riesce" a valicare i limiti posti dalla traducibilità della retorica (Reboul 1991, p. 110) –, la traduzione in questione permetterebbe di preservare il riferimento a un concetto vivido e cruciale che viene sistematicamente espresso dagli autori dei testi fonte.

Per quanto riguarda il terzo documento, sulla copertina del TP è raffigurato un giovane che si appresta a caricare di "panni sporchi" la propria lavatrice; il titolo recita "Dirty laundry: Reloaded". L'uso del verbo *to reload* evoca al contempo la condotta ostinatamente tossica delle aziende di moda e l'atteggiamento altrettanto ostinato di Greenpeace, che persevera nel denunciare i crimini tossici che imperversano nel settore dell'abbigliamento.

<sup>2</sup> Queste soluzioni traduttive alternative sono state proposte da alcuni studenti del Corso di laurea magistrale in Traduzione specialistica e interpretariato di conferenza dell'Università IULM di Milano, durante una lezione sulla traduzione dei testi retorici.

Inoltre, *to reload* fa immediatamente pensare a un'arma da fuoco; in virtù di questa associazione con un oggetto potenzialmente mortale, il verbo gioca un ruolo pragmatico fondamentale nell'economia del testo, poiché veicola l'idea di pericolo in maniera allusiva. Ebbene, questi elementi pragmatici svaniscono durante il processo traduttivo, perché il traduttore rinuncia al potere esplicativo delle immagini, affidandosi al solo potere delle parole e astenendosi dal tradurre "reloaded". Non si registrano tentativi di trasporre il significato di questo verbo fondamentale, nonostante la sua centralità nel titolo e nonostante la presenza di un equivalente in italiano, il verbo "caricare", che è anch'esso usato in relazione a lavatrici e armi da fuoco. Il traduttore italiano avrebbe, quindi, potuto scegliere tra una gamma di soluzioni possibili: seppur letterale, la traduzione "Panni sporchi: Ricaricati" sarebbe risultata efficace per i motivi sopra esposti. Astraendosi maggiormente dal lessico e dalla grammatica del testo fonte, un traduttore creativo avrebbe comunque potuto preservare la carica espressiva del titolo optando per soluzioni quali "Un nuovo carico", "Un nuovo lavaggio" o "Risciacquo". Anche se in maniera diversa, tutte queste soluzioni avrebbero permesso anche di mantenere il riferimento al tema scientifico in oggetto, ovvero lo scarico di sostanze chimiche tossiche nei corsi d'acqua tramite il lavaggio di quei capi d'abbigliamento oggetto di analisi. Ciò che è certo è che il lettore italofono non può apprezzare ciò che apprezza, invece, il lettore anglofono, perché riceve un messaggio meno evocativo e coinvolgente.

Come nel secondo rapporto, anche nel terzo si osserva la presenza di un sottotitolo: "How big brands are making consumers unwitting accomplices in the toxic water cycle" viene reso con "Come il bucato di tutti i giorni inquina le acque di casa nostra". Innanzitutto, il riferimento ai consumatori quali complici inconsapevoli della crisi ambientale viene sostituito da una più impersonale menzione del "bucato". Inoltre, come successo per il sintagma "toxic trail" sulla copertina del secondo rapporto, anche "toxic water cycle", un'altra espressione creativa e connotativa, non viene tradotta, cosa che contribuisce a restituire una versione "impoverita" del testo fonte.

### **3.3. L'interferenza dell'inglese nei rapporti "Panni sporchi"**

L'impressione di leggere testi tradotti con una certa approssimazione è confermata dalla nutrita presenza nei TA di anglicismi e calchi semantici (Onysko 2007), che suggeriscono una certa interferenza esercitata dalla prestigiosa lingua franca in cui sono redatti i TP.

<i>Dirty laundry 2</i>	<i>Panni sporchi 2</i>
<p>The need for <i>leadership</i></p> <p>Irrespective of statements about <i>corporate responsibility</i>, the results presented in this study indicate that major clothing <i>brands</i> do not currently have adequate policies, practices or control over their production processes to prevent their supply chains from using and releasing hazardous chemicals into the environment, nor to prevent them from leaving residues of these chemicals in their products.</p>	<p>C'è bisogno di <i>leadership</i></p> <p>Nonostante le loro dichiarazioni di <i>corporate responsibility</i>, i risultati della ricerca dimostrano come i più grandi <i>brand</i> sportivi non applicano regole efficaci per impedire l'uso, nei loro processi produttivi, di composti pericolosi per la salute e per l'ambiente.</p>

Tabella 5  
Anglicismi in *Panni sporchi 2*.

Se i termini *leadership* e *brand* possono essere considerati al contempo “luxury borrowings” (Garzone 2006, p. 30) ed “established borrowings” (Grosjean 2010, p. 61), termini che sono quindi ormai largamente utilizzati in italiano, la scelta di trascrivere il sintagma nominale *corporate responsibility* è discutibile. Si potrebbe a ben ragione sostenere che gran parte dell’uditorio di lingua italiana dovrebbe avere dimestichezza con il sintagma inglese e con il concetto ad esso associato, ma è anche ipotizzabile che altri lettori potrebbero avere qualche difficoltà a comprendere la nozione in oggetto, soprattutto alla luce del non conosciutissimo aggettivo *corporate*. A tal proposito, va ricordato che questi testi sono indirizzati a un vastissimo pubblico di utenti del sito internet di Greenpeace, composto verosimilmente da individui giovani che hanno appreso l’inglese a scuola, ma anche da alcuni lettori meno giovani e meno avvezzi alla lingua in oggetto.

Lo stesso accade in *Panni sporchi 1*, dove il titolo di un paragrafo di *Dirty laundry 1*, “Corporate connections and the skeleton in their closets”, viene reso con (o meglio abbreviato in) “Corporate connections”, sollevando qualche dubbio sul reale impegno del traduttore. Da un lato, la scelta di eliminare l’espressione che segue la preposizione *and* può essere ricondotta alla generale tendenza a condensare il contenuto verbale del TP; ma questa scelta rimane opinabile alla luce della presenza in italiano di un’espressione equivalente (*avere scheletri nell’armadio*), che avrebbe certo trasmesso quel senso di mistero dato dall’espressione inglese, significativa da un punto di vista pragmatico. Dall’altro lato, la scelta di non tradurre “corporate connections” potrebbe essere spiegata adducendo come ragione il fatto che gran parte dell’uditorio italiano associa il sostantivo inglese *connection* alle infiltrazioni mafiose grazie al film *Pizza connection* del 1985 (più che grazie

all'inchiesta giudiziaria condotta dall'FBI a cavallo tra gli anni '70 e '80)<sup>3</sup>. È altresì vero che quella porzione più giovane dei lettori dei rapporti di Greenpeace farà più fatica a scorgere in questo titolo un riferimento alle malefatte aziendali nel settore della moda; e, nuovamente, va sottolineato che la conoscenza generalizzata dell'aggettivo *corporate* da parte del pubblico italiano è tutta da verificare.

Nei rapporti *Panni sporchi* si registra anche l'occorrenza sporadica di calchi semantici (Onysko 2007, p. 19; Santulli 1999, p. 94). Un esempio è fornito dal termine *campioni*, che viene sistematicamente preferito come traducevole di *champions* ad alternative quali *sostenitori* o *paladini* per trasporre l'invito di Greenpeace a diventare “champions for a toxic-free future” (“campioni di un futuro senza sostanze tossiche”). Se è vero che *campione* denota anche “chi difende con energia una nobile causa”<sup>4</sup>, è anche vero che in italiano il termine è meno usato in questa accezione rispetto a *paladino*; pertanto, *campione* viene qui usato in qualità di calco semantico, in virtù cioè di quel processo che “non modifica la struttura formale della lingua poiché di fatto si risolve nella creazione di una polisemia” (Santulli 1999, p. 94). Vista la qualità generale dei testi tradotti, la scelta potrebbe quindi essere ascrivibile alla forte interferenza esercitata dal TP. Inoltre, le occorrenze frequenti nei TA del termine *campioni* in riferimento alle esigue quantità di tessuto e/o di sostanze chimiche analizzate aumentano i dubbi riguardanti la scelta di tradurre “champions of a toxic-free future” con “campioni di un futuro senza sostanze tossiche”, poiché un traducevole alternativo avrebbe fugato qualsiasi ambiguità.

La forte interferenza della lingua inglese nei TA è ulteriormente suggerita dalle traduzioni del termine tecnico *surfactant*, come mostrato nella Tabella 6.

<sup>3</sup> L'autore ringrazia la professoressa Paola Catenaccio dell'Università degli Studi di Milano per aver fornito questa interpretazione della scelta traduttiva in questione.

<sup>4</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/campione/>, consultato il 18 giugno 2019.

<i>Dirty laundry 1</i>	<i>Panni sporchi 1</i>
These chemicals [...] are used as detergents, <i>surfactants</i> and dispersants (eg. during dyeing) in numerous industrial processes.	Gli alchilfenoli [...] sono impiegati come agenti <i>tensioattivi</i> , disperdenti e imbibenti in varie applicazioni industriali.
<i>Dirty laundry 2</i>	<i>Panni sporchi 2</i>
NPEs – which are used as <i>surfactants</i> in textile production – subsequently break down to form toxic nonylphenol (NP).	I nonilfenoli etossilati (NPE) sono sostanze sintetiche, impiegate come <i>surfactanti</i> anche nell'industria tessile, che una volta rilasciati nell'ambiente si trasformano in una sostanza pericolosa, il nonilfenolo (NP).

Tabella 6

Traduzione di *surfactant* in *Panni sporchi 1* e *Panni sporchi 2*.

In *Panni sporchi 1* e *Panni sporchi 2*, le occorrenze di *surfactants* vengono rese, rispettivamente, con *tensioattivi* e *surfactanti*. Mentre il secondo traduttore è attestato in alcuni dizionari della lingua italiana quali Zingarelli e Garzanti, il dizionario Treccani specifica innanzitutto che *tensioattivo* è la variante più comune e riporta, inoltre, il termine *surfattante* e non *surfactante*.

**surfattante** agg. e s. m. [dall'ingl. *surfactant*, acronimo della locuz. *surf(ace) act(ive) a(ge)nt* «agente superficialmente attivo»]. – Sinon., meno com., di *tensioattivo*.

Le informazioni etimologiche relative al termine *surfattante* che vengono fornite dal dizionario Treccani chiariscono che il termine è un prestito e che la morfologia dell'inglese è stata adattata a quella dell'italiano tramite la sostituzione di *act* (radice di *active*) con *att* (radice di *attivo*). La presenza dell'alternativo *surfactante* nei testi presi in esame suggerisce, quindi, un ritorno (più o meno consapevole) da parte dei traduttori di Greenpeace all'uso delle norme grafematiche dell'inglese in seguito all'ormai avvenuta integrazione grafica del termine *surfactant* nel sistema grafico italiano. Questa preferenza per la versione del prestito che più rimane radicata alla sua natura inglese è probabilmente da attribuire alla tendenza generale nelle traduzioni in questione a prediligere anglicismi, prestiti di lusso e calchi semantici a traduttori italiani più corretti (e.g. *paladini* invece di *campioni*) o che tradiscono meno la presenza di un testo fonte redatto in lingua inglese. Nella disamina dell'interferenza dell'inglese nelle traduzioni italiane dei rapporti *Dirty laundry* va comunque tenuta in considerazione la natura globale del tema affrontato, il contesto globale in cui questi testi vengono divulgati e il ruolo che l'inglese svolge come lingua franca dell'attivismo online all'alba del ventunesimo secolo; in quest'ottica, la nutrita presenza di anglicismi potrebbe anche essere vista come una strategia discorsiva mirante

a conferire un “sapore” inglese e, quindi, globale alla narrativizzazione italiana di una crisi ambientale che riguarda ogni cittadino del mondo.

#### 4. Conclusioni

Alla luce dei risultati esposti nella Sezione 3, l’analisi del corpus parallelo suggerisce che i rapporti *Panni sporchi* appaiono come versioni abbreviate e pragmaticamente “impoverite” delle rispettive controparti *Dirty laundry*. Le cause di questo generalizzato depauperamento discorsivo vanno ricercate, innanzitutto, nella tendenza a condensare il contenuto testuale tramite la sola traduzione degli *executive summary* e la sporadica aggiunta di qualche ulteriore elemento verbale o grafico mutuato dai TP. Fa eccezione *Panni sporchi 2*, che si presenta come un documento più esteso rispetto alle versioni precedente e seguente e che preserva alcuni degli elementi visivi presenti nel testo di partenza.

Una seconda causa dell’elevato grado di perdita traduttiva registrata nel corpus è da ricercare nel fatto che la multimedialità dei TP rende spesso problematica la traduzione e mette a dura prova l’abilità del traduttore di riprodurre la forza pragmatica del testo di partenza. L’analisi delle traduzioni delle copertine dei tre rapporti ha, però, anche dimostrato che in certi casi i traduttori sembrano aver rinunciato alla sfida lanciata dalla trasposizione interlinguistica e interculturale della retorica, preferendo optare per soluzioni poco efficaci piuttosto che proporre versioni pragmaticamente valide tramite il costante ricorso alla creatività traduttiva.

Il terzo fattore che concorre a far percepire i TA come le versioni “scialbe” dei TP è la significativa presenza di anglicismi che rivelano la forte interferenza esercitata dall’inglese durante la trasposizione in italiano dei rapporti *Dirty laundry*. Se questa caratteristica dei TA può essere vista come un tentativo di preservare il carattere “globale” conferito alla retorica ambientalista dal prestigio della lingua inglese, è altrettanto vero che il ricorso a termini inglesi risulta eccessivo e discutibile.

Pertanto, le tre edizioni di *Panni sporchi* (e, verosimilmente, molti altri testi tradotti nell’ambito dell’attivismo online) occupano un posto singolare nel *fuzzy set* delle traduzioni, vale a dire quell’“insieme aperto e fluido che accoglie al suo interno, con un grado diverso di appartenenza, testi trasposti attraverso diversi sistemi linguistici e semiotici con un rapporto variabile con il testo fonte” (Garzone 2015, p. 9); il rapporto tra *Dirty laundry* e *Panni sporchi* diverge dall’idea di un rapporto speculare tra TP e TA, poiché le versioni italiane sono il frutto di manipolazioni di vario tipo (condensazione, omissione, espansione), di un comportamento traduttivo poco creativo e di una predilezione per gli stranierismi. Visti in un’ottica più ampia, i risultati dell’analisi delle traduzioni dei tre rapporti *Dirty laundry* non possono essere

considerati rappresentativi delle tendenze “in voga” nel vasto e imperscrutabile ambito della traduzione della retorica ambientalista; soltanto ulteriori ricerche potranno confermare o confutare la validità delle tesi esposte in questo articolo. Ciò che sembra più certo è che, nell’ambito dell’attivismo globale online, l’obiettivo di produrre un testo chiaro e trasparente – caratteristiche tipiche del discorso specialistico – sembra subordinato all’imperativo di divulgare un testo retorico-persuasivo, mirante alla denuncia del mondo dell’impresa e alla rappresentazione linguistico-discorsiva della fragilità del pianeta.

**Bionota:** Emanuele Brambilla è assegnista di ricerca in lingua inglese e traduzione presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università IULM di Milano. Precedentemente ha lavorato come professore a contratto presso l’Università degli Studi di Milano. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Scienze dell’Interpretazione e Traduzione presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell’Interpretazione e della Traduzione (IUSLIT) dell’Università degli Studi di Trieste. I suoi interessi di ricerca comprendono l’interpretazione e la traduzione, le teorie dell’argomentazione, la linguistica dei corpora e la rappresentazione linguistica dei temi di rilevanza bioetica. Tra le sue ultime pubblicazioni si segnalano ‘Why should we all tighten our belts? On arguments for austerity in political discourse’ (in *Discourse Analysis and Austerity: Critical Studies from Economics and Linguistics*, Routledge, 2019) e ‘Prototypical argumentative patterns in activist discourse. The case of the Greenpeace Detox campaign’ (in *Argumentation in Actual Practice: Topical Studies about Argumentative Discourse in Context*, John Benjamins, 2019).

**Recapito autore/i:** [emanuele.brambilla@iulm.it](mailto:emanuele.brambilla@iulm.it)

## Riferimenti bibliografici

- Bayer-Hohenwarter G. 2009, *Translational Creativity: How to Measure the Unmeasurable*, In Göpferich S., Jakobsen A. L. & Mees I. M. (eds.), *Behind the Mind. Methods, Models and Results in Translation Process Research*, Samfundslitteratur, Copenhagen, pp. 39-59.
- Brambilla E. 2019, *Prototypical Argumentative Patterns in Activist Discourse. The Case of the Greenpeace Detox Campaign*, in van Eemeren F. H. e Garssen B. (eds.), *Argumentation in Actual Practice: Topical Studies about Argumentative Discourse in Context*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 173-194.
- Brunner E.A. e DeLuca K.M. 2017, *The Argumentative Force of Image Networks: Greenpeace's Panmediated Global Detox campaign*, in "Argumentation and Advocacy" 52, pp. 281-299.
- Carter N. 2018, *The Politics of the Environment. Ideas, Activism, Policy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Degano C. 2017, *Visual Arguments in Activists' Campaigns. A Pragmadiialectical Perspective*, in Ilie C. e Garzone G. (eds.), *Argumentation across Communities of Practice: Multi-disciplinary Perspectives*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 291-315.
- DeLuca K.M. 1999, *Image Politics. The New Rhetoric of Environmental Activism*, Routledge, London/New York.
- Garzone G. 2006, *Perspectives on ESP and Popularization*, CUEM, Milano.
- Garzone G. 2015, *Le traduzioni come fuzzy set. Percorsi teorici e applicativi*, LED, Milano.
- Greenpeace 2012, *Toxic Threads: The Big Fashion Stitch-Up*, Greenpeace International, Amsterdam. <https://storage.googleapis.com/planet4-international-stateless/2012/11/317d2d47-toxicthreads01.pdf> (24.06.2019).
- Greenpeace 2015, *Eleven hazardous chemicals which should be eliminated*. <https://www.greenpeace.org/archive-international/en/campaigns/detox/fashion/about/eleven-flagship-hazardous-chemicals/> (24.06.2019).
- Grosjean F. 2010, *Bilingual. Life and Reality*, Harvard University Press, Cambridge (MA)/London.
- Harré R., Brockmeier J. e Mühlhäusler P. 1999, *Greenspeak. A Study of Environmental Discourse*, SAGE Publications, Thousand Oaks/London/New Delhi.
- Hervey, S. e Higgins I. 1992, *Thinking Translation. A Course in Translation Method: French to English*, Routledge, London/New York.
- Horton D. 2004, *Local environmentalism and the Internet*, in "Environmental Politics" 13 [4], pp. 734-753.
- Hübler A. 1983, *Understatements and Hedges in English*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Jones R.H. (ed.) 2016, *The Routledge Handbook of Language and Creativity*, Routledge, Abingdon/New York.
- Kress G. e van Leeuwen T. 2006, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, Routledge, London.
- Lefevere A. 1992, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/New York.
- Morton O. 2016, *The Planet Remade. How Geoengineering Could Change the World*,



- Princeton University Press, Princeton.
- Mulvaney D. (ed.) 2011, *Green Politics: An A-to-Z Guide*, SAGE Publications, Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC.
- Neihardt J.G. 2008, *Black Elk Speaks. Being the Life Story of a Holy Man of the Oglala Sioux*, Excelsior Editions/State University of New York Press, Albany.
- O'Halloran K.L. 2004, *Multimodal Discourse Analysis: Systemic-Functional Perspectives*, Continuum, London.
- Onysko A. 2007, *Anglicisms in German. Borrowing, Lexical Productivity, and Written Codeswitching*, De Gruyter, Berlin/New York.
- Peeples J. 2015, *Discourse/Rhetorical Analysis Approaches to Environment, Media, and Communication*, in Hansen A. e Cox R. (eds.), *The Routledge Handbook of Environment and Communication*, Routledge, London/New York.
- Post S.G. 2004, *Encyclopedia of Bioethics*, Macmillan Publishers, New York.
- Pym A. 2013, *Translation skill-sets in a machine-translation age*, in "Meta" 58 [3], pp. 487-503.
- Pym A. 2014, *Exploring Translation Theories*, Routledge, London/New York.
- Robinson M. 1992, *The Greening of British Party Politics*, Manchester University Press, Manchester/New York.
- Santulli F. 1999, *L'interferenza. Lezioni*, Arcipelago, Milano.
- Scarpa F. 2008, *La traduzione specializzata. Un approccio didattico professionale*, Hoepli, Milano.
- Stibbe A. 2015, *Ecolinguistics. Language, Ecology and the Stories We Live By*, Routledge, London/New York.
- Toury G. 2012, *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.



# IL DISCORSO SCIENTIFICO MEDIATO DALLE SERIE TELEVISIVE Il caso di *Dr House* (2004-2012)

CHIARA CATALDO  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**Abstract** - This study analyzes the Specific Language of Medicine and Surgery. The American Tv Series "Doctor House Medical Division" will be the core of this paper. Doctor House is regarded as a didactic product that talks to an unspecialized public. After a general excursus presenting the medical TV series that took place in the Brazilian show schedule, from the Eighties so far, the focus will be set on the Scientific Language and its own features (Hull 2013). Moreover, the following research develops a comparison between three versions of the Series, the American English one, the Brazilian Portuguese one and the Italian one (Pavesi 2014). Furthermore, the Italian and the Portuguese versions are both dubbed. Lexical as well as semantical patterns will change according to the Target Languages in the fields of Clinic, Surgery and Symptomatology, too (Fremgen 2016). Further topics will be related to Syntax, Morphology, Style, Register and the Tenor of Discourse (Biber 2009). The dialogues whose main character is the grumpiest doctor of all the times change according to symmetrical or asymmetrical interactions, whether they occur among doctors or patients. In conclusion, this analysis includes diastatic and diaphasic levels of discourse. (Coupland 2007).

**Keywords:** Scientific Language, Syntax, Diastatic, Diaphasic, Morphology, Target Languages, Symmetrical, Asymmetrical.

## 1. Doctor House Medical Division

La serie TV *Dr. House-Medical Division* è frutto delle menti di David Shore e Paul Attanasio. Trasmessa dall'emittente Fox inizialmente negli Stati Uniti dal 2004 al 2012 e poi nel resto del mondo, vanta otto stagioni, centosettantasette episodi da quarantacinque minuti ciascuno, con un seguito di circa ottantuno milioni di spettatori.

La serie ha come protagonista Gregory House, interpretato da Hugh Laurie, medico e misantropo nonché capo di una squadra di medicina diagnostica presso il fittizio ospedale universitario Princeton - Plainsboro Teaching Hospital, nel New Jersey. La serie *Dr. House* è stata acclamata dalla critica grazie ad un alto livello di ascolto televisivo. Distribuito in sessantasei paesi, vincitore di un Peabody Award, due Golden Globe e tre Emmy Award, è stato il programma più seguito al mondo nel 2008.

## 2. L'attendibilità scientifica: i camici dietro le quinte

Si può parlare di scienza stando in poltrona di fronte alla televisione? Quanto è corretto scientificamente *Dr House*? La risposta non è immediata. In molti si sono interrogati su quanto la serie sia accurata, esprimendo la propria opinione su siti e su blog medico-scientifici. Il pubblico esige realismo e per questo i produttori si rivolgono ad un'equipe di specialisti che li aiutino nella stesura di ogni episodio.

Il titolo originario della serie doveva essere *Chasing zebras, Circling the Drain*, dove per *zebra* in inglese si intende un caso medico irrisolvibile. Le fonti di ispirazione sono state la rubrica *Diagnosi* del *New York Times* nonché il lavoro di Berton Roueché, scrittore del *New Yorker* specializzato in casi medici irrisolti. Altre fonti risultano i giornali scientifici NEJM, THE LANCET e BMJ.

Le quattro menti che hanno lavorato dietro le telecamere della produzione sono Lisa Sanders, Harley Liker, David Foster (tutti e tre medici generici) e John Sotos (cardiologo). Costoro sono i supervisori tecnici che hanno collaborato per redigere la sceneggiatura. Ulteriore aiuto per la serie è stata Bobbin Bergstrom, una vera infermiera presente come paramedico.

Tutte queste fonti inducono lo spettatore a credere che ogni episodio abbia una credibilità impeccabile. Tuttavia, tra gli aspetti che rendono questa serie troppo distante dalla realtà c'è proprio la figura di House che appare più come accademico che medico ed è inverosimile che possa essere conoscere malattie rarissime in modo enciclopedico.

House assume comportamenti sfacciati nei confronti dei pazienti, si fa beffe dei regolamenti ed è dipendente da un farmaco, tutti atteggiamenti che causerebbero di processi legali. Alcuni sintomi che impiegherebbero molto tempo per manifestarsi poi impiegano invece solo poche ore per restare nei limiti dei tempi televisivi. Oppure ancora il neurologo Foreman non potrebbe operare in quanto clinico. Risulta assurdo infine che un'equipe si focalizzi sempre su un solo caso.

Altra anomalia è costituita dalla presenza delle perquisizioni nelle abitazioni dei pazienti al fine di procacciarsi notizie sanitarie sugli stessi: è risaputo che ciò comporterebbe una violazione della privacy e sarebbe infattibile ovunque. Resta innegabile però che questa serie abbia scolarizzato il pubblico in ambito medico.

## 3. Gregory House: Sherlock del 2000

Sherlock Holmes nasce da un incontro svoltosi tra il suo autore Sir. Arthur Conan Doyle con un medico scozzese. Il dissacrante House trae ispirazione

dal celebre investigatore privato: lo stesso cognome Holmes ricorda quello di House, li accomuna inoltre il numero civico del proprio domicilio – 221 B – il metodo deduttivo, il politicamente scorretto, la diffidenza per l'umanità, i modi poco ortodossi, le dipendenze – Sherlock è cocainomane, Gregory è assuefatto dal Vicodin –, il rapporto di fiducia con Wilson/Watson e la conoscenza di uno strumento musicale, sia esso il violino o il pianoforte e la chitarra.

House risolve i casi analizzando indizi e sintomi, arrivando alla risoluzione del caso dopo svariati tentativi. Specializzato in nefrologia e in malattie infettive, non perde tempo a sminuire il lavoro dei colleghi, trasgredisce le regole ospedaliere, risolve i casi per curiosità e se sono grattacapi.

#### 4. House come cult movie

La serie ha fornito motivi di riflessione in ambito medico-deontologico, filosofico ed etico-religioso.

Sono innumerevoli i saggi pubblicati che hanno approfondito questi aspetti: *The Medical Science of House* di Andrew Holtz (2006); *La filosofia del Dr. House: Etica, logica ed epistemologia di un eroe televisivo* di Blitris (2007); *Zoppicando con il Dr. House. Tractatus Vicodin-philosophicus* di Giuseppe Cascione (2008); *House and Philosophy: Everybody Lies* di Henry Jacoby (2008) e *La bioetica del Dr. House. Aborto, eutanasia e altre questioni morali sulla vita umana, secondo il più cinico dei medici visti in TV* di Vincenzo Comodo (2011). Oltre al notevole numero di parodie, esiste un intero apparato di merchandising che ha come soggetto Dr House.

#### 5. L'edizione italiana, brasiliana e statunitense

Sia la versione italiana che quella brasiliana sono entrambe doppiate. La versione italiana è trasmessa dall'emittente Italia 1, il doppiatore del Dott. Gregory House per le prime sei stagioni è Sergio di Stefano sostituito per le ultime due da Luca Biagini. Al di là dell'Oceano invece il protagonista è doppiato da Luiz Antônio Lobue e la serie è trasmessa dalle reti Universal Channel, Record TV e dalla Globo.

Oggetto del mio studio sono tre episodi, il secondo della seconda stagione e il quinto e settimo episodio tratti dalla quinta stagione. In questa analisi si vedrà come solo in rari casi l'adattamento dei dialoghi non sia letterale e ciò è dovuto alla sincronizzazione del labiale degli attori.

Sono ancora meno frequenti le frasi aggiunte ex novo nelle versioni target. Le traduzioni risultano sempre equivalenti e le versioni tradotte non

sono certo meno efficaci di quella primigenia.

## 6. Le serie TV medico-scientifiche in Brasile dagli anni '80 ad oggi

Tra le serie sottoelencate, solo sei sono state prodotte in Brasile poiché la maggior parte sono di origine statunitense. Da questa lista si evince come solo cinque telefilm siano precedenti agli anni Ottanta. Tra quelle che non sono serie TV scientifiche made in Brazil vale la pena citare:

The Flying Doctors (U.S.A, 1959)	General Hospital (U.S.A, 1963)	The Bold Ones, (U.S.A, 1969)	Marcus Welby, M.D. (U.S.A, 1969)	Quincy M.E. (U.S.A, 1976)
St. Elsewhere (U.S.A, 1982)	Die Schwarzwaldklinik (Germania, 1985)	Diagnosis Murder (U.S.A, 1993)	E.R (U.S.A, 1994)	Chicago Hope (U.S.A, 1994)
Strong Medicine (U.S.A, 2000)	Doctors (U.S.A, 2000)	City of Angels (U.S.A, 2000)	Scrubs (U.S.A, 2001)	Presidio Med (U.S.A, 2002)
House (U.S.A, 2004)	Medical Investigation (U.S.A, 2004);	Grey's Anatomy (U.S.A, 2005);	Private Practice (U.S.A, 2007);	Heartland (U.S.A, 2007);
HawthoRNe (U.S.A, 2009)	Miami Medical (U.S.A, 2009)	Three Rivers (U.S.A, 2009)	Mercy (U.S.A, 2009)	A Gifted Man (U.S.A, 2011)
Monroe (U.S.A, 2011)	Monroe (U.S.A, 2011)	Combat (U.S.A, 2011)	Coma (U.S.A, 2012)	Call the Midwife (Regno Unito, 2012)
Emily Owens, M.D. (U.S.A, 2012)	Perception (U.S.A, 2012)	Getting on (U.S.A, 2013)	Monday Mornings (U.S.A, 2013)	Do No Harm (U.S.A, 2013)
Saving Hope (U.S.A, 2014)	Cold Blood (U.S.A, 2014)	Black Box (U.S.A, 2014)	RUSH (U.S.A, 2014)	The Kinck (U.S.A, 2014)
The Night Shift (U.S.A, 2014)	Complications (U.S.A, 2015)	Niño Santo (Messico, 2015)	Critical (U.S.A, 2015)	Proof (U.S.A, 2015)
Mercy Street (U.S.A, 2016)	Zoobiquity (U.S.A, 2016)	Doctor, Doctor (U.S.A, 2016)	Sensory (U.S.A, 2016)	Pure Genius (U.S.A, 2016)
Heartbeat (U.S.A, 2016)	Code Black (U.S.A, 2016)	Chicago Med (2016)	The Good Doctor (U.S.A, 2017)	Salvation (Pilot) (U.S.A, 2017)
ThisMightHurt (U.S.A, 2017)	The Resident (U.S.A, 2018)	Station 19 (U.S.A, 2018)	New Amsterdam (U.S.A, 2018)	

Tabella 1

Le serie tv scientifiche in Brasile.

Dall'elenco si nota come lo strapotere delle case cinematografiche statunitensi abbia prodotto serie TV di un successo planetario. Delle sessanta serie nominate infatti, solo tre non sono made in U.S.A., essendo stati prodotti in U.K, in Germania e in Messico. Queste sono le sei Serie TV medico-scientifiche “bem brasileiras”:

- **Obrigado, Doutor** (1981). Trasmessa in ventiquattro episodi dalla Rete Globo nel 1981, è frutto di una collaborazione tra gli autori Walter George Durst, Roberto Freire, Ferreira Gullar, Aguinaldo Silva e Walther Negrão. Lo scenario è quello di Andorinhas e personaggio principale è il ginecologo Rodrigo Junqueira che riesce a riattivare un ospedale in disuso. I leitmotiv di *Obrigado, Doutor* sono quelli dell'ignoranza dei pazienti e quello dell'assenza degli strumenti medico-scientifici;
- **Mulher** (1998). Questa serie TV nasce dalla penna di Euclides Marinho, Doc Comparato e Álvaro Ramos ed annovera due stagioni e ben sessantadue episodi. *Mulher* è stato il primo ad aver utilizzato delle telecamere cinematografiche. Questo sceneggiato racconta la quotidianità di un ospedale, il Machado de Alencar, specializzato nel ricevere e ascoltare donne in difficoltà. La serie ha avuto un notevole successo di pubblico internazionale;
- **S.O.S Emergência** (2010). Dagli autori Marcius Melhem e Daniel Adjafre nasce questa serie trasmessa dalla Rete Globo nel 2010 in Brasile e appartiene alla categoria della “commedia medico-scientifica”;
- **Segredos Médicos** (2014) La serie, per la regia di Eliana Fonseca, è incentrata sulla relazione medico-paziente che si instaura in un movimentato pronto-soccorso. Attraverso la narrazione di storie fittizie che traggono ispirazione da fatti realmente accaduti, si delinea la quotidianità di un grande ospedale. Peculiarità assoluta di questo format il fatto che i protagonisti non siano attori professionisti, bensì medici e pazienti reali;
- **Sob Pressão** (2017) Trasmessa anch'essa dalla Rete Globo, è costituita da due stagioni e da venti episodi. Con la regia di Jorge Furtado la storia racconta il tran-tran un ospedale della periferia di Rio de Janeiro, mentre protagonisti sono due medici accomunati da un passato doloroso. La serie ha avuto successo in Cile e Uruguay e dal 2017 è arrivato in Europa;
- **Unidade Básica** (2017) Trasmessa da Canal Universal per la prima volta nel settembre del 2017, questa serie ricorda per certi aspetti *Obrigado, Doutor*, ed è nata dal lavoro degli autori Newton Cannito, Helena Petta e Ana Petta. Essa trae ispirazione da casi reali avvenuti presso un'Unità di Salute che si è posta la missione di offrire aiuti preventivi agli abitanti delle periferie. Peculiarità dei medici è quella di assistere e visitare i pazienti anche a domicilio.

## 7. Il linguaggio specifico della medicina mediato da Dr. House: caratteristiche generali

### 7.1. Lo stile e il registro: un parlato audience-oriented

Studiare il linguaggio medico è molto simile a studiare una nuova lingua (Davi, Ellen 2017, p. 3). La lingua in uso in questa serie TV risulta comprensibile anche nei momenti in cui sono i medici stessi a parlare tra di loro, a livello cioè diegetico. Dal momento che i dialoghi sono sempre pianificati tenendo bene in mente dei particolari ascoltatori (Kennedy 1963) il regista e gli sceneggiatori hanno compreso che il messaggio dovesse risultare comprensibile alla terza componente silente costituita dagli spettatori, a livello cioè extradiegetico.

Dr. House è una serie TV audience-oriented: l'uso di un linguaggio corretto, impersonale, pragmatico, chiaro, oggettivo riesce a risultare intellegibile anche al pubblico medio di profani. Nonostante il registro in uso, inteso come lingua-in-azione (Gregory, Carroll 1978, p. 64), sia quello tipico del sottocodice della medicina, un pubblico non specializzato è perfettamente in grado di comprendere qualsiasi situazione comunicativa. È innegabile altresì che le compagnie televisive assegnino le traduzioni a specialisti nel campo della traduzione multimediale e del doppiaggio.

### 7.2. Il lessico in uso in Dr. House: le origini classiche del linguaggio medico

La terminologia medica fa parte dei LSPs (Languages for Specific Purposes) e include tutto il vocabolario specializzato che i professionisti utilizzano al fine di identificare l'anatomia umana (ovvero le strutture) e la fisiologia (le funzioni) (Hull 2013, p. 5). È ormai assodato che, qualsiasi sia la lingua d'uso dei parlanti – sia essa di origine neolatina o germanica – il linguaggio specifico della medicina abbia per sua stessa natura etimologia greca e latina, cosa evidente se si analizza anche solo la presenza di comuni radici, prefissi e suffissi (Fremgen 2015, p. 2).

Posto questo, attualmente l'inglese è da considerarsi come corrente *lingua franca* della medicina, una lingua che è obbligata a stare al passo con le scoperte scientifiche, visto che la scienza vola e la sua terminologia cammina (Mičić 2013, p. 2). Sono qui di seguito elencati solo alcuni dei sostantivi che presentano la seguente caratteristica.

I termini, siano essi aggettivi, predicati o sostantivi, appartengono sia alla sfera anatomica che a quella patologica.



<b>Versione inglese (U.S.A)</b>	<b>Versione italiana</b>	<b>Versione portoghese (BR)</b>
Tonic-clonic 5.5	Tonico-clonico 5.5	Tônico-clônico 5.5
Epilepsy 5.5	Crisi epilettiche 5.5	Epilepsia 5.5
Diabetic 5.5	Diabetica 5.5	Diabética 5.5
Hypertension 5.5	Ipertensione 5.5	Hipertensão 5.5
De-hydration 5.5	Disidratazione 5.5	Desidratação 5.5
Symptom 5.5	Sintomo 5.5	Sintoma 5.5
To diagnose 5.5	Diagnosticare 5.5	Diagnosticar 5.5
Nephropathy 5.5	Nefropatia 5.5	Nefropatia 5.5
Urine 5.5	Urina 5.5	Urina 5.5
Renal Tubular Acidosis 5.5	Acidosi Tubolare Renale 5.5	Acidose Tubular Renal 5.5
Autoimmune 5.5	Autoimmune 5.5	Auto-imune 5.5
Dystrophy 5.5	Distrofia 5.5	Distrofia 5.5
Metacholine 5.5	Metacolina 5.5	Metacolina 5.5
Cyst 5.5	Cisti 5.5	Cisto 5.5
Trachea 5.5	Trachea 5.5	Traquéia 5.5
Amyloidosis 5.5	Amiloidosi 5.5	Amiloidose 5.5
Tumor 7.5	Tumore 7.5	Tumor 7.5
Agoraphobia 7.5	Agorafobia 7.5	Agorafobia 7.5
Vasculitis 7.5	Vasculiti 7.5	Vasculite 7.5
Pyroxene 7.5	Pirossene 7.5	Piroxina 7.5
Biopsy 7.5	Biopsia 7.5	Biópsia 7.5
Infection 7.5	Infezione 7.5	Infecção 7.5
Lactulose 7.5	Latulosio 7.5	Lactulose 7.5
Sterile 7.5	Sterilizzata 7.5	Esterilizada 7.5
Suture 7.5	Punto di sutura 7.5	Suture 7.5
Porphyria 7.5	Porfiria 7.5	Porfiria 7.5
Celiac 7.5	Celiachia 7.5	Doença celiaca 7.5
Endoscopy 7.5	Endoscopia 7.5	Endoscopia 7.5
Morphine 7.5	Morfina 7.5	Morfina 7.5
Bradycardic 7.5	Bradocardico 7.5	Bradicárdico 7.5
Lymphoma 7.5	Linfoma 7.5	Linfoma 7.5
Organophosphates 7.5	Organofosfati 7.5	Organofosfatos 7.5
Rhabdomyosarcoma 2.2	Rabdomiosarcoma 2.2	Rabdomiosarcoma 2.2
Protein 2.2	Proteici 2.2	Proteínas 2.2
Hallucinations 2.2	Allucinazioni 2.2	Alucinações 2.2
Transplant 2.2	Trapianto 2.2	Transplante 2.2
Neurotoxicity 2.2	Neurotossicità 2.2	Neurotoxicidade 2.2
Kyphoscoliosis 2.2	Cifoscoliosi 2.2	Cifoesciose 2.2
Aorta 2.2	Aorta 2.2	Aorta 2.2
Neurosyphilis 2.2	Neurosifilide 2.2	Neurosífilis 2.2
Tuberous Sclerosis 2.2	Sclerosi tuberosa 2.2	Esclerose tuberosa 2.2
Mitral valve 2.2	Valvola mitrale 2.2	Válvula mitral 2.2
Echocardiogram 2.2	Ecocardiogramma 2.2	Ecocardiograma 2.2

Tricuspid 2.2	Tricuspid 2.2	Tricúspide 2.2
Explant 2.2	Espianto 2.2	Explante 2.2
Pericardium 2.2	Pericardio 2.2	Pericárdio 2.2
Benign 2.2	Benigno 2.2	Benigno 2.2
Psychosis 2.2	Psicosi 2.2	Psicose 2.2
Amygdala 2.2	Amigdala 2.2	Amídala 2.2

Tabella 2

I termini scientifici di origine classica.

### 7.3. I prestiti dalla lingua inglese

Studiando le versioni brasiliana e italiana degli episodi in esame è emerso come siano molteplici i casi in cui si è in presenza di termini medici, spesso di strumentazione, che siano prestiti dalla lingua inglese:

<b>Episodi in portoghese (BR)</b>
Flap extra (2.2)

Tabella 3

Prestiti dalla lingua inglese.

<b>Episodi in italiano</b>
Overdrive (5.5)
Bypass (2.2) Bypassata (2.2)
Eco-doppler (5.5)
Pacemaker (7.5)
Toxscreen (7.5)

Tabella 4

Prestiti dalla lingua inglese.

### 7.4. Le sigle in ambito medico-scientifico

La serie originale contiene un numero superiore di termini costituiti da sigle e acronimi, mentre per le altre due versioni non si usano le formule abbreviate:

Versione madre in inglese (U.S.A)	Versione in italiano	Versione in portoghese (BR)
PSAGN (5.5)	Nefrite da streptococco (5.5)	Glomeronefrite aguda pós infecção por streptococos (5.5)
RTA (5.5)	ATR (5.5)	Acidose Tubular Renal (5.5)
CT (5.5)	TAC (5.5)	Tomografia (5.5)
BP (5.5)	Pressione del sangue (5.5)	Pressão (5.5)
LAM (5.5)	Linfoangiomiomatosi (5.5)	Linfangioliomiotomose (5.5)

PNH (5.5)	EPN (5.5)	Hemoglobinúria Paroxística Noturna (5.5)
ER (7.5)	Pronto Soccorso (7.5)	PS (7.5)
EEG (7.5)	EG (7.5)	EEG (7.5)
Post-op (7.5)	Post-operatorio (7.5)	Pós-operatório (7.5)
PTSD (7.5)	Sindrome da stress post traumatico (7.5)	Distúrbios pós traumáticos (7.5)
CPR (7.5)	Massaggio cardiaco (7.5)	Reanimação (7.5)
P.E.A (7.5)	Paziente in arresto (7.5)	Paciente com parada cardio-respiratória (7.5)
OCD (7.5)	Forma maniacale (7.5)	TOC (7.5)
V-TACH (7.5)	Tachicardia ventricolare (7.5)	Taquicardia ventricular (7.5)
LP (2.2)	Marcatori proteici (2.2)	Punção Lombar (2.2)
MRI (2.2)	Risonanza (2.2)	Ressonância (2.2)
SAT monitor (2.2)	Saturimetro (2.2)	Monitor de saturação (2.2)
IV (2.2)	Flebo (2.2)	Intra Venosa (2.2)
PE (2.2)	Embolia (2.2)	Infarto pulmonar (2.2)
VQ (2.2)	Angiografia (2.2)	VQ (2.2)

Tabella 5

Le sigle in ambito medico-scientifico.

#### 7.4. L'uso degli eponimi

La terminologia medica include inoltre gli eponimi, intesi come termini sorti da un nome di persona. Un eponimo medico si costruisce conferendo un nome ad una malattia, un test o un altro aspetto della medicina partendo dal nome della persona che ha scoperto la patologia, o che ne è stata affetta (Hull 2013, p. 5). Sono solo due gli eponimi incontrati nei tre episodi.

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
House: She has <i>Sjogren's</i> , it attacks the glands that produce tears and saliva (5.5)	House: è la <i>sindrome di Sjogren</i> , attacca le ghiandole lacrimali e salivari (5.5)	House: Ela tem <i>síndrome de Sjögren</i> (5.5)

Tabella 6

Tabella dell'uso degli eponimi.

Cameron: Intestinal atrophy, it's <i>Whipple disease</i> (7.5)	Cameron: Atrofia intestinale, è il <i>morbo di Whipple</i> (7.5)	Cameron: atrofia do intestino. È <i>doença de Whipple</i> (7.5)
--	--	---

Tabella 7

Tabella dell'uso degli eponimi.

## 7.5. Le abbreviazioni

Peculiarità della lingua medica risulta anche l'uso costante delle abbreviazioni, sempre presenti nella sceneggiatura in inglese, molto meno nelle altre due target languages.

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
House: Open him up, do our thing, then slip him back into his room for the <u>post-op</u> (7.5)	House: Lo apriamo, facciamo tutto, lo riportiamo nel suo letto per il <u>post-operatorio</u> (7.5)	House: O abrimos, fazemos nossas coisas, e depois o colocamos no quarto de novo para o <u>pós-operatório</u> (7.5)
Tucker: And in fact, I've never done this before, because I went to <u>Med School</u> not to Nurse School (7.5)	Tucker: Non l'ho mai fatto prima perché ho fatto la <u>Facoltà di Medicina</u> , non la Scuola Infermieri (7.5)	Tucker: Eu nunca fiz isso antes porque eu fui para a <u>escola médica</u> , e não para a escola de enfermagem. (7.5)
Chase: And what happens when I put him into <u>V-tach</u> because the sonogram isn't precise enough? (7.5)	Chase: E come facciamo se va in <u>tachicardia ventricolare</u> perché l'ecografo non è preciso? (7.5)	Chase: E o que acontece quando você coloca o paciente em <u>taquicardia ventricular</u> porque o ultrassom não foi preciso o suficiente? (7.5)
House: So the <u>Rhabdo</u> is in her brain (2.2)	House: Il <u>rabdomiosarcoma</u> è nel cervello (2.2)	House: Então o <u>Rabdo</u> está no cérebro (2.2)
Cameron: 14 rounds of <u>chemo</u> (2.2)	Cameron: 14 cicli di <u>radio-chemioterapia</u> (2.2)	Cameron: 14 rodadas de <u>químico</u> (2.2)
House: Get a <u>Tox Screen</u> and an MRI (2.2)	House: Fatele un <u>Tox Screen</u> e una risonanza (2.2)	House: <u>Verifique as toxinas</u> e faça uma ressonância (2.2)
Foreman: But if we forget the <u>labs</u> for a minute (2.2)	Foreman: a prescindere dai <u>risultati di laboratorio</u> (2.2)	Foreman: Se nos esquecermos dos <u>testes de laboratório</u> (2.2)
Wilson: We've got an MRI and an <u>echo</u> on her heart. (2.2)	Wilson: Abbiamo fatto risonanze ed <u>ecocardiogramma</u> (2.2)	Wilson: Nós temos a ressonância e o <u>ecocardiograma</u> (2.2)
House: <u>Angio</u> her brain (2.2)	House: <u>angiografia</u> cerebrale (2.2)	House: Faça um <u>angiograma</u> do cérebro (2.2)
Foreman: We have <u>a fib</u> (2.2)	Foreman: Abbiamo la <u>fibrillazione atriale</u> (2.2)	Foreman: Nós temos a <u>parada</u> (2.2)

Tabella 8  
Tabella delle abbreviazioni.

## 8. Caratteristiche morfologiche

### 8.1. L'omissione del verbo

Una delle caratteristiche che dimostra il grado di naturalezza dei dialoghi è rappresentato dal veloce scambio di battute e di informazioni tipico dell'oralità (Kozloff 2000, p. 47). Qui di seguito sono presentati alcuni dei frequentissimi casi in cui i medici, quando parlano a colleghi, ad infermieri o a paramedici, proferiscono frasi ellittiche di verbo. Essendo i parlanti esperti del sottocodice in uso, utilizzano forme sintetiche:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
Cameron: Female, late 20, tonic clonic seizure Nurse: Duration of the seizure? Thirteen: A little over three minutes (5.5)	Cameron: Donna, circa trent'anni, attacco tonico clonico. Infermiere: Durata della crisi? Tredici: Un po' più di tre minuti (5.5)	Cameron: Mulher, 20 anos, convulsão tônico-clônica. Infermiere: Duração da convulsão? (5.5) 13: Pouco mais que três minutos.
Tucker: Porphyria? Cameron: The liver is fine. Thirteen: Amyloidosis? (7.5)	Tucker: Porfiria? Cameron: Il fegato sta bene. Tredici: Amiloidosi? (7.5)	Tucker: Porfiria? Cameron: O fígado está bem. Thirteen: Amiloidose? (7.5)
House: And to body tests back? Cameron: Inconclusive. House: Endoscopy? Cameron: Inconclusive (7.5)	House: I risultati degli esami? Cameron: Non significativi. House: L'endoscopia? Cameron: Non significativa. (7.5)	House: Teste de anticorpo? Cameron: Inconclusivo House: Endoscopia? Cameron: Inconclusiva (7.5)
Cameron: Five major surgeries, a bone marrow transplant, 14 rounds of chemo and blast radiations House: Differential diagnosis (2.2)	Cameron: Cinque interventi importanti, trapianto di midollo, 14 cicli di radio-chemioterapia House: Diagnosi differenziale (2.2)	Cameron: Cinco grandes cirurgias e um trasplante de medula. 14 rodadas de químio e radioterapia. House: Diagnóstico diferencial (2.2)

Tabella 9  
Omissioni dei verbi.

### 8.2. L'imperativo come modo più usato

Sia tra pari che tra sottoposti le richieste sono sempre espresse all'imperativo:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
House: Search the home for toxins. (7.5)	House: Andate e controllate se non ci sono tossine (7.5)	House: Vasculhem a casa atrás de toxinas (7.5)
Cameron: Somebody get in	Cameron: Venite a darmi	Cameron: Alguém venha

here! (7.5)	una mano! (7.5)	aqui! (7.5)
House: Give me one other explanation for low oxygensaturation. (2.2)	House: Dammi un'altra spiegazione dell'abbassamento della saturazione (2.2)	House: Me dê outra explicação para baixa saturação de oxigênio (2.2)
House: Go, stick a needle in your girl friend's pelvis. Suck out some marrow (5.5)	House: Infila un ago nella zona pelvica della tua amichetta, succhiale un po' di midollo osseo (5.5)	House: Vá espetar uma agulha na pelve da sua namorada. Retire um pouco de medula (2.2)

Tabella 10  
Esempi di imperativi.

### 8.3. Stesse battute, diversi tempi verbali

I tempi verbali in uso nelle diverse versioni non sono gli stessi:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
Andie: What <u>would</u> you <u>tel</u> lmy mom? (2.2)	Andie: E che <u>racconti</u> alla mia mamma? (2.2)	Andie: O que você <u>diria</u> a minha mãe? (2.2)
Wilson: We <u>cool</u> her core body temperature to 21 degrees (2.2)	Wilson: <u>Abbasseremo</u> la temperatura del suo corpo sino a 21 gradi (2.2)	Wilson: Nós a <u>resfriamos</u> até a temperatura de 21 graus Celsius.
Wilson: The neurosurgeons <u>are attempting</u> to remove it right now. (2.2)	Wilson: I neurochirurghi <u>sono intervenuti</u> per rimuoverlo (2.2)	Wilson: Os neurocirurgiões <u>estão tentando</u> removê-lo agora mesmo (2.2)
Wilson: She <u>could die</u> on the table (2.2)	Wilson: Lei <u>non sopravviverà</u> (2.2)	Wilson: Ela <u>pode morrer</u> na mesa de operações (2.2)
Wilson: And if the tumor <u>has metastasized</u> , there <u>is</u> nothing we <u>can do</u> (2.2)	Wilson: E se il tumore <u>ha dato</u> metastasi, non <u>ci sarà</u> più niente da fare (2.2)	Wilson: E se o tumor <u>sofreu</u> metástase, não <u>há</u> nada que <u>possamos</u> fazer. (2.2)

Tabella 11  
Diversi tempi verbali.

### 8.4. Azioni personali e impersonali

A seconda delle versioni, cambia la personalità/impersonalità espressa:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
Thirteen: <u>You ruptured</u> a cyst! (5.5)	Tredici: <u>Si è rotta</u> una cisti. (5.5)	Treze: <u>Vocês romperam</u> um cisto. (5.5)
Mother: How <u>do you restart</u> a nine-year-old girl?	Madre: Come <u>si riavvia</u> una bambina di nove anni? (2.2)	Mãe: Como <u>você reinicializa</u> uma garotinha de nove anos? (2.2)

Tabella 12  
Azioni personali e impersonali.

### 8.5. Azioni attive o passive

Si è notato come una maggiore incidenza di frasi al passivo sia tipica del linguaggio scientifico (Gregory and Carroll: 1978,31). Ciò che riveste il ruolo di soggetto in una versione funge invece da agente o da causa efficiente nell'altra:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
Foreman: Or mastocytosis can cause systemic shock (5.5)	Foreman: O uno shock sistemico causato da mastocitosi (5.5)	Foreman: Mastocitose quepode causar choque (5.5)
Andie: My mom's got a lot of research (2,2)	Andie: Mamma ha avuto tutte le informazioni (2.2)	Andie: Minha mãe disse que não è uma pesquisa (2.2)

Tabella 13  
Azioni attive e passive.

### 8.6. Quando un sostantivo diventa verbo

In alcuni casi particolari si nota la verbalizzazione dei nomi.

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
House: <u>CT</u> her kidneys (5.5)	House: <u>Falle una Tac</u> ai reni (5.5)	House: <u>Faça uma tomografia</u> dos rins (5.5)
House: <u>Angio</u> her brain (2.2)	House: <u>Angiografia cerebrale</u> (2.2)	House: <u>Faça uma angiograma</u> do cérebro (2.2)

Tabella 14  
I casi in cui i sostantivi diventano verbi.

### 8.7. L'aggettivo in luogo di un sostantivo

Si evince come nelle versioni tradotte i sostantivi soppiantino gli aggettivi:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
Foreman: What if the eye problem wasn't with her <u>vein</u> but with her <u>blood</u> ? (5.5)	Foreman: Se il problema all'occhio non fosse <u>venoso</u> ma <u>ematologico</u> ?	Foreman: E se o problema nos olhos não foi <u>venoso</u> , e sim no sangue?

Tabella 15  
Gli aggettivi in luogo di un sostantivo.

## 9. Il Tenore in Dr. House M.D.

### 9.1. Ogni discorso è performativo

Il tenore del discorso è legato alle condizioni situazionali (formali/informali), cioè alla realtà extra-linguistica, si riferisce alla relazione tra parlante e ascoltatore e riflette l'interazione tra mittente e destinatario. (Gregory and Carroll 1978, p. 8). Questa serie tv presenta l'ospedale Plainsboro-Teaching, un microcosmo che rispecchia altresì una gerarchia.

I protagonisti appartenengono ad uno status medio-alto, al vertice della piramide si trova la Direttrice Sanitaria dell'ospedale nonché endocrinologa Dott.ssa Cuddy. Sottoposti al suo ruolo sono Gregory House, primario del reparto di medicina diagnostica e Wilson, primario del reparto di oncologia, mentre alla base si trovano Chase, specializzato in terapia intensiva, Foreman, neurologo, Cameron, specializzata in immunologia, Taub, chirurgo plastico, Kutner, specializzato in medicina sportiva e riabilitativa e Remy Hadley più nota come "Tredici", specializzata in medicina interna. Durante questa analisi si noterà come cambi l'interazione a seconda che si tratti di un rapporto esperto-esperto oppure esperto-non esperto.

### 9.2. Attorno al parametro diastratico: Dr House contro tutti

Il linguaggio rispecchia le dinamiche di potere in tutte e tre le versioni. Ciò implica che l'atto del parlare sia una serie di atti identificativi in cui i parlanti rivelano la loro identità e il ruolo sociale (Le Page e Tabouret-Keller 1985, p. 14). I mezzi espressivi in uso dimostrano le cariche dei parlanti ed è evidente la relazione supremazia/subordinazione in queste battute in cui Gregory House si rivolge ai suoi sottoposti. Il personaggio non sopporta le gerarchie, motivo per il quale non indossa mai il camice (Cascione 2010, p. 43)

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
What about me speeding away says to you "Let's chat"? (5.5)	La mia fuga ti dà l'impressione che io abbia voglia di parlare?	Eu indo embora significa que eu quero conversar? (5.5)
I am assuming he has a giant head! (7.5)	Devo dedurre che ha una testa gigante (7.5)	Estou imaginando que ele tem um cabeçaõ (7.5)
Anybody can hate humanity after getting shot, takes a big man to hate it beforehand (7.5)	Chiunque odierbbe l'umanità dopo che gli hanno sparato. Solo un grande uomo la odia a prescindere. (7.5)	Qualquer um pode odiar a humanidade depois de ter tomado um tiro. Mas é preciso muita coragem para odiá-la antes disso (7.5)
What part of Olivine, Paroxyne and Amphibole you don't understand? (7.5)	I termini Olivina, Pirossene e Anfibolo vi dicono forse qualcosa? (7.5)	Que parte de Olivina, Piroxene e anfibole você não entende? (7.5)



Patient: I made my wishes clear House: Uh-uh? And if the crazy fairy were here, she could grant them. (7.5)	Paziente: Ho espresso i miei desideri // House: Ah ah? e se ci fosse la fatina dei matti li esaudirebbe (7.5)	Paciente: Eu dexei meus desejos bem claros. // House: E se a fada maluca estivesse aqui ela poderia realizá-los. (7.5)
If you don't mind floppy hair, an annoying accent I know a surgelo who will operate in your home (7.5)	Se non ti disturbano i capelli sulla fronte e un'irritante aria svagata conosco un chirurgo disposto a operarti in casa (7.5)	Se você não se importar com um cabelo assanhado e um sotaque chato, eu conheço um cirurgião que vai operar você em casa. (7.5)
He's not gonna do surgery in some crazy dude's house? (7.5)	Nessuno pretende che faccia un'operazione in casa di questo pazzo (7.5)	Ele não vai operar em casa de um sujeito maluco (7.5)
Wow! Everyone's got all these great ideas today! (7.5)	Wow! Quante idee geniali avete tutti oggi! (7.5)	Uau. Todo mundo está tendo estas ideias maravilhosas hoje!
(talking on the phone with the patient's lawyer): Hi. Sorry to wake you. Your introvert is having a heart attack! (7.5)	(parlando al telefono con l'avvocato del paziente): Salve, mi dispiace svegliarla, ma il suo cliente ha un arresto cardiaco!	(Ligando para o advogado do paciente): Olá, desculpe acordar você. Seu tímido está tendo um ataque de coração! (7.5)
You're not gonna feel a thing, except excruciating pain (7.5)	Non sentirai niente, a parte un dolore spaventoso (7.5)	Você não vai sentir nada, exceto uma dor torturante. (7.5)
Foreman: We can do that, if you want to ignore what we just discussed House: Sounds good (2.2)	Foreman: Ma allora quello che abbiamo detto finora non conta niente? House: Esatto (2.2)	Foreman: Mas você estará ignorando tudo o que discutimos House: Isso mesmo (2.2)
(Talking to Cameron) And you, stay away from the patient! (2.2)	(Parlando a Cameron) E tu, sta' lontano da lei! (2.2)	(Falando com Cameron) E você fique longe da paciente! (2.2)
Welcome to the end of the thought process! (2.2)	Benvenuti a bordo, signori miei! (2.2)	Bemvindo ao final do processo de pensamento! (2.2)
Yeah, all girls whohavebeenmolestedwant to talk aboutit (2.2)	Che strano, tutte le ragazze che hanno subito molestie ne vogliono parlare! (2.2)	Yeah, todasgarotasqueforammolestadas certamente queremfalarsobre isso (2.2)
Chase: That's a mitral heart valve. House: No, get the wax out of your ears. (2.2)	Chase: è una valvola mitrale. House: No, lavati le orecchie ogni tanto. (2.2)	Chase: É a válvula mitral do coração. // House: Não, tire a cera dos ouvidos (2.2)
Cameron: I don't hear anything weird. // House: Oh, you guys make me sad. Listen again. (2.2)	Cameron: Non sento niente di strano. // House: beh, mi avete molto deluso.	Cameron: Eu não percebo nada de estranho. // House: Oh, pessoal, vocês me entristecem. Ouçam novamente (2.2)

	Riproviamo (2.2)	
Now, shut up and listen (2.2)	Ora aprite le orecchie (2.2)	Agora fiquem quietos e escutem
(Referring to doctors, during a surgery) No test results is Goodbye Broadway, You guys will be wearing bad cat suits in Des Moines. (2.2)	(Riferito ai medici durante un'operazione) L'esame è fallito e niente Boradway, ricomincerete con i vostri spettacolini in provincia (2.2)	(Falando com alcun doutores durante uma cirurgia): Sem resultados úteis è adeus Broadway, Vocês estarão vestindo roupas de maus em Des Moines. (2.2)
Big musical number, kiddo. A lot of people here to make you look good (2.2)	Sarà un numero straordinario, ragazzina, e la gente vuole vedere quanto sei brava (2.2)	Grande número musical, garota. Muita gente aqui para fazer você ficar legal (2.2)

Tabella 16  
Dr House e gli interlocutori.

Lo stile della lingua di House è caustico, fatto che dimostra la posizione che occupa all'interno dell'ospedale.

Non perde occasione per ridicolizzare e sminuire il lavoro altrui o per farsi beffa dei pazienti. Merita un discorso a parte questo momento. Gregory House deride Stewart spiegando in termini tecnici il significato di un acronimo inventato:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
Whatever your big problem is, it has caused a complication we call F.O.S, FO for Full Of and S, since we are in mixed company, S is Stool, nothing is coming out. (7.5)	Qualunque sia il tuo problema ha causato una complicazione che chiamiamo colon P.D.M, PD Pieno Di e dato che siamo in presenza di una signora M Melma, non esce più niente. (7.5)	Não importa qual seja o seu grande problema. Isso causa complicações nós chamamos CDF de colón, CD é "Cheio De". Já que somos uma companhia mista, F è de fezes, nada vai sair. (7.5)

Tabella 17  
Esempi di ironia.

### 9.3. Attorno al parametro diastratico

La Dott.ssa Cuddy è l'unica che può permettersi di apostrofare i suoi sottoposti con grande naturalezza:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
You do know they page me when that much surgical equipment is signed out. I	Di solito mi avvertono quando viene fatta uscire dell'attrezzatura medico-	Vocês sabiam que eles me bipam toda vez que essa quantidade de material

didn't consent (7.5)	chirurgica. Non ho dato il consenso (7.5)	cirúrgico è retirado do estoque? (7.5)
Well done, your patient called his lawyer threatened to sue us, he is now heading home completely undiagnosed. (7.5)	Complimenti, il vostro paziente ha chiamato il suo avvocato, vuole denunciarci e ora torna a casa senza una diagnosi (7.5)	Muito bem, o paciente chamou o advogado dele. E ameaçou nos processar. Ele agora está indo para casa sem qualquer diagnóstico (7.5)
The benefit of being a boss is that I don't have to argue. You are all off the case. (7.5)	Il vantaggio di essere il capo è che non devo discutere. Vi tolgo il caso (7.5)	O bom de ser chefe é que não tenho que discutir. Vocês todos estão fora do caso. (7.5)
Not invasive? You're killing her! (2.2)	Non è invasivo? Così la uccidi! (2.2)	Não invasivo? Você estará matando ela (2.2)

Tabella 18  
Il parlato di Cuddy.

#### 9.4. Wilson ed House

Wilson e House sono pari, il loro rapporto è simmetrico. In tutti i dialoghi riportati in seguito è sempre il Dott. Wilson che parla:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
A terminal kid trumps your stuffy nose (2.2)	Una bambina in fase terminale batte un naso chiuso (2.2)	Criança em estágio terminal. Sua mão deve estar coçando. (2.2)
Don't...don't start with numbers! (2.2)	Non cominciare con i numeri, ti prego! (2.2)	Não, não comece com os números! (2.2)
House...you've gonna do better than that (2.2)	House, è una pazzia e lo sai (2.2)	House...você tem que fazer melhor do que isso (2.2)
Oh, shut up! (2.2)	Oh, lascia perdere! (2.2)	Oh, cale a boca! (2.2)
Go to hell! (2.2)	Va' al diavolo (2.2)	Vápra o inferno! (2.2)

Tabella 19  
Rapporto simmetrico tra Wilson e House.

### 10. "Get her symptoms on the board!"

Sono tre i mezzi tramite i quali i dottori comunicano tra di loro:

- 1) Oralmente (per mezzo fonico). Sono tipici i momenti in cui i dottori si riuniscono per costruire una diagnosi differenziale. È spesso tramite il dialogo d'equipe che si arriva a scoprire la malattia del paziente;
- 2) Telefonicamente (per mezzo fonico). Accade che la squadra di specializzandi si confronti con House quando non c'è: è la sua voce fuori campo ad aiutare i cinque medici;

- 3) Graficamente (per mezzo di segni visibili). Elemento visivo e simbolo di House sono rappresentati dalla lavagnetta, i cui pennarelli gestisce gelosamente. A rimarcare il rapporto docente-discente è la presenza di questo oggetto, su cui avviene il brain-storming in cui si espongono i sintomi e le conseguenti diagnosi. È House a fungere da moderno Socrate che si fa portavoce di un metodo maieutico-deduttivo.

## 11. La diafasia nel rapporto medico-paziente

La variazione diafasica dipende dal setting comunicativo ed è caratterizzata da differenti stili o registri. Non è casuale la scelta dei tre episodi in esame: essi infatti costituiscono tre anomalie.

Nell'episodio *Autopsy*, seconda puntata della seconda stagione, la paziente protagonista del caso è Andie, una bambina affetta da tumore, molto matura e scaltra per l'età che ha. In *Lucky 13* invece, quinta puntata della quinta stagione, la malata è una giovane donna che, al momento di un attacco epilettico, si trova nel letto della Dott.ssa "Tredici". Terzo e ultimo caso è *The Itch*, il cui caso è rappresentato da un trentacinquenne agorafobico che si rifiuta di farsi curare, poiché non intende lasciare le mura domestiche.

Nella prima puntata sunnominata i dialoganti sono l'empatico Dott. Chase e una giovanissima paziente, già caso oncologico terminale. Nel loro primo incontro il dottore non è consapevole del grado di istruzione medico-scientifica di Andie, motivo per cui abbassa il livello del suo registro comunicativo. La fanciulla però è ben conscia del suo stato, delle cure e degli strumenti in uso dai medici, sembra fare sfoggio delle sue competenze:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
Chase: Let's lay you down and I'll attach you this <u>thingamajiggy</u> Andie: <u>SAT monitor!</u> Chase: <u>Oh, a pro!</u> Don't have to explain everything, I like it! Andie: <u>Central line for the chemo.</u> Chase: It doesn't hurt or anything, does it? Andie: No, it's awesome, instead of an <u>IV</u> , saves me a lot of time and a bunch of needle sticks! Chase: <u>I don't think I have ever heard anyone say they like the central line before.</u>	Chase: Adesso ti metto giù e ti attacco questo <u>strano cosa</u> Andie: <u>Il saturimetro?</u> Chase: <u>Wow, sei esperta!</u> Non devo spiegarti niente, meglio così. Andie: <u>È il catetere venoso per la chemio</u> Chase: Già, non ti dà fastidio, vero? Andie: No, è stupendo, mi sbrigo prima e mi evito un sacco di punture. Chase: <u>Wow! È la prima volta che sento dire da qualcuno che il catetere venoso gli piace. Adesso</u>	Chase: Vamos deitar você e irei colocar <u>essa coisa</u> Andie: Monitor de saturação Chase: <u>Oh, uma profissional!</u> Não preciso explica tudo. Eu gosto disso. Andie: <u>Via direita para a quimio.</u> Chase: Yeah, Não dói nem nada, não é? Andie: Não, é impressionante. O contrário de uma <u>Intra Venosa</u> , economiza tempo e me poupa de un monte de picadas. Chase: <u>Acho que nunca ouvi alguém pensar dessa forma</u>

<p>Right, <u>can I interest you with a walk in the park?</u>                  Andie: No, thanks.                  Chase: Okay.                  Andie: Don't want any butterflies, either...<u>Doesn't matter what the walls look like, you are still looking for cancer.</u> (2.2)</p>	<p><u>che ne dici di una bella passeggiata nel parco?</u>                  Andie: No, grazie                  Chase: Ok.                  Andie: <u>Non voglio nemmeno le farfalline, non mi importa che c'è sul muro, tanto cerchi un cancro.</u> (2.2)</p>	<p><u>sobre um cateter permanente. Certo, posso convidá-la para um passeio no parque?</u>                  Andie: Não, obrigada.                  Chase: Okay                  Andie: <u>Também não quero as borboletas. Não importa como a parece se parece. Você ainda vai, está procurando por câncer.</u> (2.2)</p>
---	--	---

Tabella 20  
 Diafasia nel rapporto asimmetrico.

Nella seconda puntata in esame è la Dott.ssa Hadley che si trova in una circostanza inconsueta, in un rapporto di asimmetria solo parziale con l'interlocutore. La sua paziente infatti sino a poche ore prima è stata la sua amante occasionale.

Risulta arduo per lei mantenere il distacco da una tale degente. Ad una richiesta di "avvicinamento" da parte della malata, è chiaro come la Dott.ssa voglia reimpostare il rapporto secondo un canone istituzionale:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
<p>13: Was the seizure even real?                  P: Why would I fake a symptom? It would just make it harder for House to diagnose me.                  13: There is nothing to diagnose, your biopsy results are negative.                  P: Then is something else.                  13: <u>Get dressed, I am discharging you.</u>                  P: (...) <u>Every doctor I see tells me there is nothing wrong.</u>                  13: <u>And that proves what, exactly? That they are wrong or that you're wrong?</u> (5.5)</p>	<p>13: La crisi era una finzione?                  P: Perché dovrei fingere un sintomo? Renderei solo più difficile la diagnosi per House.                  13: Ma quale diagnosi? I risultati della biopsia sono negativi.                  P: Allora è qualcos'altro.                  13: <u>Vestiti, ti dimetto.</u>                  P: (...) <u>Tutti i medici che mi hanno vista mi hanno detto che non ho niente.</u>                  13: <u>E questo cosa dimostra? Che sbagliano loro o che sbagli tu?</u> (5.5)</p>	<p>13: A convulsão foi real?                  P: Porque iria fingir um sintoma? Iria apenas dificultar o diagnóstico do House.                  13: Não há o que diagnosticar. Sua biopsia não acusou nada.                  P: Então é outra coisa.                  13: <u>Vista-se, vou te dar alta.</u>                  P: (...) <u>Todos os médicos que consulto diz em que não há nada de errado.</u>                  13: <u>O que exatamente, isso prova? Que eles estão errados ou que você está errada?</u> (5.5)</p>
<p>13: <u>I need you to stand up and take off your gown.</u>                  P: I think I would have felt a spider biting me.                  13: Not necessarily.</p>	<p>13: <u>Per favore, alzati e togliti la camicia.</u>                  P: Credo che me ne sarei accorta se mi avesse morso un ragno.</p>	<p>13: <u>Preciso que fique de pé e tire a roupa.</u>                  P: Acho que sentiria uma aranha me picar.                  13: Não necessariamente.</p>

<p>P: <u>You really need those after everything we did the other night?</u>          13: <u>The other night I wasn't your doctor.</u>          P: <u>How long are you gonna stay mad at me?</u>          13: <u>How long are you going to be here?</u> (5.5)</p>	<p>13: No, non è detto.          P: <u>Ti metti i guanti dopo tutto quello che abbiamo fatto ieri notte?</u>          13: <u>Ieri notte non ero il tuo medico.</u>          P: <u>Quanto tempo sarai arrabbiata con me?</u>          13: <u>Quanto tempo resterai qui?</u> (5.5)</p>	<p>P: <u>Precisa mesmo disso depois do que fizemos naquela noite?</u>          13: <u>Naquela noite eu não era sua médica.</u>          P: <u>Quanto tempo ficará brava comigo?</u>          13: <u>Quanto tempo ficará aqui?</u> (5.5)</p>
--	--	---

Tabella 21  
 Diafasia nel rapporto asimmetrico.

Questi due dialoghi sono opposti a quello sotto riportato. Qui è il paziente a voler mantenere il rapporto asimmetrico con il professionista. La prima dei due interlocutori è la Dott.ssa Cameron, sensibile e umana. Il paziente è un uomo trentacinquenne che, dopo aver perso la compagna a seguito di una sparatoria, non esce di casa: l'uomo è agorafobico, benché Cameron e i suoi colleghi sospettino anche sia affetto da sindrome da stress post-traumatico:

Versione inglese (U.S.A)	Versione italiana	Versione portoghese (BR)
<p>Cameron: I am gonna try to provoke a seizure, I need you to look straight ahead, ok? <u>Are you all right?</u>          P: Uh, I just, um...I haven't been in a room with anyone for a while. Uh, can you just give me a second?          Cameron: <u>Sure!</u>          P: You're the person I talked through the door last year, right?          Cameron (...) I am not that young...<u>must've been scary being shot.</u>          P: <u>Don't do that. OK? You don't know me</u> (...) I am happy here.          Cameron: <u>You don't seem very happy.</u>(7.5)</p>	<p>Cameron: cercherò di provocarle una crisi, guardi davanti a sé, ok? Tutto bene?          P: Sì, è solo che...è da un po' che in camera mia non entra qualcuno. Senta, può alzarsi un momento?          Cameron: <u>Certo.</u>          P: Lei è la persona con cui ho parlato l'anno scorso, vero?          Cameron: (...) Non sono tanto giovane. <u>Dev'essere stato spaventoso.</u>          P: <u>No, lasci stare, ok? Non sa niente di me</u> (...) sono felice qui.          Cameron: <u>Non sembra molto felice</u> (5.7)</p>	<p>Cameron: Eu vou tentar provocar uma convulsão. Eu preciso que você olhe diretamente para frente, <u>tudo bem? Você está bem?</u>          P: Sim, Ah, só um pouco. Eu não tive estado com alguém em um quarto por bastante tempo. Ah, será que você pode me dar um minuto? Você é a pessoa com quem falei pela porta ano passado, certo?          Cameron: Eu não sou tão jovem. <u>Deve ter sido apavorante levar um tiro.</u>          P: <u>Não faça isso. Tudo bem? Você não, você não me conhece</u> (...) Eu sou feliz aqui.          Cameron: <u>Você não parece muito feliz</u>(7.5)</p>

Tabella 22  
 Esempio di diafasia nel rapporto asimmetrico.

## 12. Conclusioni

Le serie tv medico-scientifiche sono sempre più presenti nei palinsesti di tutto il mondo, specialmente dagli anni Ottanta e la schiacciante maggioranza dei prodotti televisivi sono opera di studi cinematografici statunitensi.

Inoltre, la lingua inglese sta soppiantando il greco antico e il latino nell'ambito della Scienza Medica, diventando via via *lingua franca* del discorso medico scientifico. Prendendo poi in esame nello specifico il testo originale e quelli adattati delle tre puntate del *Dr. House M.D.*, si è notato come solo in rari casi l'adattamento delle versioni portoghese (BR) e italiana non siano letterali, e quando si è in presenza di una traduzione che devia dall'originale è per motivi di sincronia cinetica (del corpo dei parlanti), del labiale o per motivi legati all'isocronia. Pur essendo rare le scene in cui ci si allontana dalla Source Language, è innegabile che entrambi i prodotti televisivi giunti in Brasile e in Italia vantino una corrispondenza semantica, sintattica e morfologica.

Nonostante sia impossibile raggiungere un'equivalenza perfetta in ambito traduttivo, è evidente che i dialoghi tradotti non si allontanano dal reale, visto che i parametri dello stile, del registro e del tenore del discorso sono stati eccellentemente riprodotti nelle due versioni non originali.

Considerando che il principale scopo del doppiaggio risiede nel rendere i dialoghi della lingua target come se fossero originali e non tradotti (Chiaro 2009, p. 144), siamo in presenza qui di un'equivalenza funzionale resa per mezzo di un lavoro encomiabile svolto dai traduttori multimediali, dai doppiatori e dai consulenti medici, tutti specialisti del settore che hanno costruito degli adattamenti ad hoc.

**Bionota:** Chiara Cataldo ha studiato tra l'Università di Bologna, l'Università del Salento e l'Universidade Nova di Lisboa e si è laureata in Lingue e Letterature Moderne, Compare e Post Coloniali presso l'Ateneo di Bologna nel 2015. Ha partecipato alla Scuola estiva di traduzione audiovisiva organizzata e tenuta dal prof. Gian Luigi De Rosa e dalla prof.ssa Francesca Bianchi nel 2014. Si è occupata di traduzioni legali, per lo più di documenti di brasiliani che chiedono cittadinanza italiana. Ha insegnato e tuttora insegna lingua inglese presso gli Istituti Superiori di Verona e Piacenza.

**Recapito autore:** [chiarotascimus@live.it](mailto:chiarotascimus@live.it)

**Ringraziamenti:** si ringrazia il prof. Gian Luigi De Rosa per aver permesso la partecipazione all'evento "*Specialised discourse and multimedia: linguistic features and translation issues*", svoltosi nel febbraio del 2019 presso l'Università del Salento.

## Riferimenti bibliografici

- Baley S. 2003, *Academic Writing*, A Practical Guide for Students, Routledge Falmer, London and N.Y.
- Biber D. e Conrad S. 2009, *Register, Genre and Style*, Cambridge University Press, New York.
- Cascione G. 2010, *Rocking with Doctor House, Tractatus Vicodin Philosophicus*, U.S.A., Xlibris Corporation.
- Chabner D.E. 2017, *Medical Language*, Instant Translator, Elsevier, Missouri.
- Chiaro, D. 2009. *Issues in Audiovisual Translation*, in Munday J. (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, Routledge, London, pp. 141-165.
- Coupland N. 2007, *Style, Language Variation and Identity*, Key Topics in Sociolinguistics, Cambridge, N.Y.
- David Ellen C. 2017, *Medical Language Instant Translator*, Elsevier, Missouri.
- Fremgen B. e Frucht S., 2016, *Medical Terminology, A Living Language*, Pearson.
- Gregory M. e Carroll S. 1978, *Language and Situation: Language Varieties and their Social Contexts*, Routledge&Kegan Paul, London.
- Hernández-Campoy J.M. 2015, *Sociolinguistic Styles*, Wiley Blackwell, London.
- Hull M., 2013, *Medical Language, Terminology in context*, F.A. Davis Company, Philadelphia.
- Jacoby H. 2009, *House and Philosophy, Everybody Lies*, John Wiley and Sons Inc.
- Johansson S. 2003, *Contrastive Linguistic and Corpora*, in Granger S., Lerot J. e Petch-Tyson S. (eds), *Corpus-based Approaches to Contrastive Linguistic and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam.
- Kennedy G. 1963, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Koch T. 2008, *The Doctor in this House, lessons from TV's Gregory House, M.D.*, Canadian Medical Association Journal, Vancouver.
- Kozloff S. 2000, *Overhearing Film Dialogue*, University of California Press, Berkeley.
- Le Page R.B. e A. Tabouret-Keller 1985, *Acts of identity: Creole-based Approaches to Language and Ethnicity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lozano D. e Matamala A. 2009, *The translation of medical terminology in TV fiction series: the Spanish Dubbing of E.R.*, VIAL, Barcellona.
- Mićić S. 2013, *Languages of Medicine, Present and Future*, JAHR, Belgrado.
- Pavesi M. e Perego E. 2006, *Profiling Film Translators in Italy*, in "The Journal for Specialised Translation", pp. 99-114.
- Pavesi M., Formentelli M. e Ghia E. 2014, *The Languages of Dubbing, Mainstream Audiovisual Translation in Italy*, Peter Lang, Bern.
- Zemach E.D. e Rumisek L.A. 2009, *Academic Writing, From Paragraph to Essay*, Macmillan, Oxford.



# I LINGUAGGI SPECIALISTICI IN *HABEMUS PAPAM* (2011) Analisi dei sottotitoli rovesciati in spagnolo e tedesco con incursioni nel doppiaggio\*

BEATRICE GARZELLI, CLAUDIA BUFFAGNI  
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA

**Abstract** – *Habemus papam* (2011) by Nanni Moretti, a well-known auteur film, is a multilingual movie that allows an analysis of different linguistic subcodes: from religious to psychoanalytic language, from medical to theatrical discourse, from the lexicon of card games to the language of sport. Specifically, the essay examines the Italian original dialogues and then focuses on the results of the study carried out on the Spanish and German interlingual subtitles (reversed subtitling) in three selected scenes in which special languages (in particular psychoanalytic, medical and card game discourse) play a key role in characters' description. The research highlights some difficulties encountered by audiovisual translators who resorted to differing solutions both in the subtitles and in significant passages of dubbing in the two target languages. The study aims at identifying the translation trends of language variation, in particular as far as diaphasic variation is concerned.

**Keywords:** reversed subtitling; Spanish subtitling; German subtitling; dubbing vs subtitling; specialised languages.

## 1. Introduzione

*Habemus papam* (2011) di Nanni Moretti, film d'autore noto in Italia e all'estero, si configura come una pellicola multilingue che può prestarsi ad un'analisi di diversi sottocodici linguistici, rielaborati dal regista in modo creativo e finzionale: dal linguaggio religioso a quello psicoanalitico, dal discorso medico a quello teatrale, dal lessico del gioco delle carte fino a quello sportivo. Nello specifico, il saggio prende in esame i dialoghi filmici dell'originale italiano per poi focalizzarsi sui sottotitoli interlinguistici in spagnolo e in tedesco (tecnicamente si tratta dunque di *reversed subtitling*, ossia di sottotitolazione dalla lingua originale alla L2) in una selezione di tre

\* Il presente articolo è frutto di studi e riflessioni comuni delle autrici. Beatrice Garzelli è responsabile delle seguenti parti: 2, 3, 3.1 e 4. Claudia Buffagni ha scritto 1, 3.2 e 3.3. La bibliografia è comune.

scene in cui i linguaggi specialistici (in particolare psicoanalitico, medico e del gioco delle carte) appaiono determinanti nella caratterizzazione dei personaggi. Lo studio non è basato su un corpus di ampie proporzioni, ma presenta un'impostazione qualitativa, con l'obiettivo di indagare la resa nei sottotitoli target.

La ricerca mette in rilievo le specifiche difficoltà incontrate dai traduttori audiovisivi, risolte in modo non sempre speculare nella sottotitolazione e in passi significativi del doppiaggio, con la finalità di individuare tendenze traduttive caratteristiche della variazione, in particolare diafasica.

## 2. *Habemus Papam* e i linguaggi specialistici

Con “linguaggi specialistici” intendiamo varietà funzionali della lingua che si sono sviluppate storicamente come strumenti di comunicazione in un determinato ambito scientifico o professionale. Tali linguaggi si basano su strutture fonetiche, grammaticali e lessicali di una lingua naturale e si caratterizzano per la formazione di una terminologia propria così come per la preferenza per determinate forme grammaticali e discorsive (Calvi *et al.* 2009, p. 15). In italiano l'espressione “linguaggi specialistici” è quella maggiormente diffusa, pur circolando anche altre denominazioni: da “lingue speciali” a “tecnoletti” o “microlingue” Cavagnoli 2007, pp. 13-17). Una situazione analoga si riscontra anche in spagnolo, dove la forma “lenguas de especialidad” si alterna a “lenguajes para (o con) fines específicos” (Calvi *et al.* 2009, p. 15). In tedesco, invece, pur essendo state valutate in passato altre proposte (p.es. “Fachtext”), appare maggiormente lessicalizzata la forma “Fachsprachen” (Roelcke 2005; Adamzik 2018).

I linguaggi specialistici presentano una dimensione orizzontale (le diverse discipline corrispondenti ai differenti campi del sapere) e una dimensione verticale, a seconda degli interlocutori coinvolti. Per quest'ultima, si può citare per esempio la comunicazione tra esperti della materia, oppure quella tra un esperto e uno o più non esperti (Garzone, Catenaccio 2008; Gotti 2008; Calvi *et al.* 2009; Di Meola 2016).

Con riferimento alla dimensione verticale, distinguiamo da un lato, forme comunicative in ambito di alta specializzazione, che fanno ricorso alle formule nella loro interezza, e, dall'altro, forme di comunicazione che, pur presentando un fondo terminologico specialistico, interagiscono

maggiormente con la lingua comune e si rivolgono a un pubblico più largo e indifferenziato.<sup>1</sup>

Tipico dei linguaggi specialistici è soprattutto il lessico, che differisce da quello della lingua comune, poiché i termini hanno un significato denotativo. Questo è fissato tramite una definizione esplicita e il rapporto tra termine e significato/referente è biunivoco, vale a dire che ad ogni lessema corrisponde un solo significato/referente e viceversa (Heusinger 2004, pp. 50-62; Di Meola 2016, p. 238). Va detto che gli studi sui linguaggi specialistici si sono inizialmente focalizzati proprio sul lessico, privilegiando dunque il riferimento alla dimensione orizzontale. Recentemente l'interesse si è rivolto più nello specifico all'aspetto testuale e al contesto, spostando l'attenzione sulla dimensione verticale, vale a dire in ambito pragmatico, in particolare sul rapporto tra emittente e destinatario. La compresenza dei linguaggi specialistici è peraltro una caratteristica di molti prodotti filmici e televisivi finzionali: essi contribuiscono infatti ad offrire un'immagine realistica degli ambienti e dei personaggi rappresentati.

Venendo ad *Habemus Papam*, film d'autore multilingue – che oltre all'italiano possiede parti in latino, spagnolo, tedesco, inglese, francese e polacco – in esso si intersecano differenti linguaggi specialistici, soprattutto in sequenze di ambientazione e in momenti chiave della storia. Nello specifico, si va dal linguaggio religioso,<sup>2</sup> comprensibilmente pervasivo, a quello psicoanalitico e medico, anch'essi centrali nella pellicola, fino a quelli teatrale e sportivo, legati a dialoghi più di contorno.<sup>3</sup> Proprio l'alternanza tra questi sottocodici specialistici costituisce la ricchezza e la cifra stilistica del film morettiano, caratterizzato da un avvicinarsi di toni drammatici e umoristici giocati sul filo di cambi di registro spesso inaspettati. Sullo sfondo, il ricorso all'ironia, utile a relativizzare – mai in modo banale – le complesse vicende di Melville, eletto Pontefice suo malgrado e sofferente per la propria inadeguatezza caratteriale.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Sul tema si veda la versione online dell'Enciclopedia Treccani, a cura di Riccardo Gualdo (2009): <http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggi-specialistici%28XXI-Secolo%29/> (25.06.2019).

<sup>2</sup> Il linguaggio religioso e liturgico, evidente già nel titolo del film, ritorna in numerosi passaggi della pellicola. Per approfondimenti si rimanda a Bruti, Buffagni, Garzelli (2017, pp. 135-137).

<sup>3</sup> Per il linguaggio teatrale si veda in particolare l'incontro tra Melville e la *troupe* di attori che mette in scena *Il gabbiano* di Cechov. Per il discorso di ambito sportivo si ricordano le divertenti sequenze relative al torneo di pallavolo disputato dai cardinali (Bruti, Buffagni, Garzelli 2017, pp. 136, 158-160 e 165).

<sup>4</sup> Al centro della pellicola la travagliata elezione del nuovo Papa, colto da un attacco di panico poco prima di presentarsi sul balcone di San Pietro, quando ormai il cardinale protodiacono ha dato ai fedeli la notizia dell'avvenuta scelta ("Habemus Papam"). Incapaci di convincerlo a mostrarsi per porgere il saluto alla folla, perfezionando così l'elezione, i suoi consiglieri si rivolgono all'affermato psicoanalista Brezzi, interpretato da Nanni Moretti. Quest'ultimo sarà

Obiettivo del nostro studio è analizzare la traduzione di questi linguaggi specialistici nei sottotitoli spagnoli e tedeschi in una selezione di scene dell'originale italiano. L'aspetto innovativo dell'indagine consiste nella sottotitolazione rovesciata (Danan 1992; Martí Ferriol, Martí Marco 2016) e nella scelta di una coppia di lingue target (spagnolo e tedesco) abbastanza inusuale nelle ricerche sulla traduzione audiovisiva (Ballestracci, Vuelta García 2013, pp. 21-63; Buffagni, Garzelli 2013, pp. 321-338). Tre sequenze filmiche, con relativi sottotitoli realizzati da professionisti (DVD ufficiali), sono studiate mettendo in rilievo i linguaggi specialistici e i diversi sottocodici così come la resa di questi ultimi nelle due versioni di arrivo. Come metodologia di riferimento, si rimanda agli studi di Hurtado Albir (2001) e Jüngst (2010). In merito al doppiaggio, si è fatto ricorso a Agost (1999) e a Perego, Taylor (2012), mentre, per i sottotitoli, si applica la classificazione delle strategie di sottotitolazione di Gottlieb (1992), ripresa anche da Perego (2005) e Díaz Cintas, Remael (2007).

Occorre sottolineare che le espressioni e scelte linguistiche studiate possono a una prima analisi apparire distanti dalla tematica principale della pellicola, ma in realtà svolgono un ruolo centrale sul piano semantico, mettendo in luce le diverse facce della complessa personalità del Pontefice e i sottili meccanismi comunicativi tra psicoanalista e prelati.

### 3. Lingua tra psicoanalisi, medicina e gioco delle carte in sequenze di *Habemus Papam*

Lo studio si concentra su tre sequenze che prendono in esame rispettivamente la lingua della psicoanalisi, dei farmaci e del gioco delle carte. Le scene, illustrate nelle tabelle 1, 2 e 3, evidenziano in grassetto passaggi modificati o omessi nei sottotitoli in spagnolo e in tedesco rispetto al dialogo dell'originale italiano. Laddove l'espressione risulti anche appartenere ai tre linguaggi specialistici analizzati, le rese sono indicate in grassetto sottolineato.<sup>5</sup>

costretto a vivere in Vaticano, a contatto con i cardinali, in attesa della decisione del Pontefice di accettare o meno l'elezione.

<sup>5</sup> Per quanto attiene alla suddivisione dei sottotitoli in tabella, lo *slash* singolo (/) indica la fine della prima riga del medesimo sottotitolo, mentre il doppio *slash* (//) segnala il termine del sottotitolo e l'inizio della sequenza successiva.

### 3.1 *Lingua e psicoanalisi*

La psicoanalisi ha un ruolo centrale nel testo morettiano: il nodo della vicenda risiede infatti nella necessità di ricorrere a questa disciplina per risolvere lo stato di sofferenza del Pontefice, pur tra tante difficoltà, derivanti non da ultimo da tratti caratteriali degli specialisti consultati (Battistini 2011).<sup>6</sup> Va detto inoltre che la psicoanalisi viene percepita in contrapposizione con la fede poiché molti, in particolare in ambienti cattolici (si veda per esempio il cardinal Gregori), nutrono notevoli perplessità circa il suo utilizzo per superare un disagio psichico.

Nella tabella 1 Raijski, segretario particolare del Papa, indica allo psicoanalista Brezzi come interpellare Melville e in che modo interagire con lui. Al termine di un imbarazzante colloquio alla presenza di tutti i prelati, lo specialista parla con il segretario, al quale consiglia di rivolgersi alla sua ex moglie, pure psicoanalista, per aiutare il Pontefice ad uscire dal drammatico momento che attraversa.

PSICOANALISI	DIALOGHI ORIGINALI IN ITALIANO	SOTTOTITOLI IN SPAGNOLO	SOTTOTITOLI IN TEDESCO
RAIJSKI	Professor Brezzi, le presento il cardinale Gregori.	Profesor Brezzi, le presento / al cardenal Gregori.	Professor Brezzi, darf ich vorstellen? /Kardinal Gregori.
BREZZI	<b>Sì, sì ma la conosco</b> perché ho visto le sue foto sui giornali [...].	<b>Le conozco</b> porque he visto / sus fotos en los periódicos [...].	<b>Ich kenne Sie.</b> // Ihr Foto war in den Zeitungen [...].
RAIJSKI	Lo chiami Santità [...].	Llámele Santidad [...].	Nennen Sie ihn Heiligkeit [...].
BREZZI	<b>Ma insomma</b> , un po' troppo. <b>No</b> , perché il nome in una <b>relazione terapeutica può aiutare a far rivivere un po' il rapporto</b> [...].	Porque, en una <b>relación terapéutica, puede ayudar a revivir// un poco la relación</b> [...].	Das ist zu viel. In der <b>Therapie// kann der Name zu einer besseren Beziehung beitragen</b> [...].
BREZZI	<b>Come sta?</b>	<b>-¿Cómo se siente?</b>	<b>-Guten Tag. Wie</b>

<sup>6</sup> Come asserisce Battistini, il film mette in evidenza i limiti di una certa psicoanalisi, rappresentata sia da Brezzi sia dalla moglie psicoanalista. Il primo “non rinuncia a sottolineare, con un certo sussiego, il suo essere prigioniero della fama d’essere il migliore, cosa che non può non contrastare con la necessità per uno psicoanalista di guardarsi da ogni lusinga narcisistica”. La moglie dello specialista, dal canto suo, interpreta i disagi di ogni paziente solo ed esclusivamente nella prospettiva di un “deficit di accudimento”, dunque applicando un unico schema stereotipato. In definitiva, entrambi mostrano preconcetti teorici che rendono inefficaci i loro interventi terapeutici.

MELVILLE	Mi scusi, non so che dirle.	-Perdone, no sé qué decir.	<b>fühlen Sie sich?</b> -Entschuldigen Sie. Ich weiß nicht, was ich sagen soll.
BREZZI	<b>Va bene</b> , non si preoccupi [...].	No se preocupe [...].	Gut, machen Sie sich keine Sorgen [...].
BREZZI	<b>Senta</b> , immagino che io non possa chiedere...	-Supongo que no puedo preguntarle...	-Ich kann wohl nicht verlangen, dass...
GREGORI	Assolutamente no [...].	-Desde luego que no [...].	<b>-Unmöglich</b> , nein [...].
BREZZI	<b>Ecco</b> , cambio di programma [...].	Cambio de programa [...].	Ändern wir das Programm [...].
RAIJSKI	No, Professore dobbiamo fare qualcosa subito. Per questo abbiamo scelto lei. Perché lei è il più bravo [...].	No, Profesor, <b>no</b> , tenemos / que hacer algo en seguida. / Por eso lo hemos elegido a usted, porque es el mejor [...].	Nein, <b>Herr</b> Professor, wir müssen sofort / handeln. Darum haben wir Sie gewählt. // Sie sind der Beste [...].
BREZZI	Che condanna! Me lo dicono <b>sempre</b> tutti. "Sei il più bravo" [...].	¡Qué castigo! Todos me lo dicen: "Eres el mejor" [...].	<b>Es ist ein Fluch!</b> // Das sagen mir immer alle: "Du bist der beste"[...].
RAIJSKI BREZZI	È sua moglie brava? Certo che è brava [...].	-¿Es buena su mujer?/ -Claro que sí [...].	-Ist Ihre Frau gut? -Sicher [...].
BREZZI	Però è <b>fissata</b> con il <b>deficit di accudimento</b> .	Pero está <b>obsesionada</b> con el <b>déficit parental</b> .	Aber fixiert auf das <b>Zuwendungsdefizit</b> .
BREZZI	Dice a tutti, ma <b>proprio</b> a tutti, che quando eravamo piccoli molto piccoli, neonati, quando avevamo pochi, quando avevamo pochi mesi, c'è successo qualcosa con cui poi <b>dovremo fare i conti tutta la vita</b> . E allora <b>la paura di essere abbandonati e il timore che ci possa succedere qualcosa...</b>	Les dice a todos, pero a todos, // que cuando éramos pequeños, / muy pequeños, recién nacidos, // cuando teníamos pocos...// cuando teníamos pocos meses, / nos pasó algo...// con lo que <b>tendremos que ajustar/cuentas toda la vida</b> .// Y entonces <b>el miedo de que nos / abandonen, // el temor de que nos pueda suceder / algo que recuerde...</b>	Sie sagt jedem, aber wirklich jedem, // dass, als wir klein, sehr klein waren, // Neugeborene, als wir erst wenige...// als wir erst wenige Monate alt waren, // etwas passiert ist, // <b>mit dem wir unser Leben lang / zurechtkommen müssen. // Die Angst, verlassen zu werden// und die Furcht, / dass uns etwas zustoßen könnte...</b>

Tabella 1

*Habemus Papam* (2011) – (00:26:03 – 00:31:32).

Il passo presenta diversi elementi di interesse, in primo luogo per il ricorso ad una terminologia psicoanalitica: dal concetto di inconscio a quello di anima,<sup>7</sup> dal nome in quanto aspetto identitario alla relazione terapeutica, fino al cosiddetto “deficit di accudimento”, legato alla paura dell’abbandono nella prima infanzia.

Nei sottotitoli interlinguistici della tabella 1 si evidenziano le consuete cancellazione e riduzione (Gottlieb 1992) di marche espressive tipiche dell’oralità: “Ma insomma”, “no”, “senta”, “ecco” scompaiono in entrambe le lingue target insieme a “va bene” (per il solo spagnolo), “no, perché” e “E allora” (nel tedesco). È così che tratti affermativi o esplicativi del linguaggio di Brezzi, più che di altri personaggi, sono eliminati nelle versioni di arrivo pur senza gravi rinunce sul piano semantico. Va detto tuttavia che ciò conduce complessivamente ad un certo appiattimento (Perego 2005; Perego, Taylor 2012) dell’espressività tipica dell’attore Moretti su metatesti più neutri e standard.

Sul piano dei linguaggi specialistici, la traduzione di alcune espressioni chiave risulta differente nelle due lingue di arrivo. Se la locuzione “relazione terapeutica” è resa in modo speculare nella versione spagnola (“relación terapéutica”), il tedesco suddivide il concetto in due segmenti diversi, introducendo dapprima il termine “Therapie” (“terapia”) per poi inserire “bessere [...] Beziehung” (“rapporto migliore”). L’immagine di rinascita presente nell’originale (“rivivere”), tradotta in spagnolo in modo simmetrico con “revivir”, si perde invece in tedesco con il più generico “beitragen” (“contribuire”), che non appartiene al lessico psicoanalitico.

La domanda posta da Brezzi a Melville (“Come sta?”), che costituisce il primo approccio tra i due protagonisti ed è apparentemente di facile resa nelle due lingue target, presenta versioni inaspettate. “Come sta?” assume in italiano un chiaro valore polisemico, poiché, da un lato, può limitarsi a una funzione fàtica di contatto con il nuovo interlocutore e, dall’altro, può indicare una domanda generale sul suo stato di salute. La richiesta dello psicoanalista è invece tradotta sia in spagnolo (“¿Cómo se siente?”) sia in tedesco (“Wie fühlen Sie sich?”) con un’espressione maggiormente tecnica, a richiamare più direttamente il rapporto medico-paziente. In entrambe le lingue le scelte traduttive si configurano pertanto come disambiguanti grazie al ricorso al verbo “sentirsi” che implica un chiaro riferimento alla sfera della salute e all’ipotetico disagio fisico o psichico del Papa. Tale opzione non può essere interpretata come casuale, in quanto entrambi gli idiomi target dispongono anche di verbi polisemici speculari al prototesto (in spagnolo

<sup>7</sup> Tali nozioni emergono in particolare nel dialogo tra lo psicoanalista e il cardinal Gregori che per ragioni di brevità non riportiamo nella tabella 1.

“¿Cómo está?”,<sup>8</sup> in tedesco “Wie geht es Ihnen?”) che meglio avrebbero reso l’espressione originale.

Proseguendo, la formula “deficit di accudimento”, su cui fa leva la terapia della moglie dello specialista, è resa in modo lievemente discordante nelle lingue di riferimento. Brezzi fa qui sfoggio di un linguaggio tecnico psicoanalitico per riferirsi a disturbi causati da un trauma infantile, dovuto alla percezione di non essere stato sufficientemente amato nella primissima infanzia, in particolare dalla madre. In realtà, “deficit di accudimento primario” risulta un’espressione morettiana,<sup>9</sup> poiché non esiste una definizione in questi termini in letteratura, né una teoria consolidata che riconduca le varie patologie a tale deficit.<sup>10</sup> La traduzione in spagnolo (“déficit parental”)<sup>11</sup> non dà conto di questa innovazione, nonostante l’impegno del traduttore nel reperire un termine adeguato, considerando che si tratta quasi di un neologismo. In psicologia e in medicina si attestano in spagnolo anche formulazioni come “déficit de afecto”, o “déficit de autocuidado”, ma nel secondo caso l’espressione non è confacente al contesto del film, poiché designa una difficoltà nella gestione della propria cura personale.

La formula “deficit di accudimento” presenta forse una corrispondenza più diretta in tedesco, dove è tradotta con “Zuwendungsdefizit” (letteralmente “deficit di affetto”), composto che si riferisce a carenze nella cura, sia qualitative sia quantitative, vissute da bambini e adolescenti, dove “Zuwendung” include proprio gli aspetti relativi alle cure parentali.<sup>12</sup> Tale scelta può essere ritenuta adeguata al prototesto, di cui mantiene il registro specialistico. Si può anche osservare che, rispetto all’espressione originale, le soluzioni traduttive adottate in spagnolo e in tedesco appaiono più frequenti, in particolare in pubblicazioni divulgative.

Va inoltre aggiunto che in spagnolo l’espressione “è fissata per [il deficit di accudimento]”, che il professore attribuisce alla ex e collega, è una locuzione idiomatica informale tipica della parlata dello psicoanalista che subisce un innalzamento di registro nella sottotitolazione, dove è resa con il

<sup>8</sup> Si segnala che nel caso della lingua spagnola la soluzione adottata non appare giustificata neanche dal vincolo di brevità del sottotitolo, dal momento che essa (“¿Cómo se siente?”) risulta più estesa rispetto alla traduzione letterale (“¿Cómo está?”).

<sup>9</sup> Sul tema si consulti l’articolo di Cristina Riva Crugnola pubblicato sul sito della Società Psicoanalitica Italiana, *SpiWeb* ([http://www.spiweb.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1405&Itemid=168](http://www.spiweb.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1405&Itemid=168); 14.03.2017).

<sup>10</sup> Negli anni ‘50-‘60 René Spitz è stato il primo a introdurre un concetto simile per riferirsi ad una carenza di cure primarie quantitative, che si evidenzia in bambini vissuti in istituti ed orfanotrofi, che hanno avuto scarsi contatti con figure genitoriali o *caregiver* di riferimento.

<sup>11</sup> Si veda anche il “parental deficit” della sottotitolazione in inglese (Bruti, Buffagni, Garzelli 2017, p. 149).

<sup>12</sup> Ciò è confermato dal fatto che “cura parentale” è tradotto con “elterliche Fürsorge/Zuwendung” (Giacoma, Kolb 2009).



più drammatico e meno colloquiale “obsesionada”. Tale scelta è forse riconducibile ai sottotitoli in inglese della pellicola, dove compare la forma verbale “obsessed”,<sup>13</sup> che rinuncia in parte al tratto ironico di Moretti attore. Il doppiaggio in spagnolo, al contrario, restituisce perfettamente l’espressione originale tramite la formula “Tiene una fijación”,<sup>14</sup> che appare però troppo lunga per la versione sottotitolata. Per quest’ultima, si potrebbe ricorrere, in alternativa, alla formula colloquiale “tiene manía por”. Il tedesco rende invece, sia nei sottotitoli sia nel doppiaggio, con “fixiert”,<sup>15</sup> che ben conserva il tratto diafasico di informalità della versione italiana.

### 3.2 *Lingua e farmaci*

In stretta correlazione con il linguaggio della psicoanalisi troviamo quello farmacologico, legato alla professione di Brezzi, nello specifico in un colloquio nel quale il professore spiega a diversi cardinali gli effetti dell’assunzione combinata di sonniferi e tranquillanti. Si tratta di un tipico dialogo medico-paziente/profano, classificato in letteratura come genere testuale orale della comunicazione tecnica esterna; ambito, quest’ultimo, di grande sviluppo per la necessità che sempre più pazienti hanno di ricevere informazioni suppletive da parte del medico (Roelcke 2005, pp. 32-49, 193-199; Weinreich 2015, pp. 401sg, Aleixandre-Benavent *et al.* 2015, pp. 396-400). Ne è esempio la tabella 2 che vede diversi cardinali intrattenersi con lo psicoanalista a proposito delle proprie abitudini nell’assumere farmaci ansiolitici e ipnoinducenti.

I CARDI- NALI E LA SCELTA DEI FARMACI	DIALOGHI ORIGINALI IN ITALIANO	SOTTOTITOLI IN SPAGNOLO	SOTTOTITOLI IN TEDESCO
STANTON	Per esempio, se io prendo <b>il mio solito</b>	Por ejemplo, si me tomo el <b>somnífero</b> / antes de	Wenn ich zum Beispiel vor dem Schlafen / mein

<sup>13</sup> “She’s prepared, sentive [...] but she’s obsessed with parental deficit” (Bruti Buffagni Garzelli 2017, p. 148). Va detto che non di rado la prima sottotitolazione interlinguistica di un film avviene proprio in inglese e i sottotitoli in altre lingue straniere, approntati successivamente, sono spesso costruiti sulla falsariga di quelli inglesi.

<sup>14</sup> La versione doppiata recita così: “Tiene una fijación con el déficit parental” (“Ha una fissazione per il deficit di accudimento”; 00:31:05).

<sup>15</sup> Nel doppiaggio tedesco si osserva inoltre l’inserimento dell’avverbio “zwanghaft” che richiama il tratto patologico-ossessivo della psicoanalista presente nei sottotitoli in spagnolo e in inglese (“aber sie ist zwanghaft fixiert auf das Zuwendungsdefizit”; “ma è fissata ossessivamente con il deficit di accudimento”).

	<b>sonnifero</b> prima di andare a dormire...	acostarme...	übliches <b>Schlafmittel</b> einnehme...
BREZZI	Sì...	Sí.	
STANTON	E <b>quando</b> mi sveglio alle tre prendo quest'altro.	Y <b>luego, cuando</b> me despierto / a las tres, me tomo este otro.	Und <b>dann</b> um drei Uhr wieder aufwache //und das andere nehme...
BREZZI STANTON	No! <b>Che succede?</b>	-¡No! -¿Qué pasa?	-Nein!
BREZZI	<b>Eh succede</b> che non si può fare, questi <b>farmaci</b> non si devono sommare. I <b>sonniferi</b> . <b>Qui abbiamo</b> la famiglia degli <b>ansiolitici</b> . Gli <b>stabilizzatori del tono dell'umore</b> . Oh, ma questo è un <b>tranquillante maggiore</b> . Questo è forte. Chi lo prende? Chi lo prende?	Pasa que no se puede hacer.// No se deben sumar estos <b>fármacos</b> .// Los <b>sonníferos</b> .// Ésta es la familia/ de los <b>ansiolíticos</b> .// Los <b>estabilizadores del humor</b> .// Éste es un <b>tranquilizante mayor</b> / Éste es fuerte.// -¿Quién lo toma? ¿Quién lo toma?	Das darf man nicht. Diese <b>Medikamente</b> / darf man nicht mischen. // <b>Schlafmittel</b> . // Hier haben wir die Familie der <b>Beruhigungsmittel</b> , // <b>die Mood Stabilizer</b> ...// Das ist ein <b>starkes Beruhigungsmittel</b> . // Das ist stark! Wer nimmt das? // Wer nimmt das Mittel?
STANTON	Non lo so.	-No lo sé.	Ich weiß es nicht.
BREZZI	<b>Va be', comunque</b> se prendete un <b>farmaco per dormire</b> , è meglio che sia <b>a emivita breve</b> . O'Neill mettiamo che lei <b>domattina</b> si alzi con la voglia di fare dello sport.	Si toman un <b>fármaco</b> / para dormir, // es mejor que sea de <b>semivida</b> //. O 'Neill, pongamos que <b>mañana</b> se / levanta con ganas de hacer deporte.	Wie auch immer, wenn Sie ein <b>Schlafmittel</b> nehmen, es ist besser, // wenn es <b>eine kurze Plasmahalbwertszeit</b> hat. // O'Neill, nehmen wir an, // Sie stehen <b>morgens</b> auf, // und haben Lust auf Sport.
O'NEILL	Io non faccio sport. <b>Lasci fare a me</b> , si fidi.	-Yo no hago deporte. -Fíese de mí.	- Ich treibe keinen Sport. // <b>Moment</b> . Glauben Sie mir,
BREZZI	<b>Domattina</b> lei fa dello sport: è ancora <b>rintronato</b> con questo.	<b>Si mañana</b> hiciera deporte <b>estaría</b> todavía <b>aturdido</b> por esto.	wenn Sie <b>morgen</b> Sport treiben, / sind Sie noch <b>benommen</b> davon.

Tabella 2

*Habemus Papam* (2011) – (00:53:15 – 00:54:11).

Il primo termine riconducibile al linguaggio specialistico farmacologico (“sonnifero”) è reso con lessemi corrispondenti nei sottotitoli spagnoli (“somnífero”) e tedeschi (“Schlafmittel”). Per quanto concerne l’italiano “farmaco”, lo spagnolo adotta, sia nei sottotitoli sia nel doppiato, la medesima traduzione, che appare pertinente anche per il sincronismo labiale

del doppiaggio (“fármacos”). Invece il tedesco opta in entrambe le modalità per “Medikamente”, più diffuso rispetto al pure adeguato “Arznei”. Osservazione analoga si può fare per “ansiolitici”, reso opportunamente in spagnolo con “ansiolíticos”, mentre i sottotitoli tedeschi presentano “Beruhigungsmittel” (letteralmente “calmanti”), termine più generico, al posto dei più precisi “angstlösende Mittel” o “Anxiolytika”, cui ricorre invece appropriatamente il doppiaggio (“Anxiolytika”).<sup>16</sup>

L’espressione tecnica “stabilizzatori del tono dell’umore”, usata ancora dallo psicoanalista, se nello spagnolo non comporta perdite (“estabilizadores del humor”), è resa al contrario nei sottotitoli tedeschi con un’espressione inglese (“Mood Stabilizer”),<sup>17</sup> operando una scelta peculiare, che non pare corrispondere ad una effettiva frequenza d’uso nella lingua contemporanea.<sup>18</sup> Invece, il doppiato tedesco rende “stabilizzatori del tono dell’umore” in modo più generico, ricorrendo ad una spiegazione riferita agli ansiolitici (“Sie sind dafür zuständig, Frohsinn zu verbreiten”, letteralmente “sono responsabili della diffusione di allegria”).

Proseguendo, la formula “tranquillante maggiore”, riconducibile a un linguaggio prettamente tecnico,<sup>19</sup> comporta una resa differenziata e asimmetrica nelle due lingue target: la traduzione “tranquilizante mayor”, presente nei sottotitoli spagnoli, appare piuttosto tecnica e rispondente, mentre il doppiato ricorre ad una generalizzazione (“tranquilizante muy potente”) senza riferirsi direttamente alla famiglia dei farmaci cui allude lo psicoanalista. Al contrario, nella versione tedesca in questo caso è il doppiaggio ad apparire maggiormente specialistico, tramite il ricorso ad un termine inglese (“[ein sehr heftiges] Tranquilizer”), mentre i sottotitoli scelgono un più generico “starkes Beruhigungsmittel” (“forte calmante”).<sup>20</sup>

<sup>16</sup> La maggiore genericità dei termini utilizzati nei sottotitoli tedeschi è confermata dalle marche lessicografiche del dizionario tedesco-italiano Zanichelli: se l’italiano “ansiolitico” ha *farm* (“farmacia, farmacologico”) e il tedesco “angstlösendes Mittel, Anxiolytikum” *scient* (“scientifico, scienza”) come indicazione di appartenenza a linguaggi specialistici, nei sottotitoli tedeschi la scelta cade invece sul lessema “Beruhigungsmittel”, che tuttavia non presenta alcuna limitazione d’uso, in quanto termine generico (Giacoma, Kolb 2009).

<sup>17</sup> Il sottotitolo inglese recita infatti “These are mood stabilizers...” (Bruti, Buffagni, Garzelli 2017, p. 150).

<sup>18</sup> Si vedano i dati presenti per i diversi lessemi nel *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* (DWDS - <https://www.dwds.de/>; 07.06.2019). In alternativa si potrebbe ricorrere a “stimmungsaufhellende Arznei” (lett. “farmaco che risolve l’umore”).

<sup>19</sup> L’espressione è utilizzata per neurolettici o antipsicotici, psicofarmaci che esercitano una forte azione sedativa sul sistema nervoso e che dunque non servono direttamente per la cura dell’insonnia, bensì per patologie psicotiche di entità maggiore.

<sup>20</sup> Il prestito dall’inglese “Tranquilizer” (termine tecnico caratterizzato dalla marca lessicografica *pharm*) indica un farmaco calmante che cura stati di ansia, depressione e psicosi (Duden *Fremdwörterbuch* 1997, p. 820). Nel tedesco contemporaneo il lessema è in uso anche in senso figurato. Venendo invece alle specificità del linguaggio orale, si segnala che nella successiva battuta di Brezzi (“Va be’, comunque se prendete un farmaco per dormire [...]”) lo spagnolo

Sempre all'interno del medesimo ambito lessicale si colloca la locuzione “a emivita breve”, che tecnicamente si riferisce al tempo necessario per diminuire del 50% la quantità di un farmaco nell'organismo. Il caso dello spagnolo appare di interesse dal momento che ricorre nel sottotitolo ad un unico lessema (“semivida”),<sup>21</sup> mentre nel doppiaggio alla formulazione “de vida media breve”, creando comunque una discrepanza tra le due rese, seppur comprensibile per i vincoli spazio-temporali della sottotitolazione. Ancora una volta la soluzione adottata nel doppiaggio spagnolo pare più lunga ma meno specialistica del sottotitolo. Il tedesco sceglie invece, sia per i sottotitoli, che per il doppiato, un termine tecnico rispondente, il composto “Plasmahalbwertszeit” (“a emivita breve”).

Procedendo nell'analisi, si può notare come nel parlato originale i termini specialistici utilizzati da Brezzi contrastino con alcune sue espressioni di grande colloquialità. È il caso del passo successivo “Domattina lei fa dello sport: è ancora rintronato con questo”: si tratta di una costruzione semplice, frutto dell'oralità, che nei sottotitoli spagnoli e tedeschi si presenta come una locuzione ipotetica più strutturata (“Si mañana hiciera deporte estaría [...]”,<sup>22</sup> “Wenn Sie morgen Sport treiben [...]”),<sup>23</sup> probabilmente con la finalità di rendere i nessi logici più comprensibili allo spettatore. Sulla stessa linea colloquiale il termine “rintronato”, impiegato dallo psicoanalista per descrivere l'effetto sedativo del farmaco: in entrambe le lingue target si riscontra la perdita del tratto semantico informale-scherzoso, pur nel rispetto del significato denotativo (spagnolo “aturdido”, letteralmente “stordito”; tedesco “benommen”, cioè “intontito, stordito”). Soluzioni traduttive come “abombado”, “trastornado” o “mareado” sarebbero state valide alternative per lo spagnolo, mentre il tedesco avrebbe potuto ricorrere a “betäubt” o “benebelt”.

### 3.3 *Lingua e gioco delle carte*

Altro linguaggio specialistico, in questo caso legato al gioco delle carte, si può riscontrare in una sequenza che vede i cardinali Pescardona, Brummer, Aguilar e Cincotta impegnati al tavolo da gioco. Prima della fine della partita subentra Brezzi in sostituzione di Brummer, che decide di ritirarsi, al termine di un vivace scambio con il compagno di squadra.

perde la combinazione delle marche colloquiali “Va be’, comunque”, mentre il tedesco rende almeno parzialmente la locuzione con “Wie auch immer” (“comunque”).

<sup>21</sup> La “semivida de eliminación [...] hemivida o vida mitad” è il tempo necessario affinché la quantità del farmaco presente nell'organismo o nel sangue si riduca della metà (Birkett 2002).

<sup>22</sup> “Se domattina facesse sport sarebbe [...]”.

<sup>23</sup> “Se domani fa sport [...]”.

LINGUAGGIO DEL GIOCO (CARTE)	DIALOGHI ORIGINALI IN ITALIANO	SOTTOTITOLI IN SPAGNOLO	SOTTOTITOLI IN TEDESCO
PESCARDONA (A BRUMMER)	Tu potevi <b>sparigliare</b> no? Con 5 e 4, 9. Ma c'era il <b>settebello</b> in tavolo [...]. Il <b>settebello</b> glielo dovevi lasciare. Era più importante <b>sparigliare</b> . [...]. Quando <b>non si è di mano</b> si deve <b>sparigliare</b> . Ti distrai in continuazione... [...]. È la seconda partita che perdiamo. Chi <b>dà carte</b> ?	¿Podías <b>dividir</b> con 5 y 4, 9! / ¿Estaba el <b>siete</b> en la mesa! [...]. Le tenías de haber dejado el <b>siete</b> , / era más importante <b>dividir</b> . [...]. Cuando <b>no es una mano tuva</b> / hay que <b>dividir</b> // ¿Siempre te distraes! [...]. // Es la segunda vez que perdemos. ¿Quién <b>reparte</b> ?	Du hättest <b>stechen</b> können mit 5.// Plus 4 wären 9. / <b>Gold-Sieben</b> war gelegt [...]. <b>Stechen</b> wäre wichtiger gewesen [...]. <b>Wenn du sie nicht hast</b> , musst du/ <b>stechen</b> . Du bist nie bei der Sache! [...]. // Wir verlieren das zweite Mal. // Wer <b>gibt aus</b> ?
BRUMMER:	Scusate, non ce la faccio più [...].	Disculpe yo no puedo <b>jugar</b> más [...].	Entschuldigt. Ich kann nicht mehr [...].
BRUMMER:	Mi fa male la testa. Vuole giocare lei al posto mio? [...].	-No, me duele la cabeza. // ¿Quiere jugar en mi lugar? [...].	Nein, ich habe Kopfschmerzen. // Spielen Sie für mich? [...].
PESCARDONA	Lei sa che cos'è lo <b>spariglio</b> ?	-¿Sabe lo que es <b>dividir</b> ?	Wissen Sie, was <b>Stechen</b> ist?
BREZZI	Lo <b>spariglio</b> me l'hanno spiegato un sacco di volte. Forse l'ho anche capito, ma non riesco a seguire questa tecnica. Fatemi giocare così come gioco io, eh? [...].	-Me lo han explicado muchas veces, // quizá lo he entendido, / pero no logro seguir esta técnica. // Déjemne jugar como juego yo [...].	<b>Stechen</b> ... man hat es mir schon zig mal erklärt, / und ich habe es verstanden// aber ich kann die Technik nicht anwenden. // Lassen Sie mich spielen, / wie ich spiele, ja? [...].
BREZZI	Mi manca molto mia moglie [...]. <b>Ma</b> non lo so...non lo so. <b>Cavallo</b> .	Hecho mucho de menos a mi mujer [...]. No lo sé... <b>caballo</b> .	Meine Frau fehlt mir sehr [...]. Weiß nicht. <b>Reiter</b> .
BREZZI	[...] <b>Scopa!</b>	[...] <b>¡Escoba!</b>	[...] <b>-Scopa!</b>
BREZZI (A PESCARDONA)	Li ho <b>storditi</b> con tutte queste chiacchiere.	¿Les he aturdido con todas estas charlas!	Ich habe sie mit dem Geschwätz <b>abgelenkt</b> .

Tabella 3

*HABEMUS PAPAM* (2011) – (01:03:28– 01:06:40).

Durante la partita a scopone scientifico vengono utilizzati diversi termini tecnici: dal verbo “sparigliare” ai nomi “spariglio” e “settebello”, dai frasemi “essere di mano” e “dare le carte”, fino ai sostantivi “partita”, “cavallo” e “scopa”. Con il tecnicismo “sparigliare” si intende, nel gioco della scopa e dello scopone, fare prese di più carte di valore diverso, in modo che le rimanenti dello stesso valore restino in numero dispari, impedendo così possibili scope da parte degli altri giocatori nelle ultime prese del gioco.<sup>24</sup>

Nel caso dello spagnolo troviamo, nel passaggio di “sparigliare” dal doppiaggio alla sottotitolazione, due soluzioni traduttive discordanti. Nei sottotitoli riportati nella tabella 3 si usa il verbo “dividir” (lett. “dividere”), iperonimo che non può considerarsi un tecnicismo dello scopone scientifico, dove la forma verbale adeguata sarebbe stata “desparejar”, vale a dire “sparigliare”.<sup>25</sup> Nel doppiaggio troviamo invece la perifrasi “evitar la escoba”, soluzione incomprensibile sia per il vincolo del sincronismo labiale e la maggiore lunghezza dell’espressione, sia per il significato più generico.

Anche nel tedesco si riscontra una differenza tra la versione doppiata e quella sottotitolata: mentre nel primo caso (doppiaggio) si ricorre all’espressione “auf ungerade spielen” (“giocare dispari”), che risulta piuttosto lunga e non di uso frequente, nei sottotitoli si osserva il verbo “stechen” (letteralmente “pungere”) che, pur rispondente nel contesto, appare tuttavia più generico in quanto utilizzato nei giochi di carte anche con il significato di “strozzare” (prendere una carta tramite una carta di valore superiore, per esempio a briscola).<sup>26</sup>

In merito alla locuzione “settebello in tavolo” (invece che “sul tavolo”, che tradisce la non perfetta padronanza dell’italiano del tedesco Brummer), lo spagnolo rende nei sottotitoli più genericamente con l’espressione standard “el siete en la mesa” che però non dà conto della presenza del “sette di denari”, che nel gioco è la carta più importante. Essa è trasposta invece a ragione nel doppiaggio con “siete de oros”.<sup>27</sup> Al contrario, la scelta operata

<sup>24</sup> Per approfondire si vedano *Vocabolario Treccani* (<http://www.treccani.it/vocabolario/sparigliare/>; 11.03.2019) e *Nuovissimo Dizionario di italiano* Devoto-Oli (1999, p. 2991).

<sup>25</sup> Il giocatore che è di mano e il suo compagno devono cercare di sparigliare il più possibile, facendo punto non con una carta sola, ma utilizzando varie carte: per esempio, prendendo un due e un tre con un cinque, oppure un quattro e un cinque con un cavallo (Hurtado 2017).

<sup>26</sup> Si veda questa accezione di “stechen” nel *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* (DWDS): “qualcuno cala una carta di valore maggiore rispetto agli altri partecipanti al gioco. Es.: “einen König mit dem Ass stechen” (“sparigliare [o strozzare] un re con un asso”); <https://www.dwds.de/wb/stechen>; 11.06.2019).

<sup>27</sup> In spagnolo esiste anche l’espressione “siete de diamantes” per designare il settebello nel mazzo di carte con i semi francesi (Laura Tam, *Grande dizionario di spagnolo*, [http://www.grandi-dizionari.it/Dizionario\\_Spagnolo-Italiano.aspx](http://www.grandi-dizionari.it/Dizionario_Spagnolo-Italiano.aspx); 11.06.2019).

nel tedesco appare rispondente all'originale e speculare nelle due modalità traduttive (“Gold-Sieben”).<sup>28</sup>

Proseguendo, il frasema “esser di mano”, usato ancora da Pescardona per insegnare a Brummer i segreti dello scopone, si può utilizzare anche in senso figurato<sup>29</sup> e significa essere seduti a sinistra di colui che distribuisce le carte (il mazziere) e avere perciò diritto a giocare per primi. I sottotitoli in spagnolo rivelano una soluzione ancora una volta meno tecnica dell'originale italiano (“Cuando no es mano tuya”, lett. “Quando non è la tua mano”), fra l'altro più lunga di ciò che sarebbe risultato il tecnicismo “ser de mano”,<sup>30</sup> dunque “Cuando eres de mano”. Anche la versione sottotitolata tedesca presenta una resa non rispondente, distanziandosi notevolmente dal testo fonte e traducendo “Wenn du sie nicht hast” (“Se non le hai”, con riferimento alle carte adeguate a vincere la mano). Si tratta di una traduzione esplicitante, motivata dall'uso non frequente in tedesco di un frasema ugualmente specialistico.<sup>31</sup>

Per le espressioni successive, ancora legate al linguaggio dello scopone, troviamo in spagnolo una sottotitolazione specialistica che ricalca il prototesto: da “dare le carte”, tradotto con il tecnico “repartir” (lett. “distribuire”) a “cavallo” e “scopa”, entrambi ben resi, rispettivamente con “escoba” e “caballo”. Anche il tedesco traduce in modo rispondente la prima espressione (“Wer gibt aus?”)<sup>32</sup> optando per il verbo “ausgeben” (“distribuire”) che presenta, come l'originale italiano, un uso tecnico. “Cavallo” è tradotto in modo adeguato, pur con immagine differente, con “Reiter” (lett. “cavaliere”), mentre l'esclamazione “Scopa!” è riportata direttamente in italiano, facendo ricorso a un forestierismo, data la mancata diffusione in Germania di tale gioco.

<sup>28</sup> Vi è poi una variante con le carte tipicamente tedesche che presentano semi ancora differenti. In questi giochi (p.es. “Watten”), ancora in auge nella Germania meridionale, in Austria e in Tirolo Alto Adige, si utilizza per la carta corrispondente al settebello il termine “Schellsieben” (Hafele, Eiter 1999). Il dizionario *Sansoni-Corriere della sera* presenta invece due rese: “Karosieben” (il settebello con i semi francesi) e “Schellsieben” (con i semi italiani), mentre non indica “Gold-Sieben”, pur trattandosi della traduzione più rispondente ([http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_tedesco/Italiano/S/settebello.shtml](http://dizionari.corriere.it/dizionario_tedesco/Italiano/S/settebello.shtml); 11.06.2019).

<sup>29</sup> “Essere nella posizione più favorevole per effettuare un'operazione” (*Sansoni-Corriere della sera*; <http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/M/mano.shtml>; 11.06.2019).

<sup>30</sup> Sull'espressione tecnica si veda Hurtado 2017.

<sup>31</sup> Tra gli esempi d'uso del lemma “mano”, *Langenscheidt* traduce “essere di mano” con “an der Reihe sein” (“essere il proprio turno”; <https://it.langenscheidt.com/italiano-tedesco/mano>; 20.06.2019) che non si riferisce però nello specifico al gioco delle carte.

<sup>32</sup> In alternativa si sarebbe potuto ricorrere all'espressione “die Karten austeilen” (“distribuire le carte”).

Per chiudere il cerchio riguardo alla tabella 3, la forma “storditi”, usata da Brezzi per riferirsi alla distrazione dei cardinali che contribuisce alla sua vittoria a scopone, è ben tradotta nei sottotitoli spagnoli con “aturdido”. Tuttavia, si può osservare l’occorrenza del medesimo termine (“aturdido”) anche nella tabella 2, riferito agli effetti dell’uso di un sonnifero: in quel caso l’originale “rintronato” non appare reso in tutte le sue sfumature più colloquiali.<sup>33</sup>

## 4. Conclusioni

Il saggio si è concentrato sui dialoghi filmici dell’originale italiano di *Habemus Papam* (2011) e sui relativi sottotitoli in spagnolo (Garzelli 2019, pp. 197-218) e in tedesco (*reversed subtitling*) in tre scene chiave in cui i linguaggi specialistici (psicoanalitico, medico e del gioco delle carte) risultano di particolare interesse da una prospettiva traduttologica. Va detto che lo studio, non basato su un corpus di ampie proporzioni, è caratterizzato da un’impostazione qualitativa, con la finalità di valorizzare la resa, nei sottotitoli delle due lingue target, di lessico specialistico comunque centrale nella trama del film.

Dall’analisi è emersa un’alternanza tra linguaggi specialistici che appaiono in modo più pervasivo nella pellicola (linguaggio religioso e psicoanalitico) e sottocodici legati a specifiche tematiche e momenti della storia (linguaggio farmacologico e del gioco delle carte). Si configura inoltre un’asimmetria sul piano verticale della variazione diafasica tra parlante esperto dell’argomento e interlocutori non esperti (Heusinger 2004; Calvi *et al.* 2009; Di Meola 2016): se nelle tabelle 1 e 2, dedicate rispettivamente ai linguaggi psicoanalitico e farmacologico, Brezzi appare il tecnico che conversa con i profani, nella tabella 3 (gioco delle carte) è il cardinal Pescardona a incarnare il ruolo di conoscitore dello scopone scientifico.

Per lingua e psicoanalisi (tabella 1), la maggiore affinità tra italiano e spagnolo può spiegare una resa più rispondente dei termini tecnici, seppur il traduttore inciampi nella trasposizione dei tratti diafasici legati alla colloquialità, meglio resi in tedesco. Quest’ultimo presenta, di converso, una minore rispondenza nella versione delle espressioni specialistiche, probabilmente dovuta anche alla diversa formazione delle parole in italiano e tedesco.

<sup>33</sup> La medesima frase è tradotta nei sottotitoli tedeschi con una strategia esplicitante: “Ich habe sie mit dem Geschwätz abgelenkt” (“Li ho distratti con le chiacchiere”). In particolare, si perde il tratto semantico relativo allo stordimento dei prelati.



Nel caso di lingue e farmaci (tabella 2) si osserva ancora una resa differenziata e asimmetrica nei due idiomi target: in spagnolo, la maggioranza delle occorrenze contenute nei sottotitoli appare più tecnica rispetto al doppiaggio che ricorre spesso ad una generalizzazione. Per il tedesco si segnala al contrario un'alternanza nella resa di sottotitoli e doppiato: entrambe le modalità presentano sia passi tecnici sia passi più colloquiali, senza poter individuare una specifica tendenza in rapporto all'originale.

Infine, nella scena relativa al gioco delle carte (tabella 3), appare di interesse il confronto tra versione sottotitolata e doppiata. Si individuano scelte differenti nelle due modalità, nello specifico, per l'utilizzo alternato di locuzioni esplicitanti: in spagnolo non si riconoscono in questo caso tendenze dominanti, mentre in tedesco i sottotitoli risultano in genere più puntuali del doppiaggio.

Oltre alle difficoltà di rendere i linguaggi specialistici, si configura come peculiare la compresenza di tratti drammatici ed umoristici (De Rosa *et al.* 2014) che caratterizzano *Habemus Papam* e che rendono l'attività del traduttore audiovisivo particolarmente impegnativa. Questo anche in merito alle diverse declinazioni della varietà diafasica che, pur essendo uno dei cardini del film, appare talvolta non adeguatamente valorizzata dai traduttori spagnoli e tedeschi. Si tratta di fenomeni che si collegano direttamente all'impiego dello *humor* che pervade il linguaggio filmico e che subisce un appiattimento per la riduzione di marche espressive tipiche dell'oralità, in particolare nella parlata di Brezzi.

Complessivamente si è tuttavia potuta registrare in entrambe le lingue target una maggiore emancipazione dei sottotitoli dai rispettivi doppiaggi rispetto al recente passato (Garzelli 2013): queste due modalità risultano approntate da traduttori diversi in quanto le discrepanze di traduzione non sembrano essere motivate solo dal differente mezzo ma appaiono riconducibili a una sensibilità traduttiva diversa. Si tratta di un'evoluzione positiva nel campo della traduzione audiovisiva, che segna comunque la perdurante necessità, in entrambe le lingue, di investire in formazione così da migliorare la qualità (Díaz Cintas 2014) del prodotto traduttivo finale e restituire fedelmente nei Paesi ispanofoni e germanofoni la voce di film d'autore italiani come il capolavoro morettiano.

**Nota biografica:** Beatrice Garzelli è Professore Associato di Lingua e Traduzione Spagnola presso l'Università per Stranieri di Siena dove è Direttrice del Centro Linguistico CLASS e Codirettrice della Collana *InterLinguistica* “Studi contrastivi tra Lingue e Culture” (ETS, Pisa). I suoi studi vertono sulla traduzione dallo spagnolo in italiano di testi letterari del *Siglo de Oro* e del XXI secolo. Si occupa inoltre di traduzione audiovisiva (doppiaggio, sottotitolazione interlinguistica, intralinguistica e rovesciata) di cortometraggi e film d'autore, sia spagnoli sia latinoamericani, anche da una prospettiva didattica.

**Nota biografica:** Claudia Buffagni è Professore Associato di Lingua e Traduzione Tedesca presso

l'Università per Stranieri di Siena, dove è Coordinatrice del Corso di Laurea in Mediazione Linguistica e Culturale. È inoltre Codirettrice della Collana *InterLinguistica* "Studi contrastivi tra Lingue e Culture" (ETS, Pisa). I suoi ambiti di ricerca sono il linguaggio della stampa in ottica contrastiva tedesco-italiano, l'insegnamento del tedesco come lingua straniera e la traduzione audiovisiva di cortometraggi e film d'autore di lingua tedesca.

**Author's address:** [garzelli@unistrasi.it](mailto:garzelli@unistrasi.it), [buffagni@unistrasi.it](mailto:buffagni@unistrasi.it)

## Riferimenti bibliografici

- Adamzik K. 2018, *Fachsprachen. Die Konstruktion von Welten*, Francke, Tübingen.
- Agost R. 1999, *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Ariel, Barcelona.
- Aleixandre-Benavent R., Valderrama Zurián J.C., Bueno-Cañigral F.J. 2015, *Utilización adecuada del lenguaje médico: principales problemas y soluciones*, in “Revista Clínica Española” 215 [7], pp. 396-400.
- Ballestracci S., Vuelta García S. 2013, *Consapevolezza testuale e competenza traduttiva nella didattica delle lingue moderne: il caso del tedesco e dello spagnolo come L2*, in “Rassegna italiana di linguistica applicata” XLV, 2-3, pp. 41-63.
- Battistini A. 2011, *Una città sul lettino - Habemus Papam*, spiWeb, Società Psicoanalitica Italiana, 31 maggio 2011, <https://www.spiweb.it/stampa/rassegna-stampa-2/rassegna-stampa-italiana/una-citta-sul-lettino-habemus-papam/> (20.06.2019)
- Birkett D.J. 2002, *Pharmacokinetics Made Easy (Revised Edition)*, McGraw-Hill, Sydney.
- Bruti S., Buffagni C., Garzelli B. 2017, *Dalla voce al segno. I sottotitoli italiani di film d'autore in inglese, spagnolo e tedesco*, Hoepli, Milano.
- Buffagni C., Garzelli B. (2013), *‘Extranjeros en Buenos Aires’: Herencia di Paula Hernández (2001) tra parlato spagnolo-tedesco e sottotitoli inglesi*, in De Rogatis T. et alii, *Identità/Diversità, Atti del III convegno dipartimentale dell'Università per Stranieri di Siena (Siena, 4-5 dicembre 2012)*, Pacini, Pisa, pp. 321-338.
- Busch A., Spranz-Fogasy T. (eds.) 2015, *Handbuch Sprache in der Medizin*, De Gruyter, Berlin.
- Calvi M. V., Bordonaba Zabalza C., Mapelli G., Santos López J. 2009, *Las lenguas de especialidad en español*, Carocci, Roma.
- Cavagnoli S. 2007, *La comunicazione specialistica*, Carocci, Roma.
- Danan M. 1992, *Reversed subtitling and dual coding theory: New directions for foreign language instruction*, in “Language Learning” 42 [4], pp. 497-527.
- Das Fremdwörterbuch* 1997, Duden, Mannheim.
- De Rosa G.L., Bianchi F., De Laurentiis A., Perego E. (eds.) 2014, *Translating Humour in Audiovisual Texts*, Peter Lang, Berna.
- Devoto G., Oli G. C. 1999, *Nuovissimo Vocabolario Illustrato della lingua italiana*, Le Monnier, Milano.
- Diaz Cintas J., Remael A. 2007, *Audiovisual Translation, Subtitling*, St. Jerome Publishing, Manchester.
- Díaz Cintas, J. 2014, *La questione della qualità nel sottotitolaggio*, in Garzelli B., Baldo M. (eds.) *Subtitling and Intercultural Communication. European Languages and beyond. “InterLinguistica. Studi contrastivi tra lingue e culture”*. 1. Pisa: ETS, pp. 291-312.
- Di Meola C. 2016, *La linguistica tedesca. Un'introduzione con esercizi e bibliografia ragionata*, Bulzoni, Roma.
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* (<https://www.dwds.de/>; 07.06.2019).
- Dizionario di Tedesco *Sansoni Corriere della Sera 2018*, Rizzoli Education, Milano ([https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_tedesco/](https://dizionari.corriere.it/dizionario_tedesco/), 28.06.2019).
- Dizionario Tedesco-Italiano* 2019, Langenscheidt, PONS; <https://it.langenscheidt.com/italiano-tedesco/> (28.06.2019).

- Garzelli B. 2013, *El discurso cinematográfico entre traducción intersemiótica, doblaje y subtitulación: Como agua para chocolate (1992) y Mar adentro (2004)*, in “Cuadernos AISPI” 2, pp. 257-276.
- Garzelli B. 2019, *Habemus papam (2011) de Nanni Moretti y la subtitulación inversa: análisis de los subtítulos en español*, in E. Marcello (ed.), *Voy acomodando las palabras castellanas con las italianas*, Nova Delphi Academia, Roma, pp. 197-218.
- Garzone G., Catenaccio P. (eds.) 2008, *Language and bias in specialized discourse*, Cuem, Milano.
- Giacoma L., Kolb S. (eds.) 2009. *Il nuovo dizionario di tedesco*, Zanichelli, Bologna, 2 ed.
- Giovanardi C. 2006, *Il linguaggio sportivo*, in Trifone P. (ed.), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Carocci, Roma, pp. 241-268.
- Gotti M. 2008, *Investigating Specialized Discourse*, Peter Lang, Berna.
- Gottlieb H. 1992, *Subtitling – a New University Discipline*, in Dollerup C., Loddegaard A. (eds.), *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*, John Benjamins, Amsterdam / Philadelphia, pp. 161-170.
- Gualdo R. 2009, *I linguaggi specialistici*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggi-specialistici\\_%28XXI-Secolo%29/\(25.06.2019\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggi-specialistici_%28XXI-Secolo%29/(25.06.2019)).
- Hafele M., Eiter M. 1999, *Das Tiroler Watterbuch*, Löwenzahn, s.l.
- Heusinger, S. 2004, *Die Lexik der deutschen Gegenwartssprache: Eine Einführung*, Fink, München.
- Hurtado M. 2017, *Cómo jugar y ganar a las cartas*, DVE Publishing, Ciudad de México.
- Hurtado Albir A. 2001, *Traducción y traductología*, Cátedra, Madrid.
- Jüngst H. E. 2010, *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Narr, Tübingen.
- Kastner H., Folkvord G. K. 2005, *Die große Humboldt-Enzyklopädie der Kartenspiele*, Schlütersche Verlagsgesellschaft, Baden-Baden.
- Martí Ferriol J. L., Martí Marco M. R. 2016, *El tráiler cinematográfico y la subtitulación en la didáctica de lenguas: aplicación práctica en la combinación lingüística alemán – español*, in “Revista de lenguas para fines específicos Sección Monográfica” 22 [2], pp. 104-129.
- Moretti N., Piccolo F., Pontremoli F. 2011, *Habemus Papam: la sceneggiatura*, Feltrinelli, Milano.
- Perego E. 2005, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma.
- Perego E., Taylor C. 2012, *Tradurre l'audiovisivo*, Carocci, Roma.
- Riva Crugnola C., sito della Società Psicoanalitica Italiana, *SpiWeb* ([http://www.spiweb.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1405&Itemid=168](http://www.spiweb.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1405&Itemid=168); 14.03.2017).
- Roelcke T. 2005, *Fachsprachen*, Erich Schmidt, Berlin.
- Serianni L. 2005, *Un treno di sintomi. I medici e le parole: percorsi linguistici nel passato e nel presente*, Garzanti, Milano.
- Tam L. 2009, *Grande Dizionario di Spagnolo*, Hoepli, Milano.
- Vocabolario Treccani* (<http://www.treccani.it/vocabolario/>; 28.06.2019).
- Weinreich C. 2015, *Fachinterne und fachexterne Textsorten in der Medizin*, in Busch A., Spranz-Fogasy T. (eds.), *Handbuch Sprache in der Medizin*, De Gruyter, Berlin, pp. 389-404.

## Filmografia

*Habemus Papam* (2011) – DVD (Savor ediciones S.A., Barcellona, 104', versione con doppiaggio e sottotitoli in spagnolo).

*Habemus Papam* (2011) – DVD (Prokino Filmverleih GmbH, Monaco, 100', versione con doppiaggio e sottotitoli in tedesco).

*Habemus Papam* 2011, DVD (Rai Cinema, Italia, 100', versione con doppiaggio e sottotitoli in inglese).



# MULTIMODALIDAD Y TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA ACCESIBLE EN ENTORNOS MUSEÍSTICOS

CLAUDIA SEIBEL, LAURA CARLUCCI,  
SILVIA MARTÍNEZ MARTÍNEZ  
UNIVERSIDAD DE GRANADA

**Abstract** – This paper offers the most relevant results of the teaching innovation project *Inclusive Culture through Translation*, a project funded by the Teaching Innovation Unit of the University of Granada. This project focuses on implementing innovative approaches to the theory and training of professional translation through the use of universal accessibility to museums and art spaces as a teaching tool. As regards the contents, we worked with certain exhibits and audiovisual products of the Memory Museum of Andalusia in Granada (posters, panels, labels and videos, among others), which comprised a multimodal innovative source text, in the sense that it was the source of translation material, a documentary source and a new learning space. A number of accessible contents were implemented to users with sensory disabilities and new samples of multimodal teaching materials in different languages and with different levels of specialisation were created, thanks to resources such as audio description of videos for blind users, Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing and easy reading in different media such as video or audio, in the case of users with some type of cognitive disability. This paper describes some of the main terminological problems associated with accessible multimodal and audiovisual translation in museums by using examples from different specialised multimodal texts.

**Keywords:** accessible translation; museum; easy reading; audio description; subtitling for the deaf and hard-of-hearing.

## 1. Introducción

Con el avance de las nuevas tecnologías, la enseñanza de la traducción e interpretación se ha transformado en una realidad multimodal, en la que la versatilidad de contenidos audiovisuales ofrece una amplia gama de nuevas herramientas de aprendizaje en este campo. La capacidad del futuro traductor e intérprete de actualizar continuamente sus conocimientos para poder estar al tanto de la vanguardia en innovación tecnológica posibilita su adaptación a nuevos y diferentes ámbitos profesionales, donde se hacen necesarias nuevas competencias relacionadas con la mediación lingüística y cultural (Carlucci, Seibel 2016) y con las exigencias de comunicación globales para facilitar el

acceso al ocio (Martínez Martínez, Jiménez Hurtado, Jung 2019, p. 412). Uno de estos ámbitos está directamente vinculado al acceso al conocimiento y la accesibilidad universal, según los principios del Diseño para todos.

Las nuevas modalidades de traducción intersemiótica de imágenes a palabras o de sonidos a palabras representan una herramienta imprescindible para la accesibilidad universal al patrimonio cultural. Nos referimos a la audiodescripción para personas ciegas, la subtitulación y la interpretación en lengua de signos española (ILSE) para personas sordas y la adaptación textual a lectura fácil para la diversidad cognitiva. El contexto del presente estudio de caso se basa en la presentación y el análisis de algunos resultados de un Proyecto de Innovación Docente titulado *Cultura Inclusiva a través de la Traducción* (CITRA), financiado por la Unidad de Calidad, Innovación y Prospectiva de la Universidad de Granada. El punto de partida y los objetivos del proyecto, que detallaremos en el siguiente apartado, se enriquecieron gracias a su carácter interdisciplinar y al empleo de los medios informáticos y las nuevas tecnologías, enfocadas al acceso al conocimiento del patrimonio museístico y cultural por parte de usuarios con discapacidad sensorial y cognitiva.

En este trabajo presentamos un estudio de caso como una propuesta metodológica para investigar en el campo de la traducción accesible museística. Para ello, se realiza un análisis descriptivo comparativo de una muestra de recursos museísticos basados en las tres principales modalidades de traducción accesible, en concreto audiodescripciones, textos en lectura fácil y subtítulos para sordos (en adelante, AD, LF y SpS), elaborados por los investigadores del grupo TRACCE (Traducción y Accesibilidad), en colaboración con profesores y alumnos de Grado y Posgrado de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. La principal finalidad de este análisis es indagar si las directrices generales vigentes en materia de accesibilidad para la elaboración de textos en AD, LF y SpS son refrendadas en los recursos accesibles diseñados en el ámbito museístico, teniendo en cuenta la riqueza y diversidad de museos existentes, que implican una variedad importante de categorías, enfoques y áreas temáticas. En este sentido, nuestro análisis abarcará tanto el vocabulario general como la terminología perteneciente a determinados lenguajes de especialidad, haciendo hincapié en las estrategias que se emplearon en estas tres modalidades de traducción intersemiótica e intralingüística. Este estudio nos permite centrar nuestra atención en dos aspectos aún poco investigados en este ámbito: por un lado, analizar las estrategias o técnicas de traducción mayoritariamente utilizadas en el proceso de traducción de los tres recursos accesibles, es decir, AD, LF y SpS, y, por otro lado, individuar las eventuales diferencias, con el fin de determinar y evaluar qué tipo y cantidad de información es preciso transmitir al visitante con discapacidad visual, auditiva o cognitiva para que pueda acceder de la forma más completa



posible a la información y al conocimiento. Asimismo, podremos verificar si en las tres modalidades de traducción accesibles tienen cabida, de forma similar, los discursos o lenguajes especializados o si, por el contrario, se detectan diferencias apreciables entre las traducciones analizadas con respecto a la cantidad y al grado de abstracción de la terminología utilizada.

## 2. Contextualización del proyecto

El proyecto CITRA tuvo una duración total de dos años y requirió la creación de un equipo de trabajo de 16 miembros, entre profesores, becarios y personal externo a la Universidad. Debido a la naturaleza multidisciplinar y multilingüe del proyecto, fue necesaria la colaboración coordinada de diferentes facultades, departamentos y áreas de conocimiento. Al tratarse de un Proyecto de Innovación Docente, el macroobjetivo que se quiso alcanzar se refería a la innovación en la teoría y la didáctica de la traducción profesional en la práctica. Esta acción de innovación en la enseñanza-aprendizaje de la traducción e interpretación se llevó a cabo mediante la utilización de la accesibilidad universal museística como recurso didáctico para la formación de traductores e intérpretes.

El punto de partida del proyecto fue el Museo Memoria de Andalucía, de CajaGranada Fundación, un museo interactivo y multimodal dedicado a la realidad histórico-cultural de Andalucía a lo largo de los siglos. El principal objetivo de CITRA fue el de hacer accesible los contenidos expositivos de la sala 4 del museo, titulada Arte y Cultura, con determinadas modalidades de traducción que forman parte del programa de algunas asignaturas del Grado en Traducción e Interpretación y del Máster en Traducción Profesional de la Universidad de Granada.

Desde el ámbito más general de los Estudios de Traducción, es preciso contextualizar muy brevemente la peculiaridad de los textos escritos para museos y exposiciones. De las cinco funciones que cumple la traducción en el museo —la informativa, la interactiva, la política, la social inclusiva y la expositiva (Liao 2018, p. 48) — destacan dos por su relevancia en relación con nuestro estudio: la función informativa y la social inclusiva, ya que gracias a la traducción museística, se crean textos accesibles para los diferentes colectivos que puedan visitar el museo: “museum translation provides information to museum visitors who do not understand the source text” (Liao 2018, p. 48). En el caso de los visitantes con discapacidad visual, auditiva o cognitiva, la traducción les permite tener pleno acceso a la comprensión de los contenidos museísticos (Jiménez Hurtado *et al.* 2012). En este contexto, hay que resaltar que la traducción en el museo abarca no solamente textos verbales, sino cualquier información de tipo multimodal, como por ejemplo las imágenes. Asimismo, Liao (2018, p. 49) subraya que la

metodología de muchos estudios no tiene en cuenta que los textos de los museos no sean siempre de tipo verbal: “museum texts are not exclusively verbal, but are delivered and received through multimodal channels. [...] multimodality in museum translation is still largely an under-explored area”. La misma multimodalidad de los textos museísticos exige la activación de diferentes modalidades de traducción como las que son objeto del presente estudio: la audiodescripción, la subtitulación para personas sordas y la lectura fácil.

Además, Liao (2018, p. 57) apunta que la accesibilidad a los museos no ha sido un objeto prioritario de los estudios de Traducción, por considerarse lugares reservados a una élite o una minoría de ciudadanos:

Access to museums has not been a focus in studies of either community translation or interpreting, probably because it is often regarded as an elite or luxurious activity rather than a basic need for citizens – and this is precisely the motivation underlying the promotion of inclusive museums, namely that museums should be for and about the community members, and all members should have equal access to museums.

Tras esta breve contextualización, volvemos al proyecto CITRA, cuyo objetivo principal fue diseñar un plan de accesibilidad universal mediante la creación de un prototipo de guía multimedia multilingüe accesible para diferentes tipos de público con diversidad sensorial, visual y auditiva, y cognitiva. Como hemos apuntado anteriormente, se elaboraron audiodescripciones, SpS y textos en LF, con su traducción a diferentes lenguas (francés, alemán, italiano y portugués) y posterior locución de todos los contenidos. Para ello, el equipo de trabajo y el alumnado contaron con la colaboración de docentes y alumnos del Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos, quienes elaboraron una aplicación para dispositivos Android para alojar todos los recursos accesibles.

Como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de este estudio, la elección de la sala 4 del Museo Memoria de Andalucía, que resultó ser un innovador texto de partida para los procesos traductores planteados, proporcionó unas ventajas extraordinarias. Su carácter interactivo y multimodal convirtió los objetos museísticos en una fuente inagotable de retos de traducción, elección de estrategias y tomas de decisiones durante el proceso de traducción intersemiótica e intralingüística, en los casos de contenidos para la accesibilidad sensorial y cognitiva.

### 3. Fundamentos teóricos

Antes de dedicarnos al análisis de los recursos multimodales accesibles fruto de nuestro proyecto, es decir, los textos en AD, LF y SpS de objetos museísticos de contenido especializado y ámbitos de especialidad concretos, conviene recordar cuáles son las características de los textos científicos y técnicos en general, así como las peculiaridades de cada una de las tres modalidades de traducción que trataremos en este artículo. En cuanto al léxico del lenguaje especializado, resaltan aspectos como estilo nominal, adjetivos muy precisos, abreviaturas, acrónimos y siglas; y, en el nivel sintáctico, predominan estructuras impersonales, oraciones principales y la economía expresiva en general (Heidrich 2016, p. 85; Schum 2017, pp. 351-352).

El nivel de especialidad y, por tanto, de dificultad terminológica del texto dependen de factores como el grado de abstracción del mensaje transmitido y el nivel de conocimiento del autor, al igual que el conocimiento previo del receptor (Stolze 1999, p. 24). Aunque los textos se suelen clasificar en especializados, semiespecializados o divulgativos (Rodríguez-Tapia 2016, p. 988), esta clasificación no se puede aplicar en el caso de los textos museísticos objeto de este estudio, dado que, independientemente de su grado de especialización, todos tienen una función divulgativa. Las piezas del Museo Memoria de Andalucía analizadas en el marco de CITRA pertenecen a diferentes campos del saber, entre ellos la historia, la arquitectura, la escultura o la cerámica y, por ello, presentan distintos niveles de dificultad y complejidad terminológicas. Antes de proceder a la elaboración de un plan de accesibilidad para el museo, hay que tener en cuenta esta variedad temática y la dificultad terminológica de cada uno de los objetos.

Como veremos más adelante, cada uno de los posibles grupos de receptores, con sus necesidades específicas, determinará la modalidad de traducción, al igual que las estrategias concretas que el traductor deberá emplear en cada momento.

#### 3.1. Redacción de textos en LF

En el caso de personas con problemas cognitivos o discapacidad intelectual, la traducción hacia la LF permite eliminar la barrera de comprensión con la que se encuentra este grupo de usuarios en el museo (Schum 2017, p. 357). No obstante, también existen otros colectivos que se benefician de textos en LF: inmigrantes con un bajo nivel lingüístico-cultural; personas sordas prelocutivas y sordociegas; visitantes con demencia, afasia, dislexia y otras dificultades lectoras; personas con analfabetismo funcional; niños y otras personas no nativas de una lengua (Creacesible 2012; García Muñoz 2012,

2014). En cualquiera de los casos, en lo que se refiere a la estructura de textos en LF, el objetivo es transmitir, de forma correcta y poco compleja, el mensaje del texto origen (en adelante, TO), que, dependiendo de la temática y de la densidad terminológica, puede llegar a ser muy complejo (Maaß 2018, p. 275): “Auf Textebene besteht die Herausforderung darin, dass je nach Textgegenstand teilweise höchst komplexe Gegenstände mit wenig komplexen Mitteln korrekt wiedergegeben werden müssen”. Al traducir la lengua estándar hacia la LF, destaca sobre todo la simplificación del léxico y las estructuras sintácticas, lo que facilita a la vez la reducción de la complejidad y el grado de abstracción de estos textos (Schum 2017, p. 353).

Al crear un texto en LF partiendo de un TO en la misma lengua, se cambia de variedad lingüística mediante una traducción intralingüística (Jakobson 1959, p. 233; Siever 2010, p. 224; Bredel, Maaß 2016, pp. 182-183). Dado que, aparte del texto verbal se usan imágenes, símbolos, pictogramas, etc., también se trata de una traducción intersemiótica y multimodal, que, además, es interlingüística e intercultural en el caso de un cambio a otro idioma (Maaß 2018, p. 279). Así pues, se traduce a una variedad lingüística que curiosamente no es hablada —por lo menos no de forma activa— ni por el traductor ni por el usuario del texto y en la que prima la comprensión del contenido sobre la estética del lenguaje (Maaß, Rink, Zehrer 2014, p. 5).

Gracias a la traducción de textos especializados hacia la LF se elimina la barrera cognitiva con la que se encontraría el usuario de los mismos, ya que la comunicación se lleva a cabo entre un experto (emisor) y un lego (receptor) (Maaß, Rink 2018, p. 28). Los usuarios de LF no disponen del vocabulario escrito necesario, por ello, no tienen acceso a la comunicación especializada. Por lo tanto, no basta con que el lenguaje técnico se simplifique en LF; sino que también es necesario añadir informaciones, es decir, conocimientos previos, de los que dispone el lector medio, pero no el usuario del texto en LF:

Fachliche, hier medizinische, Texte in Leichter Sprache müssen folglich nicht nur sprachlich vereinfacht werden; sie müssen systematisch auch solche Wissensvoraussetzungen einführen, die bei durchschnittlichen Leser(inne)n als Vorwissen vorausgesetzt werden können. (Maaß, Rink 2018, p. 30)

De acuerdo con García Muñoz, para saber si un texto en LF transmite la información necesaria y los receptores comprenden el mensaje del texto es necesario realizar estudios de evaluación con grupos de lectores. Las personas evaluadas presentaron las siguientes limitaciones:

- Dificultad de reconocimiento de paráfrasis con sinónimos infrecuentes y palabras complejas.
- Limitación de vocabulario.

- Déficit de reconocimiento visual de palabras frecuentes.
- Déficit de reconocimiento fonológico de palabras menos frecuentes.
- Comprensión condicionada por orden de elementos sintácticos.
- Capacidad de recuerdo de cifras limitada a cuatro dígitos.
- Problemas de evocación de palabras cuando se trataba de identificar un objeto en una imagen o completar una palabra acompañada de su definición o con falta de algunas letras. (García Muñoz 2014, p. 47)

En este sentido, “las palabras de los textos en LF deben ser sencillas, cortas, fáciles de pronunciar y de uso cotidiano para su reconocimiento inmediato” (García Muñoz 2014, p. 18). El vocabulario nuevo se debe explicar con la ayuda de estrategias de traducción, como por ejemplo el uso de imágenes, contexto o una definición a modo de glosario en la misma página. Se recomienda renunciar al uso de verbos nominalizados y, en vez de recurrir al uso de sinónimos, mantener una misma denominación para un único concepto. Igualmente se deben evitar abreviaturas, acrónimos y siglas, a menos que sean “muy conocidas o necesarias”; el uso de metáforas y abstracciones, la complejidad léxica, así como la información irrelevante y los detalles superfluos (García Muñoz 2014, pp. 19-20).

### **3.2. Redacción de textos en AD**

El punto de partida de las audiodescripciones museísticas para usuarios ciegos es la Norma UNE 153020, editada en 2005 por AENOR con el título “Audiodescripción para personas con discapacidad visual”, aunque sus directrices se enfocan más en la AD filmica y, por lo tanto, resultan poco útiles a la hora de crear una AD para museos o patrimonio cultural.

Como tendremos ocasión de señalar más adelante, en la AD para museos es conveniente añadir una contextualización de la obra, realizando una documentación previa y completando la AD con datos importantes de la época, el autor, la técnica utilizada y todo tipo de información que pueda facilitar al usuario la comprensión global de la pieza. Sobra decir que este tipo de intervención en el texto audiodescrito puede ser de gran utilidad incluso para las personas normoventes.

En el caso de las estrategias de traducción que se han empleado, estas difieren completamente de las que se utilizan en la redacción de textos en LF, pues el receptor con discapacidad visual comparte la capacidad de asimilar la misma información que el normovente, por lo que no se trata de simplificar el discurso, ni tampoco de omitir términos. No obstante, puede ser beneficioso o incluso necesario recurrir a figuras retóricas como metáforas y símiles o sinónimos para compensar la competencia escrita. Asimismo, el uso de imágenes ayuda para acercar al usuario a conceptos complejos cuya comprensión les resulta especialmente difícil por el hecho de no poder ver la obra a la que se refieren. En general, se trata de reformular y enriquecer el

discurso especializado, construyendo un puente entre el objeto museístico, es decir, el TO, y el visitante con discapacidad visual. En cuanto a los objetos tridimensionales que se pueden tocar, además, como en el segundo ejemplo de AD que ofrecemos en este estudio, el audiodescriptor tendrá que complementar la AD con un texto que permita una exploración táctil. En este sentido, los investigadores proponen recomendaciones opcionales para llegar a la accesibilidad universal a la cultura; tal y como puso de manifiesto Snyder: “other senses, such as touch or hearing, enable description users to further construct highly detailed impressions of a work on display” (2010, p. 58). De este modo, cada vez es más común encontrar AD museísticas que se complementan con el uso de maquetas y reproducciones que se pueden tocar, así como texturas, música, ruidos y olores con el fin de crear una experiencia multisensorial que proporcione al usuario ciego nuevas opciones de entender el objeto museístico.

### **3.3. Redacción de textos en SpS**

Al igual que ocurría en el apartado anterior, el punto de partida para la redacción de textos en SpS se basa en una norma AENOR, en este caso, la UNE 153010, "Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva", que fue creada en el año 2003 y se reeditó en 2012. Al contrario que en el caso precedente, la AD, estas directrices sí contemplan todos aquellos escenarios de comunicación audiovisual que permitan la incorporación del subtitulado (AENOR 2012, p. 5), por lo que su uso e indicaciones se pueden adaptar perfectamente al ámbito que tratamos en este artículo, el museístico.

En primer lugar, conviene recordar que la comunidad sorda es heterogénea y, por lo tanto, no todos los usuarios con discapacidad auditiva pueden acceder al conocimiento de igual manera y no poseen la misma velocidad de lectura. Esta es una de las principales complejidades a las que se enfrenta cualquier subtitulador profesional accesible. No obstante, un aspecto común de la comunidad sorda es que todos los miembros quieren que se mantenga un equilibrio entre el sentido original del producto multimedia con el SpS, que puede resultar difícil de comprender o incluso incomprensible para algunos usuarios con discapacidad auditiva. Así pues, este se consigue si no se eliminan datos relevantes para que el usuario final obtenga la máxima información que contiene el TO y tenga la oportunidad de acceder a ella de la misma forma que el resto de la comunidad normoyente.

Asimismo, conviene señalar que la subtitulación es una modalidad de traducción audiovisual que ya exige de por sí una labor de reformulación y adaptación, factores que se ven aún más acuciados si hablamos de SpS. De este modo, es importante tener en cuenta varios factores determinantes como son el componente pragmático, semántico y gramatical. En consecuencia, al

realizar un subtítulo accesible nos enfrentaremos a estrategias de traducción similares a las explicadas para la redacción de textos en LF, como por ejemplo la utilización de un lenguaje frecuente o común y una sintaxis simplificada, siempre que se mantenga la información del TO. De esta manera, se pueden repetir elementos a lo largo de los subtítulos o incluso utilizar palabras que tengan un equivalente directo con la lengua de signos.

Por último, cabe destacar que para redactar textos en esta modalidad de traducción intersemiótica e intralingüística también hay que considerar los aspectos técnicos propios de este tipo de traducción: número de líneas, posición de los subtítulos, tiempo de permanencia en pantalla, sincronía con la imagen, tamaño de la fuente, colores y número de caracteres. A esto, además, hay que añadir la complejidad que conlleva la subtitulación de los efectos sonoros, siempre y cuando no sea evidente la fuente sonora que los ha producido. Por consiguiente, observamos que el perfil de subtítulo accesible es bastante complejo y que este ha de poseer diferentes habilidades, más allá de las propias competencias traductorales básicas.

## 4. Estudio comparativo

Los ejemplos del estudio comparativo que se muestran a continuación reflejan el análisis de fragmentos de texto en AD, LF y SpS que pertenecen a distintos campos temáticos: la cerámica y escultura en el caso de los dos primeros ejemplos, y la pintura en el caso de los dos vídeos en SpS. Estos últimos forman parte de unos vídeos subtítulos que se activan, con cámaras de infrarrojos, en las cuatro pantallas temáticas interactivas de unos dos metros de alto y en los que personajes relevantes de cada época y arte, agrupados por tipologías (músicos, escultores, pintores y escritores) que relatan parte de su vida y acontecimientos de la época en la que vivieron.

Desde el punto de vista de la tipología textual, hemos optado por elegir un objeto museístico bidimensional y otro tridimensional, así como dos audiovisuales, dado que, en primer lugar, se prestan para la realización de las respectivas modalidades de traducción —en el caso de la escultura, la AD y LF, y, en el del vídeo, el SpS— y, en segundo lugar, la organización discursiva que presentan implica un grado de abstracción y complejidad terminológica crecientes y, por tanto, de mayor interés en cuanto a los análisis y posibles resultados que otras piezas analizadas en el marco del proyecto.

### 4.1. Objeto bidimensional como texto origen

En el contexto del museo, la aplicación de las diferentes modalidades de traducción implica la activación de dos sentidos: el visual en el caso de los

textos planos, bidimensionales y tridimensionales, o el subtulado de vídeos, y el auditivo en el caso de la AD de los contenidos expositivos o el audioguiado. En este sentido, Neather (2012) analiza las relaciones intersemióticas e intertextuales en exposiciones museísticas, destacando que diferentes modalidades de textos, entre ellas audioguías, paneles o folletos, están conectadas por su intertextualidad y contribuyen todas ellas a la interpretación de los objetos. Para ilustrar el proceso de traducción intralingüística activado durante la elaboración de la LF y la AD, presentamos uno de los textos del panel de unos 20 metros de longitud, llamado Línea del Tiempo, que recorre toda la pared lateral de la sala 4 y refleja, a través de una serie de imágenes y textos planos, la historia cultural y artística de Andalucía, desde la prehistoria hasta la época contemporánea. Se trata, pues, de textos sobre temas históricos, arquitectónicos y artísticos entre otros, por lo que incluyen vocabulario especializado y estructuras complejas que en la mayoría de los casos, están enfocados hacia el lector no experto. El arte es un campo muy amplio que abarca la pintura, la escultura, el grabado, la arquitectura o las artes decorativas. Por lo tanto, cada una de estas áreas cuenta con su propia terminología técnica. Entre los textos de la Línea del Tiempo que hacen referencia al arte hispanomusulmán se encuentra el texto “Una Cerámica Grandiosa” (Figura 1), que ofrece la descripción de una pieza totalmente decorada y conocida como el Jarrón de las Gacelas:



Figura 1  
El Jarrón de las Gacelas



TO	<p><b>Una cerámica grandiosa</b> Ya se la conoce como el “Jarrón de las Gacelas”.</p> <p>Un alfarero nazarí ha realizado un notabilísimo vaso cerámico que está siendo motivo de admiración de propios y extraños. Se trata de un jarrón de porte majestuoso, de los llamados “tipo Alhambra”, de cerámica vidriada con base plana muy estrecha, con cuerpo globular muy estilizado. En su brillante superficie presenta diferentes motivos: vegetales, epigráficos, geométricos y animales. Los colores varían siempre entre el blanco, azul y dorado.</p>
LF	<p><b>La gran cerámica</b> Es el Jarrón de las gacelas. Un alfarero <i>árabe</i> ha hecho el <i>jarrón</i>. El jarrón es <i>muy antiguo</i>. El jarrón es <i>muy especial y admirado</i>. El jarrón es <i>grande y lujoso</i>. Está hecho con una cerámica <i>brillante</i>. Tiene una base estrecha y un <i>cuerpo ancho</i>. <i>Tiene muchos dibujos: por ejemplo, de plantas, animales y palabras.</i> Sus colores son el blanco, azul y dorado.</p>
AD	<p><b>Una cerámica grandiosa</b> El Jarrón de las gacelas se denomina así por su decoración. <i>Es de la segunda mitad del siglo XIV y su estado de conservación es bueno, aunque le falta un asa. Un alfarero nazarí realizó este majestuoso jarrón en cerámica vidriada. Su altura real es de 1,35 m y su diámetro en la parte más abombada mide 68 cm. Se conserva en la Alhambra.</i></p> <p>El jarrón está completamente decorado con motivos epigráficos, vegetales, geométricos y animales. <i>La epigrafía es uno de los principales elementos decorativos del arte islámico, son inscripciones con letras entrelazadas. Como indica su nombre, entre los motivos decorativos destacan, en la parte superior del cuerpo, dos gacelas que se miran opuestas entre sí. Los colores varían siempre entre el blanco, azul y dorado. La parte alta del cuello presenta franjas verticales con una decoración de tipo vegetal, conocida como ataurique, en tono dorado sobre fondo azul. En la parte baja del cuello hay dos franjas horizontales, la superior con temas vegetales y la inferior con círculos concéntricos en dorado y blanco.</i></p> <p><i>Una epigrafía atraviesa horizontalmente el cuerpo y lo divide en dos partes. Se lee, al igual que en el asa, “la felicidad y la prosperidad”, sobre fondo dorado. La parte inferior del cuerpo está formada por una serie de triángulos y óvalos azules. En los triángulos se repite la misma leyenda y en los óvalos hay árboles de la vida. Lo más destacado de la pieza es el color azul y dorado. El azul forma parte de la base de la decoración y el color amarillo dorado brillante genera las distintas formas decorativas.</i></p>

Tabla 1  
Objeto museístico bidimensional

En la Tabla 1 presentamos tres textos, el TO, el texto en LF y la AD. En el ejemplo de LF se nos muestra cómo se pueden adaptar los textos a las necesidades de personas que tienen dificultades en la comprensión y el aprendizaje de la lectura. Según García Muñoz (2012, p. 72), se recomiendan

frases cortas y concisas, lenguaje sencillo y una idea por cada frase, entre otras estrategias. En el TO aparecen adjetivos que pertenecen al lenguaje especializado y dificultan la comprensión del texto, por lo que se han eliminado la mayoría de ellos en LF, dejando aquellos que se han considerado fundamentales debido a su carga semántica. Además, se ha simplificado la sintaxis, prescindiendo de las oraciones coordinadas y subordinadas, y se han reordenado los elementos de las oraciones, según el orden sujeto, verbo y complementos.

En la tercera oración del TO, se observan varios conceptos que definen el jarrón: “de porte majestuoso”, “de cerámica vidriada”, “con cuerpo globular muy estilizado”. Como estrategia de simplificación, se ha separado la información en tres oraciones simples, con un concepto o idea por oración, y se han sustituido los términos/sintagmas de un alto grado de abstracción por un léxico de más fácil comprensión (nazarí → *árabe*; notabilísimo vaso cerámico → *jarrón muy especial*; siendo motivo de admiración de propios y extraños → *admirado*; de porte majestuoso → *lujoso*; cerámica vidriada → *cerámica brillante*; cuerpo globular muy estilizado → *cuerpo ancho*; motivos vegetales → *dibujos de plantas*; epigráfico → *palabras*). Dado que el usuario de LF no tiene por qué saber que se trata de una cerámica muy antigua, se añade esta información. También se optó por la omisión de algunos términos: en el caso de *motivos geométricos*, tratándose de uno de los diferentes tipos de dibujos que presenta el jarrón, su omisión no obstaculiza la comprensión del texto, todo lo contrario. Además, no se ofrecía ninguna alternativa léxica de más fácil asimilación. El sintagma “tipo Alhambra” se elimina en LF, dado que su presencia dificultaría la comprensión del TM; para compensar su omisión, mediante la oración *El jarrón es grande y lujoso*, se reflejan dos de las características del término —“pieza de lujo” y “monumental”— que aparecen en la definición ofrecida por el Patronato de la Alhambra<sup>1</sup>.

Con respecto a la AD, el primer paso consistió en distinguir la información imprescindible de la innecesaria. Así pues, hubo que identificar qué información había que incluir y determinar de qué manera había que representar verbalmente esta información. En este caso, la mayor parte de la traducción intersemiótica se centró en la descripción de los elementos cromáticos, realizada de forma específica y descriptiva (ADC 2009), organizando la información de lo general a lo particular. En la AD se amplificaron los hiperónimos (nombre de los colores) que aparecen en el TO (blanco, azul y dorado), mediante una expansión de la información que especificase qué color predomina: (*lo más destacado de la pieza es el color*

<sup>1</sup> “Con el nombre de ‘jarrón tipo Alhambra’ se conoce un tipo de pieza de lujo propia de la etapa nazarí, unos jarrones monumentales pensados para decorar ambientes áulicos y que constituyen unas de las piezas más espectaculares de las producidas por los artesanos nazaríes.” (<http://www.alhambra-patronato.es/jarrones-tipo-alhambra>).

*azul y dorado. El azul forma parte de la base de la decoración y el color amarillo dorado brillante genera las distintas formas decorativas*). Para proporcionar a la AD una mayor coherencia se optó por intercalar la información cromática y los detalles ornamentales con la descripción de la pieza. En el último párrafo, los elementos descriptivos que se han añadido (señalados en cursiva en la Tabla 1) enriquecen la AD y resultan necesarios para ofrecer una adecuada imagen de la pieza museística.

Se adoptaron principalmente dos estrategias de traducción: la primera fue la ampliación de la información, a través de la inclusión de nuevas oraciones inexistentes en la leyenda, como las medidas del jarrón (*Su altura real es de 1,35 m y su diámetro en la parte más abombada mide 68 cm*) o su ubicación (*se conserva en la Alhambra*), además de añadir detalles que permitieran entender mejor la decoración (*la parte inferior del cuerpo está formada por una serie de triángulos y óvalos azules*). La segunda estrategia utilizada fue la explicitación de la terminología, en el caso de términos como *epigrafía* (*La epigrafía se compone de inscripciones con letras entrelazadas y es uno de los principales elementos decorativos del arte islámico*) y *ataurique* (*decoración de tipo vegetal*). En este sentido, se han mantenido los términos, a diferencia de la LF, y se han complementado con una breve explicación (Snyder 2010), para facilitar el entendimiento de la información.

#### **4.2. Objeto tridimensional como texto origen**

Una parte importante del Museo Memoria de Andalucía está dedicada a contenidos expositivos llamados ‘estratos’; el término tiene una doble explicación: define los diferentes *estratos de la memoria* e indica que los objetos expuestos presentan una disposición en estratos. En su mayoría se trata de maquetas y réplicas de objetos, materiales y obras relacionadas con diferentes momentos históricos y épocas de Andalucía, y cada época se caracteriza por un material determinado. La mayoría de las piezas que componen los estratos se pueden tocar. El museo, además, pone a disposición de sus visitantes piezas interactivas que ayudan a recrear el contexto, activando por ejemplo mecanismos de luces y sonidos (González Villajos 2010). El objeto museístico tridimensional que analizamos a continuación (Figura 2), acompañado por una breve leyenda que comentaremos más adelante, se convirtió en el TO de las traducciones intersemióticas. En este segundo caso, hemos optado por invertir el orden de presentación de los dos recursos accesibles (AD antes y LF después), debido a la ausencia de un TO escrito, por lo que se tuvo que realizar un complejo proceso de documentación terminológica que sirvió para la elaboración de la AD y su posterior traducción en LF.



Figura 2  
Cabezas escultóricas

<p><b>Texto en AD</b></p>	<p>Tienes ante ti tres objetos que reproducen las tres fases del proceso de creación de la cabeza de una escultura de la antigua Roma, en mármol blanco y en posición frontal. El mármol fue un material muy utilizado en la época romana para la creación de esculturas, tanto de bulto redondo como relieves, pues permitía trabajar mejor las formas curvas y ofrecía un acabado brillante.</p> <p>En la zona inferior de cada figura encontrarás dos herramientas utilizadas durante cada una de las fases de elaboración. Las tres cabezas están dispuestas en línea recta, de izquierda a derecha, así que la segunda figura está a la derecha de la anterior.</p> <p>[...] Si deslizas la mano por su superficie podrás apreciar la cabeza de un hombre casi terminada. Siente la rugosidad de la escultura, recorre con ambas manos las ondas del cabello, los rasgos de su rostro, sus cejas, ojos almendrados, nariz prominente, boca, barbilla y cuello. Las orejas están cubiertas por el pelo y no se aprecian ni a la vista ni al tacto. De nuevo encontrarás dos herramientas en la parte inferior de la cabeza, un poco más finas que las de la fase anterior. Son dos tipos de cincel, una <i>gradina</i> y una <i>media caña</i>. La <i>gradina</i> tiene un filo recto dentado y la <i>media caña</i> un filo redondeado. Se emplean para <i>desbastar</i>, <i>tallar</i> y empezar a allanar la <i>superficie rugosa</i> del mármol, dejando unos surcos finos y poco profundos.</p>
<p><b>Texto en LF</b></p>	<p>Las tres figuras son de mármol.          Los romanos usaban mucho el mármol para sus esculturas.          Esta segunda figura es la cabeza de un hombre casi terminada.          La cabeza todavía es rugosa.          Pero ya tiene cabello.          La cara tiene cejas, ojos con forma de almendra, una nariz grande, boca, barbilla y cuello.          ¿No has notado que falta algo?</p>

<p>Las orejas las tapa el pelo.          Bajo esta figura también encuentras dos herramientas.          Su filo es diferente.          Una herramienta tiene dientes como un tenedor.          La otra tiene un filo redondeado.          Estas dos herramientas se utilizan para trabajar con el mármol.          También sirven para alisar el mármol.          Las dos herramientas dejan surcos finos y poco profundos.</p>
---

Tabla 2

## Objeto museístico tridimensional

En relación con la primera modalidad de traducción (Tabla 2), la diferencia más relevante entre esta segunda AD y la del “Jarrón de las gacelas” es la ausencia completa de color. La leyenda que acompaña el objeto reza: “La producción escultórica producía en serie el busto del emperador que se repartía por el Imperio para que todos sus súbditos lo conociesen”. En este caso, a diferencia de la información que se ofrece para el recurso anterior, la leyenda que acompaña las cabezas escultóricas no tiene una función descriptiva, pues carece de valor connotativo y no proporciona una información que permita al ciego hacerse una imagen mental del objeto, ni tampoco ayuda a retener información en la memoria. Por lo tanto, las estrategias de traducción mayormente utilizadas fueron la explicitación y la ampliación, con el fin de contextualizar el objeto, como se observa en el primer párrafo (*Tienes ante ti tres objetos que reproducen las tres fases del proceso de creación de la cabeza de una escultura de la Antigua Roma, en mármol blanco y en posición frontal*). Los tecnicismos, como ‘gradina’ y ‘media caña’, se mantuvieron, añadiendo una explicitación o aclaración en forma de “glosa intertextual” (*tipo de cincel*), que favoreció la comprensión del término, ampliando la información del texto origen para orientar y guiar su *lectura* por parte del usuario con discapacidad visual.

Con respecto a la LF, esta se basa en la AD como TO, además de utilizar como fuente la escultura misma. Como estrategias de traducción, llaman la atención tanto la simplificación sintáctica como la terminológica que se llevaron a cabo mediante el uso de oraciones cortas, la eliminación de las oraciones subordinadas (por ejemplo, *las dos herramientas dejan surcos finos y poco profundos* en vez de: dejando unos surcos finos y poco profundos), la sustitución de los términos poco conocidos por sus hiperónimos (*gradina* → *herramienta*; *media caña* → *herramienta*), la sustitución de sintagmas por términos simples (para empezar a allanar la superficie rugosa del mármol → *para alisar el mármol*), la eliminación de adjetivos poco conocidos (*ojos almendrados* → *ojos con forma de almendra*; *nariz prominente* → *nariz grande*), así como la introducción de algunas explicitaciones muy breves (*tiene dientes como un tenedor*; *tiene un filo redondeado*; *se utilizan para trabajar con el mármol*).

### **4.3. Vídeo multimedia como texto origen**

Finalizamos este apartado siguiendo el recorrido por otra de las partes más importantes de la sala 4 del Museo Memoria de Andalucía, que, en esta ocasión, está dedicada a los Protagonistas de la historia. Esta sección está formada por cuatro pantallas temáticas interactivas que reproducen vídeos con subtítulos para normoyentes, donde los personajes más destacados de la cultura y del arte andaluz relatan en primera persona su vida.

A continuación, mostraremos y explicaremos dos de los ejemplos más relevantes de estos vídeos para ilustrar el complejo y multidisciplinar proceso de traducción para elaborar SpS, además de destacar lo importante que es la competencia de documentación terminológica. Antes de comenzar con los ejemplos, cabe mencionar que los vídeos del museo ya disponían de sus propios subtítulos abiertos, es decir, estos están incrustados en la pantalla, por lo que no se podían eliminar. Además, para trabajar con los vídeos y realizar el SpS tuvimos que grabar nosotras mismas todos y cada uno de ellos y, por este motivo, las imágenes no cuentan con la mayor calidad posible.

El primer ejemplo que vamos a analizar es el vídeo protagonizado por "El Pintor de la Cueva de la Pileta" (Figura 3), un yacimiento prehistórico con arte parietal del Paleolítico y restos neolíticos que se encuentra en el municipio de Benaoján (Málaga, España). Al contrario que en los casos anteriores, nuestro TO es un producto multimedia, por lo que nuestro trabajo ya estaba supeditado al formato y al audio y, por otro lado, ya contábamos con un subtítulo previo para normoyentes, tal como hemos mencionado anteriormente. Por lo tanto, lo primero que se tenía que hacer era analizar y comprobar las características principales de este subtítulo ya disponible. El aspecto más destacado es que este no era accesible para personas con discapacidad auditiva, ya que no indicaba, entre otros aspectos, los sonidos diegéticos (grillos, ruidos que hace el protagonista con el cuchillo y la piedra), que son relevantes para la contextualización de la época, ni extradiegéticos (música), que son muy importantes para evocar sentimientos y sensaciones en el usuario. Además, tras varios visionados exhaustivos, se observó que el subtítulo no estaba adaptado al lenguaje simplificado, del que la mayoría de la comunidad sorda se beneficia. Por último, estos subtítulos no cumplían las indicaciones marcadas por la norma UNE 153010 (AENOR 2012), dado que los subtítulos oscilan entre 40 y 62 caracteres, cuando tendrían que tener un máximo de 37 para que se puedan leer y comprender en su totalidad.

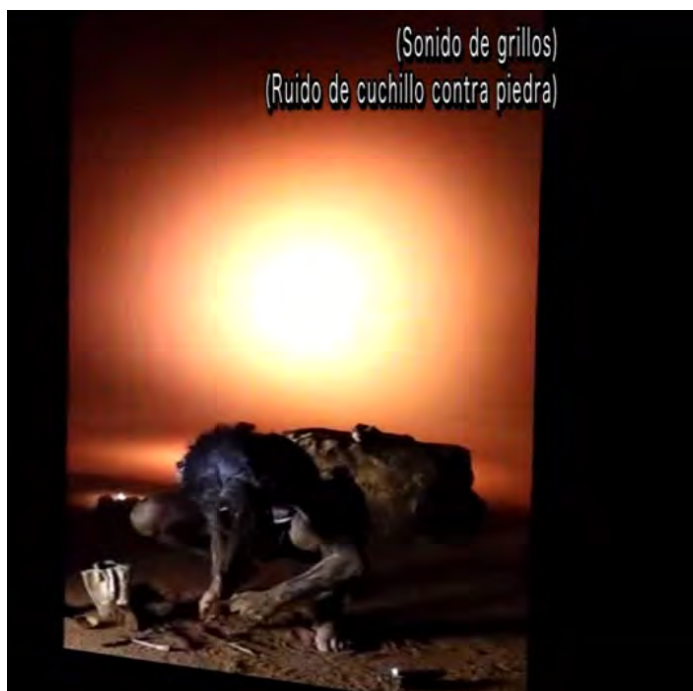


Figura 3  
Ejemplo de sonido diegético subtulado

En cuanto a la dificultad terminológica y especializada, a modo de ejemplo, pasamos a mostrar el subtulado del vídeo de "Picasso" (Tabla 3). Por un lado, en la columna de la izquierda podemos leer el audio transcrito del vídeo y los subtítulos para normoyentes del museo, que coinciden en su totalidad, excepto el último subtítulo que omite una parte del audio. Por otro, a la derecha, se puede observar nuestra propuesta de adaptación de subtítulos accesibles para personas con discapacidad auditiva.

SUBTÍTULOS ABIERTOS	SpS
Mi pintura <i>es fruto</i> de mi pensamiento.	Mi pintura <i>surge</i> de mi pensamiento.
Me <i>expreso</i> a través de la pintura,	Me <i>comunico</i> a través de la pintura.
y <i>no</i> soy capaz de hacerlo mediante palabras.	<i>Me comunico peor con</i> palabras.
El arte es una mentira que nos hace entender la verdad.	El arte es una mentira que nos hace entender la verdad.
Y el artista debe saber cómo convencer a los otros de la <i>veracidad</i> de sus mentiras.	Y el artista sabe hacer que su obra parezca <i>real</i> .
Mi hija se llamará Paloma,	Llamaré a mi hija Paloma
como las que veía en la plaza donde nació.	como las que veía en la plaza donde nació.
En la Malagueta comencé a ir a los toros con mi padre.	Iba a los toros con mi padre a la Malagueta.
Tenía escondida una especie de muleta y un palo a modo de estoque en lo alto de un armario	<i>Yo</i> tenía una muleta y un estoque de mentira
y en cuanto podía me bajaba a la Plaza de la Merced para jugar a toros	y jugaba con mis amigos a ser torero en la plaza de la Merced.

y toreros con mis amigos.	
Yo era el torero.	Yo era el torero.
He pensado en devolver toda mi obra al mar.	He pensado en devolver mi obra al <i>mar</i>
Le debo mucho al mar.	porque le debo mucho al <i>mar</i> .
Es mi fuente de inspiración.	El <i>mar</i> me inspira.
Para ser cubista hay que haber nacido en Málaga.	Para ser cubista hay que nacer en <i>Málaga</i> .
Yo nací en Málaga y Málaga se instaló en mi corazón.	Yo nací en <i>Málaga</i> . Y llevo a <i>Málaga</i> en mi corazón.
Quiero que tenga un gran museo con mis obras.	Quiero que tenga un gran museo con mis obras.
Soy un hombre cosmopolita y <i>afable</i> . [En el audio original también se dice: <i>hospitalario</i> y <i>huraño</i> a la vez].	Soy un hombre cosmopolita, <i>amable, generoso,</i> y <i>retraído</i> a la vez.

Tabla 3

Ejemplo de adaptación de subtítulo accesible

En la tabla anterior observamos que se han realizado numerosas adaptaciones (que aparecen en cursiva) dirigidas a la simplificación del lenguaje, tales como equivalentes más sencillos, eliminación de metáforas, repeticiones léxicas a modo de refuerzo para la comprensión, entre otras estrategias.

Las adaptaciones más frecuentes son de carácter léxico-semántico, como por ejemplo repeticiones léxicas: *He pensado en devolver mi obra al mar. Le debo mucho al mar. El mar me inspira.*

En el plano sintáctico, observamos que las oraciones negativas se han convertido a afirmativas, ya que estas son menos complejas de entender o se han ordenado para que la sintaxis fuera más sencilla (sujeto + verbo + complementos). También destaca la explicitación de sujetos, como por ejemplo: *Yo tenía una...* en vez de *Tenía escondida una...*

Respecto a la pragmática, se ha optado por un registro más sencillo, atendiendo a las pautas generales de la lectura fácil. Asimismo, la segmentación de los subtítulos originales no siempre era la más adecuada, separando en la mayoría de las ocasiones una preposición de su complemento, por lo que en nuestra versión también se tuvo que corregir.

En cuanto a los aspectos técnicos, destaca la reducción de los caracteres por subtítulo a 37 y la sincronización con la imagen y el audio, ya que los subtítulos abiertos superaban el tiempo de permanencia máximo de 15 cps y apenas daba tiempo a leerlos, además de no estar bien sincronizados.

Para finalizar, hemos podido observar que en la redacción de textos en SpS se debe optar por conseguir un equilibrio que consiste en saber comunicar el mensaje por medio de los SpS para que, complementado con la imagen, este sea comprendido por el receptor con discapacidad auditiva como un todo armónico.



## 5. Conclusiones

Este artículo ha supuesto un acercamiento al mundo de la accesibilidad museística, en concreto a su uso como herramienta didáctica para la formación de traductores e intérpretes. Este hecho supone, sin duda, un paso más hacia una plena inclusión museística.

Asimismo, pretendemos crear una toma de conciencia de las dificultades en el proceso de elaboración de los contenidos accesibles con AD, LF y SpS, donde es muy importante la relación entre la universidad, las instituciones y empresas privadas.

Además, se ha puesto de manifiesto que para elaborar materiales accesibles en AD, LF y SpS hay que tener en cuenta numerosos aspectos y variables no solo desde el punto de vista de la traducción accesible, sino también desde el punto de vista del usuario. También hemos reflexionado acerca de algunas de las competencias traductorales que ha de tener un audiodescriptor, un experto en LF y un subtitulador profesional accesible, que no se limitan solo a conocimientos artísticos, sino que van desde el conocimiento del tipo de receptor al que nos enfrentamos en cada caso y su heterogeneidad, hasta las habilidades traductológicas que hemos presentado a lo largo de este trabajo. De igual modo, hemos expuesto los diferentes criterios de traducción de la terminología propia de los diferentes contenidos expositivos de un museo concreto y que difieren sobremanera según el tipo de usuario.

En términos generales, podemos afirmar que las nuevas modalidades de traducción accesible son indispensables para crear recursos adecuados a las necesidades de los usuarios de los museos; los principales beneficiarios de los recursos de accesibilidad a través de AD, LF y SpS serán las personas con discapacidad visual, cognitiva y auditiva que visiten el museo. No obstante, el disfrute de estos recursos se hace extensible a otros perfiles de visitantes que no padezcan discapacidad, pero que puedan beneficiarse de ellos como un apoyo complementario que les facilite el acceso a la información, la comunicación y la participación, como es el caso de niños, adolescentes, mayores o visitantes extranjeros.

**Bionote:** Claudia Seibel holds a PhD from the UGR and is Senior Lecturer in Spanish-German Translation at the Department of Translation and Interpreting of the UGR. Her main research interests lie in the field of accessible audiovisual translation, especially in audiodescription. She is a member of the projects TRACCE and OPERA.

ORCID: 0000-0003-4004-3892

**Bionote:** Laura Carlucci holds a PhD with “European Doctorate” Mention in Italian Philology in Italian Philology from the University of Granada. She is Senior Lecturer in Italian-Spanish Translation at the Department of Translation and Interpreting. Her research interests include accessible audiovisual translation, lexicology and didactics, especially focuses on accessible museology. She is a member of the projects TRACCE and OPERA. ORCID: 0000-0001-9986-6522

**Bionote:** Silvia Martínez Martínez: holds a PhD from the UGR from 2015. Now she is Assistant Professor in German-Spanish Translation at the Department of Translation and Interpreting of the UGR. Her main research interests lie in the field of Audiovisual Translation, especially in Subtitling for Deaf and Hard-of-Hearing. She is a member of the projects TRACCE and OPERA. ORCID: 0000-0003-0388-4035

**Authors’ addresses:** cseibel@ugr.es; carlucci@ugr.es; smmartinez@ugr.es

**Agradecimientos:** Esta investigación se ha llevado a cabo dentro del Proyecto de Investigación AL-MUSACTRA [Acceso universal a museos andaluces a través de la traducción (Ref. B-TIC-352UGR18)], financiado por el Ministerio Español de Economía, Industria y Competitividad, y el Proyecto de Innovación Docente CITRA [Cultura Inclusiva a través de la Traducción (Ref. 15-56)], financiado por la Unidad de Calidad, Innovación y Prospectiva de la Universidad de Granada.

## Referencias bibliográficas

- ADC (Audio Description Coalition) 2009, *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*. <http://www.audiodescriptioncoalition.org/standards.html> (20.06.2019)
- AENOR 2005, *Norma UNE: 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*, AENOR, Madrid.
- AENOR 2012, *Norma UNE: 153010. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*, AENOR, Madrid.
- Bredel U. y Maaß C. 2016, *Leichte Sprache. Theoretische Grundlagen. Orientierung für die Praxis*, Dudenverlag, Berlín.
- Carlucci L. y Seibel C. 2016, *Universidad, accesibilidad y nuevas tecnologías. Valoración de una experiencia de innovación docente en la traducción especializada*, en "Revista Didáctica, Innovación y Multimedia", núm. 33, pp. 1-16. <http://dimglobal.net/revistaDIM33/revistanew.htm> (20.07.2019)
- Creacesible. 2012, *Directrices para Materiales de Lectura Fácil*, Creacesible S.L., Madrid. <https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/professional-report/120-es.pdf> (20.07.2019)
- Galán Pérez A. (coord.) 2017, *Accesibilidad y Museos. Divulgación y transferencia de experiencias, retos y oportunidades de futuro*, Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía (AMMA), Sevilla.
- García Muñoz Ó. 2012, *Lectura fácil: métodos de redacción y evaluación*, Real Patronato sobre Discapacidad, Madrid.
- García Muñoz Ó. 2014, *Lectura Fácil*, Colección Guías prácticas de orientaciones para la inclusión educativa. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <https://dilofacil.files.wordpress.com/2015/06/libro-final.pdf> (14.07.2019)
- González Villajos S. 2010, *Análisis crítico de contenidos en el Museo Memoria de Andalucía - Centro Cultural CajaGRANADA*, Universidad de Granada, Granada.
- Heidrich F. 2016, *Kommunikationsoptimierung im Fachübersetzungsprozess*, Frank & Timme, Berlín.
- Jakobson R. 1959, *On linguistic aspects of translation*, en Brower R. A. (ed.), *On translation*, Harvard University Press, Cambridge, pp. 232-239.
- Jiménez Hurtado C., Seibel C. y Soler Gallego S. 2012, *Museos para todos. La traducción e interpretación para entornos multimodales como herramienta de accesibilidad universal*, en "MonTI" 4, pp. 349-383.
- Liao M. H. 2018, *Museums and creative industries: The contribution of Translation Studies*, en "Journal of Specialized Translation" 29, pp. 45-62.
- Maaß C. 2018, *Übersetzen in Leichte Sprache*, en Maaß C. y Rink I. (eds.), *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*, Frank und Timme, Berlín, pp. 273-302. [https://www.uni-hildesheim.de/media/fb3/uebersetzungswissenschaft/Leichte\\_Sprache\\_Seite/Leichte\\_Sprache\\_Allgemein/978-3-7329-0407-5\\_Maass\\_Uebersetzen\\_in\\_Leichte\\_Sprache.pdf](https://www.uni-hildesheim.de/media/fb3/uebersetzungswissenschaft/Leichte_Sprache_Seite/Leichte_Sprache_Allgemein/978-3-7329-0407-5_Maass_Uebersetzen_in_Leichte_Sprache.pdf) (14.07.2019)
- Maaß C. y Rink I. 2018, *"Das nennt Ihr Arzt: Rigor." Medizinische Fachtexte in Leichter Sprache im Lichte des Ansatzes der Situated Translation*, en Jekat S., Kappus M. y Schubert K. (eds.), *Barrieren abbauen, Sprache gestalten*, ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften (Working Papers in Applied Linguistics 14), Winterthur, pp. 24-38.

- Maaß C., Rink I. y Zehrer C. 2014, *Forschungsstelle Leichte Sprache: Forschungsfelder im Überblick*. [https://www.uni-hildesheim.de/media/fb3/uebersetzungswissenschaft/Leichte\\_Sprache\\_Seite/Publikationen/Forschung\\_gesamt.pdf](https://www.uni-hildesheim.de/media/fb3/uebersetzungswissenschaft/Leichte_Sprache_Seite/Publikationen/Forschung_gesamt.pdf) (14.07.2019)
- Martínez Martínez S., Jiménez Hurtado C. y Jung L. 2019, *Traducir el sonido para todos: Nuevos retos del subtitulador para sordos*, en “E-Aesla” 5, pp. 411-422. <https://cvc.cervantes.es/Lengua/eaesla/pdf/05/40.pdf> (13.05.2019)
- Neather R. 2012, *Intertextuality, translation, and the semiotics of museum presentation: The case of bilingual texts in Chinese museums*, en “Semiotica” 192, pp. 197–218.
- Rodríguez-Tapia S. 2016, *Los textos especializados, semiespecializados y divulgativos: Una propuesta de análisis cualitativo y de clasificación cuantitativa*, en “Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica” 25, pp. 987-1006.
- Schum S. 2017, *Barrierefreiheit als Herausforderung in der Fachtextübersetzung*, in “trans-kom” 10 [3], pp. 349-363. [http://www.trans-kom.eu/bd10nr03/trans-kom\\_10\\_03\\_05\\_Schum\\_Barrierefrei.20171221.pdf](http://www.trans-kom.eu/bd10nr03/trans-kom_10_03_05_Schum_Barrierefrei.20171221.pdf) (14.07.2019)
- Siever H. 2010, *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*, Peter Lang, Fráncfort del Meno.
- Snyder J. (ed.) 2010, *Audio Description Guidelines and Best Practices*, American Council of the Blind. <http://www.acb.org/adp/about.html> (13.05.2019)
- Stolze R. 1999, *Die Fachübersetzung. Eine Einführung*, Narr, Tubinga.

### SEZIONE III

LA TRADUZIONE MULTIMEDIALE  
OLTRE IL DISCORSO SPECIALISTICO





# UNA REVISIONE DELLA TRADUZIONE DE “LA TRAVIATA” DI VERDI IN CINESE Questioni linguistiche e metodologiche

SABRINA ARDIZZONI  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**Abstract** – This paper deals with the methodological and linguistic aspects of the translation into Chinese of the original 1853 *libretto* of Verdi's *La Traviata* by Francesco Maria Piave. The translation is performance-oriented, so it is part of a field of study that is still little investigated today, and requires careful consideration and accurate guidelines (Desblache 2007; Golomb 2005; Mateo 2013). Starting from a reflection on the tradition of translating opera *librettos* in China, the author highlights the historical and social significance of Verdi's opera. *La Traviata*, key access-point of Italian melodrama onto the Chinese cultural scene, becomes here the field in which specific trans-cultural elements of an artistic language are expressed, a language that, despite having defined rules, remains open to numerous semantic variations. After a historical excursus on the translation of the work, the present study focuses on the linguistic analysis of the criticalities in the Chinese translation of the text, aimed at rendering it on stage. The aim is to update a translation dating back to the last century, already reviewed by Chinese conductor Zheng Xiaoying, while paying more attention to the transcoding of sociolinguistic and cultural elements in a diachronic and diamesic key.

**Keywords:** opera in China; translating opera for the stage; Chinese translation strategies; *La Traviata*; Verdi's opera.

## 1. Introduzione

Il presente contributo tratta gli aspetti metodologici e linguistici del lavoro di traduzione del libretto d'opera de *La Traviata*, dall'originale del 1853 di Francesco Maria Piave al cinese, e si colloca pertanto in un ambito di studi che a oggi necessita attente riflessioni e accurate linee guida (Desblache 2007; Golomb 2005; Mateo 2013). Se, infatti, gli studi sulla traduzione audiovisiva dall'italiano al cinese hanno visto notevoli sviluppi dagli anni Novanta a oggi (Jin, Gambier 2018, p. 36) e numerose sono le ricerche, di ambito sia storico sia metodologico, dedicate alla traduzione di film (Jin 2013; Xiao 2016), il micro-settore della traduzione in cinese di libretti d'opera italiani resta a tutt'oggi poco, se non per niente, esplorato.

L'aspetto che si deve tenere in considerazione è che tra i tre elementi

che connotano il genere multimediale del melodramma – libretto, musica, performance – la compilazione del libretto dell’opera viene eseguita o prima o in seguito o parallelamente alla musica, ma con un rapporto di integrazione molto forte. (Marschal 2004; Mateo 2012; Huang 2013). Questi tre elementi, secondo Rossi (2018, p. 41), non sono gerarchizzabili, bensì equipollenti.

Tra le opere melodrammatiche, *La Traviata* è stata la prima a essere rappresentata in traduzione cinese, nel 1907, in Giappone. Il libretto tradotto fu poi messo in scena in Cina nel 1956<sup>1</sup> e, dopo una lunga interruzione, nuovamente nel 1978. Da allora viene rappresentato frequentemente, più spesso in italiano che in traduzione.

L’analisi che qui si propone risponde a una richiesta contingente legata al progetto della Direttrice di orchestra Zheng Xiaoying 郑小瑛 e si inserisce su un terreno di riflessione più ampio, legato alla modalità di rappresentazione del melodramma nella Cina contemporanea: i teatri delle grandi metropoli globali, come Pechino, Shanghai, Canton attirano un pubblico affezionato al genere melodrammatico occidentale, pertanto tendono a rappresentare le opere in lingua originale, con sottotitoli o soprattitoli in cinese, invitando cantanti occidentali, oppure cinesi che hanno studiato in paesi occidentali. In altre città invece, dove operano musicisti di grande caratura, come la stessa Zheng Xiaoying, ma in contesti dove si respira meno aria internazionale, si sente l’esigenza di coinvolgere il pubblico locale con opere tradotte e favorire il coinvolgimento di cantanti che non hanno studiato le lingue originali delle opere.

Il lavoro di revisione della traduzione prevede due fasi: la fase di analisi della traduzione in uso, con l’individuazione dei significanti, le parti omesse, o modificate nel corso delle traduzioni precedenti e la fase di ricostruzione delle parti individuate, in una nuova versione. La prima fase ha visto il coinvolgimento di chi scrive, come traduttrice, e della direttrice, che ha annotato i punti critici. La seconda fase si tiene in collaborazione tra la direttrice, i cantanti e il regista e deve prendere in considerazione l’armonizzazione con le parti musicali.

La direttrice Zheng Xiaoying interviene sulla traduzione non solo per veicolare meglio lo sviluppo della trama narrativa, ma soprattutto per lavorare sulle suggestioni, sulla trasmissione delle “sfumature” che àncorano le figure dei personaggi, il loro mondo interiore, la loro psicologia, alla musica.

<sup>1</sup> Seguendo le indicazioni del Ministro della cultura Mao Dun 茅盾 (1896-1981), negli anni Cinquanta del ventesimo secolo vennero tradotte alcune opere letterarie italiane, tra cui *Il Decamerone* e *La Divina Commedia*, ma da lingue intermedie (inglese o russo). Wen 2008, pp. 215-216 cita la traduzione dei libretti di *Madama Butterfly* (1958) e de *La Traviata* (1959) dall’inglese, da parte di Zhu Weiji, autore, nel 1962 anche delle traduzioni de *La Divina Commedia* e del *Decameron*. I libretti da lui tradotti, però, non furono utilizzati per la rappresentazione scenica.



## 2. La questione traduttiva sul piano della storia

All’inizio di questo lavoro, è necessario analizzare la questione da un punto di vista diacronico e interrogarci su come è nata la tradizione della traduzione di opere letterarie occidentali in Cina e sulle implicazioni linguistiche e interlinguistiche tra i diversi codici.

In Cina i progetti di traduzione a cavallo tra l’Ottocento e il Novecento si svilupparono sotto l’influenza del paradigma politico della corrente di intellettuali, di cui facevano parte anche Yan Fu 严复 (1854-1921) e Lin Shu 林纾 (1852-1924),<sup>2</sup> il cui motto era “I saperi cinesi come fondamento, i saperi occidentali come strumento”.<sup>3</sup> Nel 1898, Yan Fu formulò i tre principi della traduttologia cinese, ancora oggi importanti punti di riferimento di ogni traduttore: fedeltà (*xin* 信), espressività (*da* 达), eleganza (*ya* 雅).<sup>4</sup>

Vi fu dunque un profondo interesse e una diffusa curiosità nei confronti della produzione culturale occidentale, che pareva fornire importanti stimoli alla crisi intellettuale e politica cinese dell’ultimo periodo dell’impero mancese. Molti giovani cinesi che si erano trasferiti a studiare in Giappone, in Germania e in Francia divennero traduttori di opere che ritenevano interessanti da introdurre nel dinamico panorama culturale cinese. Le traduzioni erano perlopiù mediate da alcune lingue ponte, tra le quali il giapponese giocò un ruolo di primaria importanza. Nei primi anni del XX secolo, il dibattito intorno alla lingua letteraria vedeva da una parte il modello traduttivo legato a Yan Fu e Lin Shu, che rimaneva legata alla lingua classica *wenyan* come lingua di arrivo; dall’altra parte, i giovani traduttori che, dal 1915 diedero vita al cosiddetto Movimento di Nuova Cultura, e che erano orientati a sperimentare una produzione letteraria in *baihua*, la lingua vernacolare, e ad inventare nuovi stilemi letterari epurati della rigidità dei dogmi classici.<sup>5</sup> Tra questi, Lu Xun (1881-1936), di una generazione più giovane dei primi due, è considerato il padre della letteratura cinese moderna,

2 Yan Fu e Lin Shu sono considerati i fondatori della traduttologia nella Cina moderna.

3 *Zhongxue weiti, xixue weiyong* 中学为体, 西学为用.

4 Yan Fu introdusse questi principi, che restano i cardini della traduttologia cinese, nella sua prefazione alla traduzione di Huxley, *Ethics and Evolution* del 1898. Vd. Elizabet Sinn, 1995 “Yan Fu” in Chan, Pollard 2001 (1995) *An Encyclopaedia of Translation*, pp. 429-447. Anche Brezzi (a cura di) 2008.

5 Il movimento per l’adozione del *baihua* diventò un baluardo del Movimento di Nuova Cultura, ma era iniziato già nella seconda metà dell’Ottocento. Questa variante di lingua vernacolare scritta deriva dai libretti di opere teatrali di epoca Tang (618-907) e venne utilizzata anche nei romanzi Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911).

proprio per la sua produzione originale e per le sue traduzioni in lingua vernacolare.

Durante gli anni di studio in Giappone, mosso da un interesse intellettuale verso la scienza, egli iniziò traducendo dal giapponese in cinese i romanzi di Jules Verne. Per le sue traduzioni, scelse lo stile del romanzo, in cinese *xiaoshuo* – “piccoli discorsi”, “parole futili” – il cui stile narrativo si trova nella tradizione letteraria in lingua vernacolare come *Il Sogno della camera rossa* o *Viaggio a Occidente*, di epoca Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911). In questi romanzi ogni capitolo era introdotto da un paragrafo che riassumeva la narrazione dei capitoli precedenti e si chiudeva con una formula che anticipava il contenuto dei capitoli successivi. Lu Xun, nella sua traduzione di Verne, utilizzò questa formula, inserendo una parte inesistente nell’originale, secondo la struttura dei romanzi Ming e Qing. Intervenne poi direttamente nel testo, tagliando alcune parti – anche interi capitoli – perché considerate poco rilevanti, troppo complesse da fruire da parte del lettore cinese, o troppo difficili da tradurre, mentre altre vennero aggiunte per agevolare la lettura. Nelle sue prime traduzioni, ad esempio quella di *Dalla Terra alla Luna*, del 1903, Lu Xun si ispirò alla modalità di Lin Shu,<sup>6</sup> il quale, nella traduzione dei romanzi, tra cui *La signora delle camelie* di Dumas, alternava al *wenyan* delle parti narrative, il *baihua* dei dialoghi. Nella prefazione alla traduzione – che il traduttore ridusse da 28 a 14 capitoli – dichiarò che lo scopo della sua traduzione era quello di far conoscere a più lettori possibile questo genere letterario, in quanto veicolo del linguaggio scientifico, assente fino a quel momento nel panorama culturale cinese. Per Lu Xun e gli altri traduttori dei primi venti anni del XX secolo era necessario trovare un codice linguistico atto a rendere il testo fruibile e accattivante, che stimolasse l’interesse nel lettore cinese (Lundberg 1989; Pesaro, Pirazzoli 2019).<sup>7</sup> Anche la traduzione di *Through the Looking Glass* di Lewis Carroll da parte di Zhao Yuanren, nel 1922 venne eseguita in cinese vernacolare, con attenzione al trasferimento del contenuto, ma anche al suono e agli aspetti extralinguistici (ad esempio le parole non-esistenti) (Chao 1976, pp. 166-168).

Quello era lo spirito dell’epoca. I lettori a cui i traduttori si rivolgevano erano i letterati, uomini colti e molto attenti all’eleganza testuale, ma

6 Sull’influenza delle traduzioni di Yan Fu e Lin Shu nella formazione del giovane Lu Xun si veda, ad esempio, Lee in Goldman 1977, p. 170 e sgg.

7 Di ritorno dal Giappone, dove si era recato a studiare dal 1902 al 1909, Lu Xun si dedicò principalmente alla produzione letteraria finalizzata alla salvezza spirituale del popolo cinese. Mantenne e sviluppò uno stile narrativo personale e un linguaggio letterario chiaro e vicino alla lingua parlata, influenzando tutto l’impianto culturale del Novecento cinese.

numericamente molto limitati: il livello di alfabetizzazione era molto basso e solo il 10% della popolazione aveva accesso ai testi scritti.<sup>8</sup>

L'opera lirica, proprio in virtù della sua natura multimediale, si prestava bene alla funzione di veicolare significati nuovi e coinvolgenti. Nell'analisi della traduzione cinese del libretto d'opera, dobbiamo quindi tenere conto di questi tre fattori che hanno caratterizzato l'ingresso del melodramma in Cina:

1. Il rinnovamento linguistico: passaggio da *wenyan* a *baihua* (vernacolo) in una modalità fluida, ossia che per molto tempo prevede la compresenza nello stesso testo delle due forme;
2. Il rinnovamento delle forme artistiche: le forme fino ad allora considerate "alte" vengono sostituite da forme provenienti dalla cultura popolare a cui fino ad allora non veniva assegnata piena dignità culturale. All'interno di questo processo, si creano delle commistioni stilistiche, incastri tra forme dialogiche, narrative, poetiche, e musicali;
3. Il rinnovamento delle idee: si intende coinvolgere un gruppo più ampio di persone, si accolgono con entusiasmo gli stimoli che vengono da un mondo occidentale fino ad allora poco conosciuto, ma nei confronti del quale si riconosce una rappresentazione appassionata e ottimista; la cultura occidentale, legata alla rivoluzione francese e ai suoi ideali di libertà, uguaglianza, fraternità, e intrisa di principi romantici, di un romanticismo nazional-popolare viene vista, da una parte degli intellettuali dell'epoca, come una finestra su un mondo nuovo, giovane, portatore di ideali positivi per una nazione che sta nascendo.

Nel prossimo paragrafo vedremo come la traduzione dell'opera oggetto del nostro studio, *La Traviata* sia rappresentativa di un'epoca e quanto sia significativo il suo contributo nella cultura del melodramma in Cina.

### **3. *La Traviata*: chiave di ingresso del melodramma in Cina**

L'origine della forma teatrale dell'opera melodrammatica si colloca nel XIX secolo in Italia, da cui si diffuse in Europa.<sup>9</sup> Caratteristica principale del genere melodrammatico è la sua diffusione in ambiente popolare: nato in un

<sup>8</sup> Si trattava per la maggior parte di uomini, anche se le donne in quel periodo stavano entrando come protagoniste nella costruzione di una nuova cultura. Le traduzioni di testi stranieri e le nuove forme testuali influenzarono anche lo sviluppo di una produzione letteraria da parte di autrici, tra le quali possiamo menzionare qui Ding Ling, Bing Xing, Huang Luyin. (Goldman 1977; Biasco 1983; Hu 2000).

<sup>9</sup> Non prendiamo qui in considerazione la produzione melodrammatica precedente, che aveva stili e funzioni sociali differenti.

momento di fioritura della cultura borghese, rappresenta spesso il contrasto tra la vita di corte e la vita popolare, accendendo gli animi degli spettatori di sentimenti che animavano la cultura del romanticismo e dei nazionalismi nascenti. Il genere del melodramma operistico si consolidò in Italia e da qui si diffuse in altri paesi europei, che iniziarono a tradurre i libretti italiani ma anche a produrne nelle diverse lingue.

Secondo Minors (2012), la circolazione dei libretti d'opera all'inizio del XX secolo era strettamente collegata allo sviluppo in divenire delle identità nazionali. Afferma infatti che:

In the late nineteenth century, and the early twentieth century, foreign elements of operas were essential either way: as exotic features of art allowing distancing from everyday customs and tradition, linguistically and culturally; and/or as ways of providing an international platform for visibility to national cultures in the making. (Minors 2012, p. 14)

In Cina arrivò più tardi, come vedremo, nella prima metà del XX secolo, ma le conoscenze intorno ai temi e agli stilemi del melodramma italiano ottocentesco borghese entrarono già all'inizio del secolo scorso, un periodo, per la Cina, di grande fermento intellettuale e rinnovamento culturale. *La Traviata* fu la prima opera occidentale rappresentata in Cina in lingua cinese. Qual è stato il percorso che ha accompagnato il libretto di Piave su un palcoscenico cinese?

Nella Cina del XIX secolo la cultura italiana era pressoché assente: l'interesse verso l'Occidente era rivolto alla Gran Bretagna e agli Stati Uniti, ma tra il 1895 e il 1910, tramite il Giappone arrivò in Cina un'eco della produzione culturale italiana. Gli intellettuali cinesi che risiedevano in Giappone si appassionarono all'Italia e contribuirono a diffondere un'immagine positiva della cultura italiana (Masini in Brizzi 2008, p. 198). Nel 1899 Lin Shu tradusse il romanzo di Alexandre Dumas *La Dame aux camélias* (1848) col titolo cinese di *Bali chahua nü yishi* 巴黎茶花女遺事 [Le avventure parigine della signora delle camelie]. La sua traduzione seguiva di qualche decennio la composizione verdiana dell'opera *La Traviata*, del 1853, tratta da quel romanzo su libretto di Piave. Il libretto venne tradotto in cinese, con forti adattamenti, e messo in scena proprio in Giappone, nel 1907 da Li Shutong 李叔同 alias Hong Yi 弘一 (1880-1942), artista appassionato di musica occidentale, fondatore, a Tokyo, della Chunliu Opera Society (春柳社) (Lee in Goldman 1977, p. 29). Nel 1956, con la collaborazione dimusicisti sovietici, il teatro sperimentale Tianqiao (天桥) di Pechino ne mise in scena una traduzione dal russo e inglese di Miao Lin 苗林 e Liu Shirong 刘诗嵘, che molto risentiva della traduzione di Hong Yi. Era la

prima rappresentazione di un’opera in stile occidentale in lingua cinese (Chen, Shao 2011, pp. 1-8). Si trattava di una traduzione indiretta, animata dallo spirito rivoluzionario e progressista che caratterizzava il panorama delle traduzioni cinesi di opere straniere negli anni Cinquanta (Wen 2008, pp. 215-216). Dopo la prima rappresentazione, nei dieci anni seguenti *La Traviata* comparve sulle scene in Cina molte volte, ma nel periodo 1966-1978 non più venne rappresentata. La direttrice Zheng Xiaoying ricorda che in quegli anni i musicisti e i cantanti d’opera non ebbero più occasione di mettere in pratica le loro capacità artistiche legate all’opera occidentale. Grazie alla collaborazione con una direttrice d’orchestra americana, l’opera venne nuovamente messa in scena nel 1978 – per la prima volta dopo 28 anni – nell’auditorium di una fabbrica alla periferia di Pechino, davanti a un pubblico di operai. Abituati a partecipare alle rappresentazioni di teatro popolare, da gustare mangiando e chiacchierando, di fronte alla pomposità di questa tragica storia d’amore, gli spettatori rimasero affascinati e in sala calò subito il silenzio: questa la testimonianza del tenore che impersonava il personaggio maschile principale, Alfredo, in quella rappresentazione del 1978. Superato l’esame degli operai, *La Traviata* diventò la prima opera lirica oggetto di analisi per la messa in scena secondo lo stile operistico occidentale nella Cina contemporanea. La direttrice Zheng Xiaoying, a cui era stata affidata la direzione del Teatro d’Opera Nazionale di Pechino, la portò in scena dopo un meticoloso studio dei personaggi, delle musiche e di una prima revisione della traduzione. La stessa direttrice, poi, operò altre revisioni al libretto, fino al 2011, quando a Xiamen mise in scena l’ultima redazione linguistica in cinese, una versione in cui lei stessa era intervenuta per adattare meglio le parole alla musica, al ritmo, e renderla più fruibile da un pubblico cinese, ossia, più “comprensibile” e accattivante.

Nel 2018, Zheng Xiaoying ha sentito l’esigenza di coinvolgere un esperto bilingue per controllare la versione e correggere gli errori di traduzione che avevano portato a dei fraintendimenti, sia sul piano testuale che co-testuale. In questo modo è nata questa ri-traduzione, che ha quindi assunto il carattere di una ricerca, interrogandosi sui seguenti quesiti:

1. Quali problematiche di ordine traduttologico sono oggetto di negoziazione da parte degli esperti coinvolti nella ri-traduzione (traduttore, direttore di orchestra)?
2. Quali sono i componenti del messaggio linguistico che devono essere inderogabilmente proposti nel nuovo testo cinese, e quali “libertà” il traduttore può concedere al musicologo?

#### **4. Il trasferimento linguistico e l’*intentio operis***

La traduzione conteneva degli errori, su vari piani. Il più evidente si mostrava già dal Primo Atto, quando Gastone presenta Alfredo a Violetta e le dice: *Egra foste, e ogni dì con affanno qui volò, di voi chiese*. Questa frase lascia intendere che Violetta, malata, trascorre la sua malattia dentro la sua stessa casa, e Alfredo, all'insaputa di lei, le fa visita per avere sue notizie. Ma la versione cinese, attraversando diverse traduzioni, era diventata:

你在医院里看病的时候他每天送来花

*Ni zai yiyuanli kanbing deshihou ta meitian songlai hua*

Mentre tu eri in ospedale per le visite, lui veniva ogni giorno a portare fiori.

In questo caso si tratta di un errore semantico, sicuramente da correggere. Ma da cosa era dato questo errore? In altri termini, cosa porta questo “errore”? A nostro avviso questo errore porta il carico di una visione entusiastica e ottimistica, un ideale positivo che il traduttore dell'epoca esprimeva nei confronti della società occidentale:<sup>10</sup> la persona malata della società di cui faceva parte Violetta si curava in ospedale, non in casa. Si tratta di un errore di trasferimento linguistico, che lascia palesare l'*intentio operis*,<sup>11</sup> il senso dell'importazione del genere melodrammatico in Cina.

Osserviamo qui un adattamento scenico dal duetto della Scena quinta del Secondo Atto, che ci permette di analizzare il rapporto quantitativo tra la lingua cinese e la lingua italiana, insieme ad un aspetto che nella resa traduttiva generale potrebbe risultare stridente: l'inserimento di espressioni *ex novo* e lo spostamento di informazioni all'interno dei brani. Si vedrà come in realtà questi inserimenti siano resi necessari proprio dalla natura multimediale del testo.

Violetta e il padre di Alfredo, Germont, hanno deciso, di nascosto da Alfredo, che lei lo lascerà, con una scusa, in modo da riparare l'immagine della sorella di lui, ormai intaccata dall'onta della relazione del fratello con una donna di basso livello sociale e di scarsa virtù morale. Nel rapporto tra la parte verbale – libretto – e musicale – spartito – l'intervento di Zheng, nella revisione del 2011, era stato quello di operare sulle musiche, lavorando sulla corrispondenza di “una nota-una sillaba-una parola”, ma anche sull'espressione dei mondi contrastanti dei due personaggi: Violetta esprime la tragicità e la pena di questo momento, in cui capisce che non rivedrà più l'amato; Germont esce trionfo e vincitore, consapevole di portare a casa una vittoria, prima di tutto morale, per il bene di lui, della sua famiglia, ma anche personale, mostrando la superiorità dell'uomo (che in scena sta in piedi e

<sup>10</sup> Si condivide questa osservazione con altre analisi di traduzioni degli anni Cinquanta, tra cui Wen in Brezzi 2008.

<sup>11</sup> Ci si riferisce qui a Eco 2003.

sovrasta la protagonista femminile, che invece rimane seduta), e della classe sociale (lui nobile, lei, donna di bassa estrazione sociale).

ORIGINALE ITALIANO	TRADUZIONE CINESE	RETROVERSIONE
<p>Violetta:                      Dite alla giovine sì bella e pura ch'avvi una vittima della sventura cui resta un unico raggio di bene. che a lei i sacrifici e che morrà (ripete 2 v.)</p>	<p>薇:                      1. 我请你告诉她, 那纯洁的姑娘, 一颗孤独的心布满着创伤, 为了她的幸福, 我牺牲了仅有的希望, 生命已值不得我再留恋, 前途就是死亡!                      2. 我求你告诉她, 那纯洁的姑娘, 一颗孤独的心布满者创伤, 为了她的幸福, 我牺牲了仅有的希望, 生命已值不得我再留恋, 前途就是死亡.                      (aggiunge)                      死亡能为我解脱痛苦! (ripete 2 v.)                      前途绝望,                      前途绝望, 离开人间才能得到安详!</p>	<p>1. Per favore dillo, a quella giovane pura, (che c'è) un cuore solo e infranto. Per la sua felicità ho sacrificato l'unica speranza, la vita non mi porterà mai più amore, nel mio futuro non c'è che morte.                      2. Ti prego dillo, a quella giovane pura, (che c'è) un cuore solo e piene di ferite. Per la sua felicità ho sacrificato ogni speranza, la vita non mi porterà mai più amore, nel mio futuro non c'è che morte. La morte mi libererà dal dolore (2v)! Il mio futuro è senza speranza, senza speranza, solo lasciando questo mondo troverò conforto.</p>

Tabella 1  
 Atto Secondo, Scena Quinta.

Il primo aspetto che si rende qui evidente è il numero maggiore di parole cinesi per rendere lo stesso passo musicale: 28 parole nell'italiano, 54 nel cinese. L'effetto melodico dell'originale italiano viene creato dalla ricchezza delle vocali, da parole lunghe a volte frutto di composti “creativi”, e da più parti declinabili.

Nella lingua cinese le parole sono monofonematiche e monomorfematiche, con un'unica vocale. Il brano tradotto, quindi, necessita di un numero maggiore di parole dell'italiano, in cui le parole sono più lunghe, contengono più vocali e hanno estensioni prosodiche più ampie di quelle cinesi. Inoltre, essendo la sillaba l'unità minima di significato, non scomponibile e non modificabile, non è possibile presentare le singole parole in forme diverse da quelle standard, ma si può lavorare sulle coloriture di significato di sinonimi e su costruzioni poliremiche di uso non comune. In traduzione, la possibilità di creare suoni nuovi di espressioni auliche *ad hoc*,

che rendono il testo “esotico” ossia, lontano dall’uso comune, come si trova sovente nel linguaggio operatico italiano, è pertanto più che remota, praticamente assente. Un esempio evidente in questo brano è la creazione dell’espressione “ch’avvi”, coniata dall’autore appositamente per questo testo, e che facilmente non trova altra applicazione in altro contesto comunicativo.

ORIGINALE ITALIANO	TRADUZIONE CINESE	RETROVERSIONE
<p>GERMONT            Piangi, piangi, piangi o            misera,...            supremo il veggo            il sacrificio <b>ch’or io ti            chieggo...</b>            Sento nell’anima, già le            tue pene...            coraggio e il nobile ...            cor vincerà.</p>	<p>父：            1. 哭吧，哭吧，            哭吧，可怜的人，哭吧，            眼泪能给你安慰。眼泪能            治疗痛苦和伤悲。(2v)            离别的痛苦，            我都能体会，            这样的牺牲是多么可贵，            是多么可贵。            2. 眼泪给你安慰。(2v)            眼泪能治好痛苦和伤悲，            离别的痛苦啊，我都能体            会，            这样的牺牲是多么可贵。            哭吧，哭吧，哭吧，            可怜的人，            这样的牺牲是多么可贵！            哭吧，哭吧，哭吧，            可怜的人，            痛苦将随着时间消亡，            请相信我的话，那一切痛            苦将随着时间消亡。</p>	<p>1. Piangi, piangi, piangi,            misera, piangi,  <b>le lacrime possano            guarire la pena e gli            affanni.</b>            Le lacrime possono            guarire il dolore e la pena.            (2v).  <b>Nel dolore della            separazione,</b> posso            sentire la nobiltà di questo            sacrificio (2v).            2.            Le lacrime ti consolino.            (2v).            le lacrime guariscono il            dolore e la pena,            Nel dolore della            separazione, posso sentire            la nobiltà di questo            sacrificio.            Piangi, piangi, piangi            misera, il dolore col            tempo svanirà, ti prego,  <b>credi alle mie parole,</b>            tutti i dolori col tempo            spariranno.</p>

Tabella 2  
 Atto Secondo, Scena Prima.

Questo aspetto morfologico della lingua cinese giustifica, nella traduzione, la presenza di maggiori ripetizioni, che, dispreferite nell’italiano, non lo sono nel



cinese; e di aggiunte che potremmo definire, seguendo Jakobson, fatiche, finalizzate a mantenere l’ascoltatore in linea con la musica, o, in altri termini, a far combaciare il testo con la melodia.

Anche se sul piano semantico la corrispondenza non è totale, tuttavia, la centralità della corrispondenza con la musica e le caratteristiche intrinseche della lingua cinese ci permettono di considerare questa una traduzione efficace sul piano della multimedialità.

Nella sezione successiva ci concentriamo su altri punti critici, da un punto di vista linguistico, ma efficaci da un punto di vista testuale. Nel brano che segue vediamo come la traduzione sia efficace nella resa musicale dell’opera, e evidenziamo le strategie traduttive utilizzate per il trasferimento dell’*intentio operis*.

Si evidenziano degli inserimenti, delle aggiunte di frasi che nulla aggiungono e nulla tolgono al senso della narrazione, ma che hanno la funzione di adattare il testo cantato alla musica.

眼泪能给你安慰	le lacrime ti consolino
<i>yanlei neng gei ni anwei</i>	
眼泪能治疗痛苦和伤悲	le lacrime possano alleviare il tuo dolore
<i>yanlei neng zhiliao tongku</i>	
<i>he shangbei</i>	

Si tratta qui di un’aggiunta particolarmente efficace ai fini della resa musicale, in quanto i due versi, in rima tra di loro, seguono l’andamento della musica, del ritmo, e anche le aperture delle vocali accompagnano il cantante nella fonazione.

Altrettanto dicasi per gli spostamenti dei nuclei informativi all’interno della frase: *kegui* 可贵, l’espressione che indica la nobiltà del “cor” di Violetta, viene attribuita al “sacrificio”, e viene spostata in fondo alla frase. Vi sono inoltre delle parti che vengono “sacrificate” in nome dell’adattamento musicale. In questo caso abbiamo evidenziato “ch’io chieggo”, che nella versione italiana fa ricadere la responsabilità del sacrificio addosso al padre di Alfredo, Germont, mentre nella versione cinese questa non viene esplicitata. Nella seconda ripetizione, però, il protagonista chiede a Violetta di credere alle sue parole:

请相信我的话	Ti prego di credere alle mie parole
<i>qing xiangxin</i>	
<i>wode hua</i>	

Questo non trova corrispondenza nella versione originale, ma bene si adatta alla musicalità del duetto. Anche se il testo originale e il testo nella lingua

target non combaciano, si tratta di una strategia che favorisce la performance sul palcoscenico (*stage performing effect*).<sup>12</sup>

A livello di registro, la lingua utilizzata per la traduzione cinese è una lingua colloquiale, più comprensibile della lingua di Piave, che invece presenta le caratteristiche del libretto italiano del XIX secolo. Il linguaggio del libretto d'opera italiano, secondo la definizione di Fabio Rossi, 2018:

Ha una sua immediata riconoscibilità, per l'elevato tasso di forme desuete, antirealistiche e le *oscuire contorsioni sintattiche*. (Rossi 2018, p. 67)

La lingua del libretto – continua Rossi – è tanto più efficace quanto più si allontana dall'uso comune. Presenta una

preferenza per forme fonetiche e morfologiche arcaiche, alla selezione di un lessico aulico, all'ordine delle parole caratterizzato da spezzatura e inversioni (iperbati), scarso peso dato all'agentività del soggetto, alla manipolazione della transitività verbale, all'ellissi, o viceversa, alla ridondanza di forme pronominali. (Rossi 2018, p. 67)

Quella della traduzione cinese, invece, è una lingua piana, vernacolare, con molte ripetizioni, pochi sinonimi e scarso uso di linguaggio figurato. Il *raggio di bene* di Piave non viene resa in cinese. L'autore del libretto italiano è continuamente alla ricerca di espressioni sinonimiche equivalenti, attinge a registri aulici, veri o inventati, fa largo utilizzo di strutture fonetiche e morfologiche contratte (elisione o cambio di consonanti, o di vocali, come in *cor*, *sacrifizio*), desinenze vocaliche che seguono l'andamento del canto, (*io avea*), contratture semantiche, forme verbali allotropiche (*veggo*, *chiedgo*) e invenzioni che attingono all'aulico, ma che concentrano significati che possono essere derivati solo in quel contesto.

Ciò si rileva anche nel brano che segue, tratto dalla quinta scena del primo atto, in cui, nella resa cinese, la condensazione semantica e l'invenzione linguistica contenuta nell'espressione *le egre soglie* non viene trasmessa. In questo caso, non si fa cenno alla malattia di Violetta, mentre ciò che resta è una coloritura di calore e vitalità.

ORIGINALE ITALIANO	TRADUZIONE CINESE	RETROVERSIONE
Lui che modesto e vigile all'egre soglie ascese, e nuova <b>febbre</b> accese <b>destandomi</b> all'amor	我记得你明亮的眼光, 你说话热情奔放, 使我的心情欢畅	Ricordo il tuo sguardo splendente, la tua parlata gentile e senza freni, che fecero sobbalzare di gioia il mio animo.

12. Wang 2013 in <http://translationjournal.net/journal/65hamlet.htm>

Tabella 3  
Atto Primo, Scena Quinta.

In questo brano, *febbre* e *destandomi* sono resi con *reqing* 热情 (gentile, passionale), *benfang* 奔放 (sfrenato), *huanchang* 欢畅 (giubilante, eccitato). Il senso complessivo della frase viene dunque “reinterpretato” con una maggiore attenzione alle categorie di *da* e *ya* (espressività ed eleganza), a discapito di *xin* (fedeltà), per riprendere le categorie di Yan Fu. In altri termini, sembra qui lecito scorgere in questa scelta traduttiva orientata alla funzionalità (*skopos theory*) (Reiß, Vermeer 2014 [1984]), ciò che Chao definiva “fedeltà funzionale” prima ancora che semantica (Chao 1976, p. 149): la scelta di mantenere alcuni segnali testuali identificativi, trasferendoli in nuclei semantici, o su un piano diverso del paratesto, contribuisce alla buona riuscita della rappresentazione scenica. L’utilizzo di un registro piano, inoltre, come abbiamo già visto, risponde al contesto culturale del momento storico in cui l’opera è stata introdotta in Cina.

## 5. L’aspetto sociolinguistico

La trasposizione dei rapporti gerarchici tra i personaggi riflette la concezione sociale dell’epoca del traduttore. Nel libretto originale italiano, i personaggi in scena non presentano scambi diadici sociolinguisticamente simmetrici; al contrario, le relazioni tra i parlanti sono marcate da espressioni che rendono evidenti in maniera netta le gerarchie sociali: tra gli amici si danno del “voi”, come era uso all’epoca, e i domestici si rivolgono ai loro signori con formule di rispetto. Ma nel cinese, l’uso dei referenti pronominali lascia trasparire la visione ottimista dei rapporti sociali nel salotto francese del XIX secolo: un ideale di parità tra i personaggi, che vengono visti come individui in una società di uguali. Le differenziazioni sociolinguistiche, infatti, nella traduzione cinese sembrano annullarsi. Nella tradizione letteraria cinese, i rapporti interpersonali sono linguisticamente marcati da dei referenti pronominali funzionali alla rappresentazione di una società dalle gerarchie ben definite. I personaggi tra di loro non si chiamano per nome, ma usano pronomi che rispecchiano sempre il rapporto sociale tra gli interlocutori. Nella traduzione del libretto, invece, si fa un uso estensivo di *ni* 你, mentre *nin* 您 non viene mai usato. Ecco alcuni brani del secondo e del terzo atto:

ORIGINALE ITALIANO	TRADUZIONE CINESE	RETROVERSIONE
Alfredo: Donde vieni? Annina: Da Parigi Alfredo: Chi te'l commise? Annina: Fu la mia signora.	阿: 阿尼娜, 你从哪里来? 仆: 从巴黎来 阿: 谁叫你来的 仆: 我的小姐叫我	Alfredo: Annina, da dove vieni? Domestica: Da Parigi Alfredo: Chi ti ha chiamato qui? Domestica: La mia signorina.

Tabella 4  
Atto Secondo, Scena Seconda

ORIGINALE ITALIANO	TRADUZIONE CINESE	RETROVERSIONE
Alfredo: Or vanne... andrò a Parigi...Questo colloquio ignori la signora... Il tutto valgo a riparare ancora...	阿: 我现在立刻去巴黎, 但是你不要将这事告诉小姐, 让我来帮她度过当前的困难	Alfredo Me ne vado subito a Parigi, ma tu non devi dirlo alla signorina (Miss), lascia che l'aiuti a superare queste difficoltà.

Tabella 5  
Atto Secondo, Scena Seconda

Annina: Mi richiedeste? Violetta: Sì, reca tu stessa questo foglio	仆: 是你叫我吗? 薇: 是, 把这封信给男爵送去	Domestica: Mi hai chiamata? Violetta: Sì, porta questa lettera al barone.
---	---------------------------------	--

Tabella 6  
Atto Secondo, Scena Sesta.

E ancora:

ORIGINALE ITALIANO	TRADUZIONE CINESE	RETROVERSIONE
Violetta: Annina?...	薇: 阿尼纳!	Violetta: Annina!
Annina: Comandate?	仆: (醒来) 我在这里	Domestica: (si sveglia) Sono qua!
Violetta: Dormivi, poveretta?	薇: 亲爱的, 你太累.	Violetta: Cara, sei troppo stanca!
Annina: Sì, perdonate...	仆: 不, 请你原谅.	Domestica: No, perdonami.
Violetta: Dammi d’acqua un sorso. (Annina eseguisce).	薇: 请你倒杯水来. (仆为薇倒水).	Violetta: Portami un bicchiere d’acqua, per favore. (la domestica versa l’acqua a Violetta).

Tabella 7  
 Atto Terzo, Scena Prima

In italiano, gli scambi tra Violetta e Annina, la domestica, sono interazioni asimmetriche, mostrano disparità sociale: Violetta si rivolge con il “tu” ad Annina, mentre Annina si rivolge con il “voi” a Violetta e agli altri personaggi; Violetta dimostra compassione per Annina (Dormivi, poveretta?). Nelle interazioni in cinese, tutti si danno del tu, non usano forme di cortesia; Violetta utilizza espressioni di affetto nei confronti della domestica (qui la chiama *qin’aide* 亲爱的, “cara”, termine che lascia trapelare un’intimità che nell’originale non viene espresso. In questi scambi, l’appellativo cinese attribuito ad Annina è “domestica” *pu* 仆, ma tutti si riferiscono a lei come “Annina” *A ni na* 阿尼纳; in italiano, Annina parla di Violetta come “la mia signora” ma in cinese diventa *wode xiaojie* 我的小姐. Anche Alfredo, parlando di Violetta alla domestica, la chiama “la signora” in italiano, e *xiaojie* 小姐 in cinese.

È necessario qui notare che *xiaojie* è un appellativo che in epoca classica – e, nella Cina continentale, anche oggi – veniva utilizzato per indicare le prostitute, o ballerine, o lavoratrici nelle locande. Letteralmente si riferisce alle giovani donne non sposate; usato per la traduzione dell’inglese “Miss”, come l’appellativo inglese deve sempre essere accompagnato dal nome proprio. Quando non lo è, lo si rivolge a giovani cameriere o commesse dei negozi. L’uso che se ne fa qui, da parte della domestica nei confronti della “signora”, è quindi improprio, manifesta un appiattimento sociale che il testo originale non presenta. Questa scelta traduttologica lascia trapelare lo spirito dell’epoca in cui venne eseguita la traduzione, una scelta diffusa nelle traduzioni coeve di testi stranieri (Wen 2008): negli anni Cinquanta del XX secolo, dopo la fondazione della Repubblica Popolare, si promulgava un ideale di uguaglianza, di genere e di classe, e linguisticamente l’uso degli

appellativi pronominali venne appiattito verso forme di referenti socio-linguisticamente più simmetrici che in passato. È di questo periodo la diffusione, nell'uso della produzione letteraria "alta" dei pronomi personali diretti "wo", "ni" "ta", introdotta negli anni Venti. Negli anni Cinquanta si standardizza il pronome di terza persona femminile *ta* 她, che si pronuncia come quello maschile *ta* 他, con il genere marcato nella grafia, dove all'elemento radicale del carattere che corrisponde a *ren* 人, persona, viene sostituito da quello di *nü* 女, donna. Analogo processo è in corso oggi, con la diffusione anche in Cina continentale<sup>13</sup> di un pronome di seconda persona in uso soprattutto nelle aree in cui si utilizza il sistema di scrittura non semplificata *fantizi* 繁体字. In questo carattere, il genere è marcato allo stesso modo: 你, la cui pronuncia resta invariata, viene trascritto, 妳 ossia, alla componente (radicale) generica si sostituisce il radicale che indica il genere femminile *nü* 女. Nella revisione in corso, sono state operate delle modifiche che riflettono una maggiore attenzione all'aspetto sociolinguistico della traduzione, nel rispetto della variante diacronica. Quindi, *xiaojie* è stato cambiato con *furen* 夫人, "signora", termine di rispetto che evidenzia la disparità sociale tra Annina e Violetta; inoltre, negli scambi è stato necessario introdurre l'espressione di cortesia *nin* 您, oggi nuovamente utilizzata nel cinese formale.

## 6. L'evento della festa nella Francia della prima metà del XIX secolo

Il primo atto si apre con l'inizio di una festa in cui gli invitati arrivano, in ritardo, dopo essersi attardati a casa di Flora. Tutti si incoraggiano a vicenda a divertirsi e a godere della festa. L'atmosfera è calda e la gioia è annaffiata da quantità di vino a volontà. Nella gioia si insinua il fantasma della malattia di Violetta, che però intende godere del momento e non pensare alle sofferenze. In questo contesto, Violetta e Alfredo vengono presentati per la prima volta.

Vediamo ora le espressioni utilizzate dall'autore italiano e dal traduttore cinese, e individuiamo le differenti modalità di costruzione dell'evento festoso nel testo di partenza e in quello di arrivo:

<sup>13</sup>Soprattutto nei testi delle canzoni e nelle scritture gergali delle nuove generazioni.

ORIGINALE ITALIANO	TRADUZIONE CINESE	RETROVERSIONE
<p>Violetta: Flora, amici, la notte che resta d'altre <b>gioie</b> qui fate brillar... fra le tazze è più <b>viva</b> la <b>fiesta</b>...</p> <p>Flora e Marchese: E <b>goder</b> voi potrete?</p> <p>Violetta: Lo voglio; al <b>piacere</b> m'affido, ed io soglio col tal farmaco <b>i mali sopir</b>.</p> <p>Tutti: Sì, la <b>vita</b> s'addoppia al <b>gioir</b>.</p>	<p>薇： 弗洛拉，朋友们，欢迎你们来到。我们大家尽情欢乐，快把欢乐的酒杯斟满了。</p> <p>弗，侯：不妨碍你的健康？</p> <p>薇：不要紧。 只有欢乐使我精神好，只有欢乐使我身体健康。</p> <p>众：对， 欢乐使我们更愉快。</p>	<p>Violetta: Flora, amici, <b>benvenuti!</b> <b>Gioiamo</b> tutti a <b>piacimento</b>, presto, mescolate nelle vostre tazze il vino della <b>gioia!</b></p> <p>Flora e Marchese: Non vi sarà d'intralcio alla vostra <b>salute?</b></p> <p>Violetta: Non vi preoccupate. La <b>gioia</b> mi fa <b>star bene</b>, la <b>gioia</b> fa bene alla mia <b>salute</b>.</p> <p>Tutti: sì, la <b>gioia</b> ci rende più <b>felici</b>.</p>

Tabella 8  
 Atto Primo, Scena Prima.

La traduzione di questo brano si presenta disallineata dalle espressioni utilizzate nell'italiano: primo fra tutti si evidenzia un uso eccessivo del termine “piacere/gioia” – 欢乐 *huanle*, che viene ripetuto ben quattro volte. In italiano, per Violetta il piacere/gioia è un farmaco che l'aiuta a superare il dolore, ma questa similitudine nel cinese viene perduta.

Qui, in italiano l'autore fa ricorso a otto espressioni per descrivere l'evento, per costruire un'atmosfera festosa, e non utilizza mai ripetizioni: *gioia, viva, festa, goder, piacere, i mali sopir, vita, gioir*. Si tratta di un aggettivo, due verbi, quattro sostantivi e un'espressione idiomatica (*i mali sopir*). In traduzione sono state usate tredici espressioni, ma una parola è stata ripetuta sei volte: *huanying* 欢迎 (una volta), *huanle* 欢乐 (sei volte), *jiankang* 健康 (tre volte), *jingshen hao* 精神好 (una volta), *jinqing* 尽情 (una volta). Si tratta di un sostantivo (*huanle* 欢乐), un verbo (*huanying* 欢迎), un aggettivo (*jiankang* 健康), un avverbio (*jinqing* 尽情), un sintagma aggettivale (*jingshen hao* 精神好).

L'originale di Piave presenta dei chiaro-scuro, un'alternanza di elementi di gioia e di dolore che nella traduzione cinese non vengono resi. Si tratta quindi di cercare una formulazione più allineata, più efficace nella trasmissione di queste *nuances* semantiche. Questa operazione, però, che deve anche tenere in considerazione l'andamento musicale, molto veloce in questa parte, si svolge tra la direttrice d'orchestra e i cantanti, e viene considerata necessaria alla resa del senso complessivo della traduzione.

## 7. La traduzione come veicolo di conoscenze (non) condivise.

Tra il testo di partenza e il testo di arrivo, sovente si incorre in un disallineamento tra enciclopedie traduttive (Mazzoleni, Menin 2011, p. 3). Nel nostro libretto, questo si evidenzia quando, nei dialoghi tra i personaggi, si fanno cenni a conoscenze derivanti dalla cultura mitologica, popolare e geografica condivise nell'ambiente culturale europeo del XIX secolo e poco conosciute nella Cina al tempo delle prime traduzioni. Nel primo atto, Violetta, versando vino agli invitati, si presenta paragonandosi ad una divinità del pantheon greco: *Sarò l'Ebe che versa*. Questo in cinese viene così tradotto:

现在让我来斟酒                      Lascia che io ora versi il vino.  
*Xianzai rang wo lai zhen jiu*

Si tratta di una traduzione addomesticante, secondo la categorizzazione di Venuti (1995). Una strategia elusiva, data dal fatto che molto probabilmente il traduttore e, ancor più probabilmente, il fruitore, non aveva familiarità con la figura di Ebe, figlia di Zeus ed Era, che nell'Olimpo aveva la funzione di versare nettare e ambrosia nelle coppe degli dei.

Il secondo atto offre molti spunti per questa analisi. Lì, una parte importante è ricoperta dalla scena del ballo delle zingare.

*Noi siamo zingarelle venute da lontano,  
d'ognuno sulla mano leggiamo l'avvenir.*

In cinese viene tradotto come:

TRADUZIONE CINESE	RETROVERSIONE
有谁想知道命运, <i>youshui xiang zhidaomingyun</i> 快来找茨风姑娘	Chi vuole conoscere il proprio destino, venga presto qui da noi, le giovani <i>cifeng</i> .



<i>kuai lai zhao cifeng guniang</i> 让我们看看手心， <i>rang women kankan shouxiang</i> 就给你说端详 <i>jiu geini shuo duanxiang</i>	facci leggere la tua mano, ti racconteremo tutto per filo e per segno.
--	---

Tabella 9  
Atto Secondo, Scena Decima.

*Cifeng* 茨风 è il termine cinese, oggi in disuso, che corrisponde a “gitani”, e viene dalla trascrizione fonetica del termine russo Цыганы (Cygany)<sup>14</sup>. Oggi il termine diffuso è un calco fonetico dell’inglese “Gypsy:” *Jipusai* 吉普赛—trascritto anche come *Jibusai* 吉卜赛.

Oltre ad adattarsi bene all’andamento musicale, il mantenimento dell’espressione *cifeng* è una scelta interessante, “estranante”, “foreignizing”, secondo la categoria di Venuti, che concilia diverse esigenze traduttive:

1. Ha un’origine storica che coincide con l’epoca in cui l’opera venne introdotta in Cina;
2. Esprime lo spirito che animava l’*intentio operis* della traduzione: quella di far salire gli esclusi della società sul palcoscenico dell’arte;
3. Essendo oggi in disuso, rappresenta un termine “esotico”, che riflette il carattere del linguaggio del melodramma italiano.
4. Bene si presta all’esigenza musicale di “cantabilità” del testo.

Tra gli elementi che fanno parte di un *corpus* di conoscenze (non) condivise è la figura dei *matadores* (*mattadori*, nella versione italiana), e delle conoscenze geografiche relative alla Spagna. Nel coro tra Gastone e i *mattadori* si fa riferimento alla festa del bue grasso, che nel cinese non viene tradotta:

*Di Madride noi siam mattadori,  
siamo i prodi del circo de' tori,  
testé giunti a godere del chiasso  
che a Parigi si fa pe'l bue grasso.*

14 È il termine utilizzato nella traduzione del racconto in versi di Pushkin “Gli zingari”, del 1824. Quest’opera incontrò l’interesse di Qu Qiubai (1899-1935), uno dei fondatori del Partito Comunista, che aveva studiato all’Istituto di Lingue Straniere di Mosca. Ne pubblicò una parte in traduzione sulla rivista di poesia *Wuyue* nel 1937, e poi in un libretto, pubblicato a Shanghai nel 1939. Nel 1959 uscì una versione completa per la Casa editrice per la letteratura del popolo (*Renminwenxue chubanshe*) di Pechino.

In cinese diventa:

斗牛的勇士从马德里来到, <i>Douniude yongshi cong Madeli laidao,</i> 战胜公牛不知有多少条。 <i>zhansheng gongniu buzhi you duoshao tiao</i> 斗牛的英雄我们天下扬名, <i>douniude yingxiong women tianxia yangming</i> 我们知道一件奇怪事情, <i>women zhidao yijian qiguai shiqing</i> 喂小姐, 你们如要想听, <i>wei xiaojie, nimen ru yao xiang ting</i> 我们就给你听听。 <i>women jiu keyi gei ni tingting</i>	Sono arrivati i mattadori da Madrid  Chissà quanti tori hanno vinto nella lotta.  La fama di eroi della corrida è nota in tutto il mondo  Noi conosciamo una strana vicenda  Ehi ragazze! se volete sentirla  Ve la potremo raccontare
---	--

Tabella 10

Atto Secondo, Scena Undicesima.

Mentre il termine *matadores/mattadori* viene reso con un un calco semantico (斗牛的勇士 letteralmente significa “i prodi che lottano coi tori”), tutta la frase in cui si fa riferimento al “bue grasso” (*giunti a godere del chiasso che a Parigi si fa pe 'l bue grasso*), ossia al Carnevale, viene eliminata e sostituita con un’esortazione all’ascolto, una formula di anticipazione che fa parte dello stile del romanzo e del teatro classico (“noi conosciamo una strana vicenda; ehi ragazze! se volete sentirla, ve la raccontiamo”).

In questo caso, quindi, non si sente l’esigenza di revisionare la traduzione, ma si vuole fornire questo come esempio di traduzione virtuosa in quanto efficace nell’aspetto performativo, nonostante la “perdita” della figura del bue grasso: un “sacrificio necessario”!

Nel caso che segue, invece, si sente la necessità di una revisione della traduzione, data dall’obsolescenza della traduzione addomesticante: la strategia elusiva, che all’epoca della prima traduzione aveva senso, si rende oggi obsoleta. Nella stessa scena, poco più avanti, il coro tra Gastone e i *mattadori*:

*È Piquillo un bel gagliardo biscaglino mattador:  
forte il braccio, fiero il guardo, delle giostre egli è signor.  
D'andalusa giovinetta follemente innamorò;*

Nel cinese, il nome di Piquillo viene tradotto con *Bi kai luo* 比开罗, ossia, ne viene data una resa fonetica che si armonizza bene con la musica, ma i referenti geografici vengono perduti: *un bel gagliardo biscaglino e andalusa giovinetta*. La collocazione di Biscaglia e Andalusia non era conoscenza diffusa al momento della prima traduzione del libretto, mentre oggi

l’Andalusia (*An da lu xi ya* 安达鲁西亚) è una delle mete amate dai turisti cinesi quando si recano in Europa, e il Golfo di Biscaglia (*bi si kai wan* 比斯开湾) è entrato nelle conoscenze geografiche di molti possibili fruitori dell’opera.

In questo caso, quindi, l’elisione dei due referenti geografici risulta una forma di traduzione addomesticamente obsoleta, e causa la perdita di elementi di coloritura rilevanti nel testo originale.

Anche il caso che segue, tratto anch’esso dal secondo atto, può essere considerato un esempio di traduzione addomesticante. Qui, Flora, una delle protagoniste femminili, nel suo corteggiamento con il Marchese, dice:

*La volpe lascia il pelo,  
non abbandona il vizio.  
Marchese mio, giudizio,  
o vi farò pentir.*

La traduzione cinese è:

TRADUZIONE CINESE	RETROVERSIONE
凡事都有个限度, <i>Fanshi dou youge xiandu</i> 我的忍耐也有尽头, <i>wode rennai yeyou jintou</i> 侯爵啊你要当心, <i>houjue a ni yao dangxin</i> 当心我报复你! <i>dangxin wo baofu ni!</i>	Tutto ha un limite, anche la mia pazienza giunge alla fine, oh Marchese, stai tranquillo, stai tranquillo che ti renderò pariglia.

Tabella 11  
Atto Secondo, Scena Decima.

In questo caso, alla locuzione italiana “*la volpe lascia il pelo, non abbandona il vizio*”, adattamento del detto “*il lupo perde il pelo ma non il vizio*”, non corrisponde una ricerca di espressione equivalente, tramite un’analoga locuzione –*chengyu* (frase fatta) o *yanyu* (proverbio) –in cinese (Lei in Brezzi 2008); la traduzione intende veicolare il contrasto tra i due protagonisti, ma il significato viene modificato: nell’italiano lei si riferisce al “vizio” di tradimento che lui mantiene, per il quale lei non intende abbassare la guardia; nel cinese lei sopporta il tradimento, ma solo fino a un certo punto.

## 8. Conclusione

La conclusione del lavoro di revisione della traduzione per la messa in scena è ancora lungi a venire: la direttrice Zheng, i cantanti, dopo aver preso atto dell'analisi, frutto di questa prima fase di lavoro, stanno progettando la nuova messa in scena e stanno operando le modifiche suggerite. L'adattamento musicale è un processo lungo e complesso, che si consolida tramite la collaborazione tra la direzione d'orchestra, il regista, i cantanti insieme ai traduttori o esperti linguistici.

Molteplici sono i punti di attenzione che entrano in gioco nella traduzione linguistica di un testo multimediale come il libretto d'opera. Gli aspetti linguistici, musicali e performativi, indissolubilmente interlacciati, ci obbligano a selezionare le informazioni linguistiche ed extralinguistiche che vengono trasferite nella lingua target.

1. Elementi di senso che inficiano il passaggio delle informazioni;
2. Disallineamento nella trasmissione delle *nuances* semantiche;
3. Disallineamento dei registri linguistici delle due lingue;
4. Riferimenti socio-linguistici e di conoscenze dichiarative e loro storicizzazione.

Lu Jia, allievo di Zheng Xiaoying – già direttore artistico di teatri d'opera italiani come l'Arena di Verona, e oggi direttore del teatro d'opera di Pechino, carica che già fu della sua maestra Zheng Xiaoying – in numerose interviste ha affermato di preferire la rappresentazione di opere in lingua originale, in quanto, secondo lui, la complessità linguistica dell'italiano dei libretti non è riproducibile in cinese. Ma allora dovremmo davvero esimerci dalla traduzione del libretto d'opera?

La direttrice Zheng, al contrario, non è d'accordo. Come abbiamo visto, la traduzione può veicolare delle informazioni che contribuiscono a creare una *performance on stage* di grande efficacia per un pubblico che vuole conoscere e gustare elementi culturali dell'opera. La familiarità della lingua in cui si recita sul palco permette ai cantanti di migliorare la resa recitativa, sia per quanto riguarda l'espressività teatrale, sia per quanto riguarda la pronuncia di suoni familiari.

Il melodramma italiano, proprio per la sua specificità e la definitezza degli stilemi risulta di difficile trasposizione sul palcoscenico cinese, ma ugualmente risponde a una sfida che il traduttore e i musicisti, in collaborazione, possono vincere con soddisfazione.

**Bionota:** Sabrina Ardizzoni è interprete e traduttrice cinese-italiano. Dopo aver trascorso due anni accademici in Cina, a Pechino e all’Università Normale dell’Anhui (1992-1994), si è laureata all’Università di Bologna (1995) e da allora ha lavorato come interprete di comunità in ambito commerciale, sanitario, scolastico e artistico. Insegna Lingua e cultura cinese come docente a contratto presso l’Università di Bologna dal 2003. Ha collaborato con Bononia University Press, con la quale ha pubblicato un *Dizionario per lo studio della lingua cinese contemporanea* e diverse traduzioni di libri per giovani adulti. Nel 2018 ha trascorso un anno di ricerca nel Fujian e a Xiamen ha collaborato con la direttrice d’orchestra Zheng Xiaoying per la revisione delle traduzioni di libretti d’opera italiani in cinese.

**Recapito autore:** [sabrina.ardizzoni@unibo.it](mailto:sabrina.ardizzoni@unibo.it)

## Riferimenti bibliografici

- Agorni M. 2005, *La traduzione: Teorie e metodologie a confronto*, LED, Milano.
- Biasco M. (a cura di) 1983, *Ding Ling, Huang Luyin, Bing Xin: Tre donne cinesi*, Guida editori, Napoli.
- Brezzi A. (a cura di) 2008, *La letteratura italiana in Cina*, Tiellemmedia Editore, Roma.
- Chan P. (a cura di) 2001 (1995), *An Encyclopaedia of Translation*, The Chinese University Press, Hong Kong.
- Chao Y. 1976, *Aspects of Chinese Socio-linguistics—Essays by Chao Yuan Ren Introduced and Selected by Anwar S. Dil*, Stanford University Press, Stanford, California.
- Chen X., Shao Y. 2011, *La Traviata. Libretto d'opera tradotto in cinese con revisione di Zheng Xiaoying*, Centro studi d'Opera Zheng Xiaoying, Xiamen Institute of Technology.
- Desblache L. 2007, *Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences*, in Remael A. & Neves J. (eds) *A Tool for Social Integration? Audiovisual Translation from Different Angles*, Special Issue of “Linguistica Antverpiensia” [6], pp.155–170.
- Eco U. 2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani, Milano.
- Goldman M. 1977, *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, England.
- Golomb H. 2005, *Music-linked translation (MLT) and Mozart's operas: theoretical, textual and practical approaches*, in Dinda L. Gorrée (ed.), *Songs and significance: Virtues and Vices of vocal translation*, Rodopi, Amsterdam/New York, pp. 121–161.
- Hu Y. 2000, *Tales of Translation, composing the new Woman in China, 1899-1918*, Stanford University Press, Stanford.
- Huang G. 2013, *Interpreting Hamlet – Chinese Translation with Detailed Annotation*, Tsinghua University Press, Beijing.
- Jin H. (2013), *Zhongguo wusheng dianying fanyi yanjiu (1905-1949)* [Towards a history of translating Chinese films (1905-1949)], Beijing, Peking University Press.
- Jin H., Gambier Y. 2018, *Audiovisual Translation in China: A Dialogue between Yves Gambier and Jin Haina*, in “Journal of Audiovisual Translation”, 1[1], pp. 26-39.
- Lee T. 2015, *Experimental Chinese Literature: Translation, Technology, Poetics*, Brill, Amsterdam.
- Lei J. 2008, *La traduzione e la comparazione culturale di proverbi e frasi fatte italiane e cinesi*, in Brezzi A. (a cura di), *La letteratura italiana in Cina*, Tiellemmedia Editore, Roma, pp. 85-298.
- Marschall G. (ed.) 2004, *La traduction des livrets: Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris.
- Mateo M. 2012, *Music and Translation*, in Gambier Y., Doorslaer L. van (eds.) *Handbook of Translation Studies - Volume 3*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.
- Mazzoleni M., Menin R. 2011, “Traduzione e conoscenze (non) condivise”, in MediAzioni, 11, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-11-anno-2011/76-articoliarticles-no-11-2011/184-traduzione-e-conoscenze-non-condivise.html>.
- Minors H. J. 2012, *Music, Text and Translation*, Bloomsbury Academic, London/NY.
- Pesaro N., Pirazzoli, M. 2019, *La narrativa cinese del Novecento*, Carocci Editore, Roma.
- Reiß K., Vermeer H. 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, M. Niemeyer, Tübingen.
- Rossi F. 2018, *L'opera italiana. Lingue e linguaggi*, Carrocci Editore, Roma.

- Vermeer Hans J. 2000, "*Skopos and commission in translational action*" (A. Chesterman trans.), in L. Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, pp. 221-233.
- Venuti L. 1995, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London/New York.
- Wang X. 2013, *Two New Chinese Translations of Hamlet Introduced and Compared*, in "Translation Journal", 17 [3], <http://translationjournal.net/journal/65hamlet.htm>.
- Wen Z. 2008, *L'introduzione della letteratura italiana in Cina*, in Brezzi (a cura di), *La letteratura italiana in Cina*, Tiellemmedia Editore, Roma, pp. 207-216.
- Xiao W. 2016. *Yinghan yingshi fanyi shiyong jiaocheng* [A practice guide to English Chinese audiovisual translation]. East China University of Science and Technology Press, Shanghai.





# REFERENCIAS CULTURALES EN LA AUDIODESCRIPCIÓN DE *NUOVO CINEMA PARADISO* Análisis contrastivo

MARÍA J. VALERO GISBERT  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

**Abstract** – This research aims to analyze the cultural references present in three audio descriptions referring to the film *Nuovo Cinema Paradiso*, followed by a contrastive analysis. We are interested in studying the way in which the iconic-cultural content of the original text, i.e. of the film, becomes the audio described script.

**Keywords:** Audio Description; accessibility; cultural references; Audiovisual Translation; film.

## 1. Introducción

La accesibilidad a la cultura es un derecho reconocido tanto en la Constitución italiana como en la española, disposición también ratificada en la Declaración Universal de Derechos Humanos (art. 27, punto 1).<sup>1</sup>

El término ‘accesibilidad’ se ha relacionado con frecuencia con la necesidad de eliminar barreras físicas. Hoy, su significado se ha extendido asociándolo a otro tipo de obstáculo que impide o limita la comunicación humana. Nos referimos a la discapacidad sensorial (auditiva y/o visual) o intelectual que deja al margen de abundantes contenidos culturales a un buen número de personas. A raíz de estas ampliaciones, han ido surgiendo otras denominaciones (Iwarsson y Stahl, 2003) como las generales de ‘accesibilidad universal’ o ‘diseño para todos’.<sup>2</sup> El fin que se persigue es el de hacer posible el acceso a contenidos audiovisuales y culturales en general a todas las personas, independientemente de que tengan algún tipo de discapacidad. En nuestro caso, se hará a través de la audiodescripción (AD), favoreciendo una mayor inclusión social a aquellas personas que presentan, como hemos apuntado, discapacidad (cognitiva o sensorial).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> <https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/>

<sup>2</sup> Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de *Igualdad de Oportunidades, No Discriminación y Accesibilidad Universal de las Personas con Discapacidad*.

<sup>3</sup> Actualmente no existe una AD específica para un público con discapacidad cognitiva, aunque pensamos que sería necesario diferenciar los destinatarios. Las razones por las que en la

En esta línea, la audiodescripción (Snyder 2003, 2007, Gerzymisch-Arbogast 2007) se propone como objetivo fundamental el de hacer accesible un contenido icónico a un público con dificultades visuales y/o cognitivas. La audiodescripción se enmarca en los estudios de traducción audiovisual (Gambier 2004, Kruger y Orero 2010), más específicamente en lo que Jakobson (1959) denominó *traducción intersemiótica*. En efecto, se trata de traducir distintos códigos semióticos (icónico, kinésico y textual) a otro sistema de signos (lingüístico). Entre los autores que se han ocupado de la AD, destacamos los estudios de Fryer (2012, 2013), Maszerowska, Matamala y Orero (2014), Remael, Reviers, y Vercauteren (2014), Matamala y Orero (2016).<sup>4</sup>

De entre los numerosos productos a los que se puede aplicar la audiodescripción, entre los que citamos: museos (Soler 2012, Neves 2012), obras teatrales, ópera (Matamala 2007, Jiménez *et al.* 2010, Perego 2012), edificios de especial interés arquitectónico o edificios públicos, entornos naturales, videojuegos, etc., el que mayor interés ha suscitado en un principio ha sido el cine (Jiménez Hurtado 2007, Kruger y Orero 2010, Remael 2012). En efecto, esta actividad se ha desarrollado inicialmente en el ámbito de la producción cinematográfica (Carmona 1991, Chaume 2004), sea con la finalidad de realizar un producto accesible, sea en el campo de la investigación y formación, aunque se trata de una modalidad bastante reciente que podemos situar en los inicios del s. XXI.

## 2. Aspectos metodológicos sobre formación, características y procesamiento del corpus

La elaboración de este estudio se ha realizado a partir de tres audiodescripciones de un mismo film. Se trata de los guiones audiodescritos (GADs) de la versión cinematográfica de la película *Nuovo Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988). Dos en lengua italiana realizadas por dos asociaciones diferentes: la Asociación *Scurelle* di Trento y otra procedente del *Museo del Cinema* de Turín.<sup>5</sup> La tercera es en lengua española realizada por la *ONCE* en

práctica actual los dos tipos de discapacidad se agrupan en uno podrían explicarse por el hecho de que se trata de una modalidad relativamente reciente de la TAV y probablemente incidan motivos económicos.

<sup>4</sup> La lista es extensa y nuestro espacio limitado, por lo que remitimos a estos trabajos donde se hallará abundante bibliografía.

<sup>5</sup> No nos ha sido posible recuperar el dato sobre el año de realización de las dos audiodescripciones italianas, no se indicaba en el GAD de Turín ni tampoco en el GAD audio de Trento. Tampoco nos fue posible recabarlos recurriendo a las empresas productoras. En Italia existen distintas asociaciones que producen audiodescripciones filmicas. Suponemos que el hecho de que exista

el año 2000.<sup>6</sup> Todas las audiodescripciones con las que trabajamos se han creado a partir de la versión original ganadora del Óscar al mejor film extranjero (1990) que se corresponde no con la integral de 173 minutos, sino con la reducida de 123 minutos.<sup>7</sup> Serán objeto de estudio los referentes culturales presentes en dicho film a través de los GADs, por lo que se propondrán los fragmentos más significativos que contengan dichas referencias. Sucesivamente se realizará un análisis contrastivo de las audiodescripciones italianas y española con el fin de reflexionar sobre las estrategias empleadas para transferir el contenido icónico-cultural y extraer conclusiones parciales sobre su adecuación y efectiva transmisión.<sup>8</sup> Decimos parciales ya que se requerirá un estudio de recepción para corroborar dichos resultados. Dado que la película es italiana, nos interesa observar cómo se plasman en la AD española determinados aspectos de la cultura italiana, por lo tanto nuestra atención focalizará en especial este GAD.

El GAD de Trento se obtuvo a través de la suscripción a dicha asociación y mediante el préstamo (audio) de la película. Se procedió a continuación a la transcripción de la misma, la primera parte de la película la realizó el autor de este artículo, la segunda gracias a la colaboración de la colega Olga Perotti. La asociación de Turín, en cambio, nos envió la versión textual del GAD, aunque siempre gracias a la intervención de un tercer interlocutor, Daniela Trunfio, experta en temas de accesibilidad, que nos ofreció su valiosa ayuda para la recuperación del texto. Por último, el GAD español (producido por la ONCE) se obtuvo gracias a la colaboración de la estudiante de II año de Lingua e Traduzione Spagnola, Sharon Segalini, que trabajó durante el año académico 2017-18 en la transcripción, aunque de forma discontinua y con numerosos problemas de comprensión. La versión final fue corregida por el autor de este artículo.

más de una AD de un mismo producto se debe a la escasa o nula interacción o colaboración existente entre estas instituciones, que desconocen el material audiodescrito de cada una de ellas.

<sup>6</sup> En Italia resulta difícil acceder a versiones audiodescritas aunque sea para fines didácticos. En nuestra experiencia podemos afirmar que la colaboración por parte de las asociaciones que las producen es prácticamente nula, quizá debido a cuestiones relacionadas con los derechos de autor.

<sup>7</sup> El corpus está formado por un total de 22.535 palabras, específicamente la AD de Trento cuenta con 6.737 vocablos, la de Turín con 8.603 y la española con 7.195 palabras. La extensión de los distintos textos audiodescritos es importante, ya que aporta datos significativos sobre la densidad de la información, que debe ser estudiada en relación con la relevancia de la misma y también con los Estudios de Recepción (ER), aspecto que se desarrollará en una futura investigación.

<sup>8</sup> La AD española no es la traducción de ninguna de las dos audiodescripciones italianas.

### 3. GAD como tipología textual

El guión audiodescrito pertenece a un tipo de discurso en el que se privilegia la dimensión lingüística, puesto que se consigna a través de la escritura o el habla. Sin embargo, en su confección interviene la dimensión semiótica ya que, como se sabe, el texto fuente del que parte se compone de distintos códigos de significación como son el icónico, gestual, cromático y también lingüístico por la presencia de material escrito (rótulos, intertítulos, subtítulos, etc.). Por lo tanto, el texto meta o GAD deberá dar cuenta de un texto ‘original’ cuyos componentes pertenecen tanto a la dimensión lingüística como a la semiótica. Se trata de un texto que carece de autonomía estructural, ya que está sujeto a restricciones espaciales importantes. Por un lado, está supeditado a los silencios de la banda sonora y, por otro, suple a la imagen, contribuyendo de este modo a la reconstrucción de la trama y permitiendo así el disfrute de la obra cinematográfica.

La transposición de la imagen en palabras requiere que se tengan en cuenta, entre otros aspectos, no solo la trama o el sentido de la historia, sino también los planos, el encadenamiento de las secuencias o la forma en la que está narrada icónicamente la historia. Para la creación del GAD o traducción de la imagen, el escritor se vale de un código lingüístico (con una sintaxis determinada, léxico específico, además de otros recursos estilísticos y retóricos de distinto tipo). Sin embargo, el principal escollo reside en cómo reseñar lo que sucede en la pantalla (acciones, personajes, escenarios, etc.), en qué orden y con qué prioridades. Todo ello dependerá, como hemos explicado más arriba, del espacio disponible, es decir, habrá que contar con las limitaciones de espacio, no exclusivas de esta modalidad de la Traducción Audiovisual (TAV), ya que también caracterizan al doblaje o la subtitulación. El objetivo final, claro está, es hacer posible que una persona con discapacidad visual o cognitiva sea capaz de construirse una imagen mental del contenido icónico, para un disfrute del producto audiovisual similar al del normovente. Para ello, el audiodescritor debe ser capaz de identificar la información relevante. Ahora bien, la percepción e interpretación de lo que acontece en la pantalla está ‘mediado’ por el bagaje cultural individual de quien realiza la AD, por lo tanto, nunca habrá una AD igual a otra, como afirma Steiner “[...] no existen dos lecturas, dos traducciones idénticas, pues cada una se hace desde un ángulo único” (1980, p. 47), a lo que se añade, en el caso de la escritura del GAD y en la traducción en general, variantes en función del saber que se le supone al interlocutor o destinatario.

Por ello, como señala Steiner: “Es preciso dominar un vocabulario, un conjunto de reglas y de convenciones significantes, una zona de conocimiento y las correspondientes imágenes conceptuales antes de que el mensaje pueda ser enviado y captado de manera satisfactoria” (1980, p. 209).

En este sentido, productos filmicos pertenecientes a culturas distantes plantean numerosos problemas en la comprensión y selección de la información relevante; mientras que en culturas cercanas, como las que contrastamos aquí, en algunas ocasiones pueden ser más difíciles de identificar o interpretar correctamente.<sup>9</sup> En nuestra opinión esto sucede porque, en general, se tiende a pensar superficialmente que no hay grandes diferencias socioculturales entre las dos lenguas-culturas (italiana y española). Sobre la base de estas consideraciones, se hace necesario prestar mayor atención a estos aspectos, pues como explica Pedersen: “[...] some images are used in some ways in some cultures, and in other ways (or not at all) in other cultures” (2018, p. 31). En efecto, los contenidos culturales presentes en un producto audiovisual no se interpretarán del mismo modo si el espectador pertenece o posee ese bagaje cultural que si, por el contrario, pertenece a otra cultura. En consecuencia, la visión del audiodescriptor español no puede ‘coincidir’ con la del escritor italiano para quien determinados aspectos culturales son evidentes y, precisamente por ese motivo, no tendrá necesidad de aludir a ellos o explicarlos en el guión audiodescrito. Por el contrario, el audiodescriptor español se verá en la obligación de dar cuenta de ellos para evitar una pérdida de información que, en ocasiones, puede llegar a la incompresión de lo que visualmente recibe un espectador normodotado.

### **3.1. Estrategias para la traducción de la imagen en palabras**

Son de sobra conocidas las estrategias que se utilizan en la traducción interlingüística, sin embargo puede que no sean tan evidentes en la transposición de un texto intersemiótico. En otras palabras, las técnicas clásicas (Nida 1975, Vinay y Darbelnet 1977, Hurtado Albir y Molina 2002) empleadas para describir y explicar el proceso traductor de una obra literaria o un texto de especialidad, quizá no sean del todo aplicables a la traducción intersemiótica, en especial, en la audiodescripción, que se basa en la transmisión de información icónica principalmente. En esta investigación no nos detendremos en estos aspectos por considerar que requieren un estudio específico que excedería los límites del presente trabajo. Aún así, tomaremos como base las técnicas traductoras clásicas y nos focalizaremos en aquellas estrategias que podrían ayudarnos a identificar la manera en que el audiodescriptor ha plasmado en los GAD la información cultural presente en la pantalla.

En el momento de dar cuenta con palabras de lo que acontece a través de la imagen, nos encontramos con una dificultad dictada precisamente por la

<sup>9</sup> Al igual que ocurre con el aprendizaje de estas dos lenguas afines.

multiplicidad de códigos del texto que tenemos que examinar. En efecto, nos hallamos ante un texto multimodal, que combina distintos códigos intersemióticos. Se trata de un tipo de texto específico, que forma parte de una rama bastante reciente llamada *Multimodal Studies* (O'Toole 1994, Taylor 2003, Jewitt 2009, O'Halloran 2011). La labor del audiodescriptor consistirá en buscar 'equivalencias' entre dos códigos de significación distintos: el visual y el lingüístico. Se convierte en una figura que realiza una operación de mediación que permite el acceso a una información visual por parte de personas con discapacidad sensorial visual o cognitiva.

Nos ocuparemos a continuación del tratamiento de las referencias culturales presentes en los GAD citados más arriba.

#### 4. La traducción de referencias culturales

Uno de los problemas que se plantean en la práctica de la traducción es el que se relaciona con la transmisión de elementos que hacen referencia a determinados aspectos pertenecientes a una cultura concreta. Numerosos estudios han tratado esta problemática (Reiss y Vermeer 1984, Snell-Hornby 1988, Baker 1992) y han identificado estos contenidos con distintos nombres. Esta última autora los denomina a través del sintagma "culture specific":

The source-language word may express a concept which is totally unknown in the target culture. The concept in question may be abstract or concrete; it may relate to a religious belief, a social custom, or even a type of food. Such concepts are often referred to as 'culture specific'. (Baker 1992, p. 21)

Estos aspectos han sido tratados en otras investigaciones.<sup>10</sup> De hecho, fueron objeto de estudio en trabajos anteriores con otras denominaciones, concretamente con el término 'realia' (Vlakhov y Florin 1970), 'cultural terms' (Newmark 1981), 'culturemas' (Veermer 1983, Nord 1997), y hacia finales del siglo XX con 'referentes culturales' (Mayoral 1999). La importancia de la identificación de estos elementos en la comunicación interlingüística la explica acertadamente Nord:

Each translational interaction involves members of two cultures with their culture-specific modes of behavior and value systems. A difference in behavior conventions may cause translation problems which usually do not

<sup>10</sup> No es objetivo de este trabajo hacer un repaso pormenorizado de las mismas. Para una profundización, remitimos a Rodríguez Abella, R.M. (2009), "La traducción de los culturemas en el ámbito de la gastronomía (análisis de los folletos de TURESPAÑA)", pp. 47-69, en *RITT* (*Rivista internazionale di tecnica della traduzione*), vol. 10, Trieste, EUT.

make communication impossible but more difficult or may shed a negative light on the speaker (e.g. lack of politeness)” (Nord 2011, p. 12)

La ausencia de información sobre estos componentes puede marcar en sentido negativo la lectura que se haga del texto traducido, sobre todo a causa de lo que podríamos llamar ‘incomprensión inconsciente’, ya que el lector al no poseer nuevas claves de lectura, utiliza las propias. En otras palabras, aplica su conocimiento del mundo, unos patrones de comportamiento e interpretación compartidos por la comunidad a la que pertenece.

Por lo que se refiere a la taxonomía de los referentes culturales, Nida (1945) distingue cinco categorías: la primera se refiere a la ecología, donde incluye la flora, fauna y fenómenos atmosféricos; mientras que las otras cuatro aluden a distintos tipos de cultura: religiosa, material, lingüística y social. Newmark (1992) reformula la clasificación nidiana, donde especifica otros elementos como los gestos y las costumbres que estarían en la categoría de cultura social indicada por Nida.

En el ámbito de la audiodescripción se han realizado ya algunas investigaciones sobre la transmisión de referentes culturales, entre estos trabajos destacamos Matamala y Rami (2009), Maszerowska y Mangiron (2014), Sanz Moreno (2017).

#### **4.1. Referentes culturales en Nuovo Cinema Paradiso**

Distintos estudios se han preocupado por identificar el contenido cultural de los textos y han propuesto distintas clasificaciones para ordenar ese material extralingüístico relacionado, como hemos explicado, con el conocimiento de nuestra realidad circundante. Nosotros aquí atenderemos al aspecto geográfico y sociocultural por ser los ámbitos en los que se dan los elementos más representativos seleccionados para este estudio.

##### **4.1.1. Referencias geográficas**

No cabe duda de la importancia de la información cultural que se transmite a través de una obra cinematográfica. Desde el punto de vista de la traducción, y, en especial, desde la perspectiva de la audiodescripción, donde la imagen tiene una importancia cada vez mayor, aportar datos que ayuden a situar o a aclarar el contenido icónico puede ser, como explica Cantera Ortiz (1999), una experiencia enriquecedora a la vez que puede suponer una revalorización del filme por parte del espectador.

En el caso que nos ocupa, las indicaciones que ubican determinados contenidos en el espacio pueden ser más o menos conocidas por el espectador normodotado italiano, en cambio, para el español (con discapacidad o sin ella) quizá sea necesario consignar aclaraciones adicionales o con mayor

detalle.<sup>11</sup> Es lo que ocurre en el fragmento (tabla 1) que proponemos a continuación donde se alude a una información geográfica.

AD Esp (ADE)	<p>Es de noche, al fondo aparece el monumento el Altar de la Patria <i>en la plaza Venezia</i>,<sup>12</sup> apenas un par de vehículos circulan por la <i>via del Corso, una de las más concurridas de Roma</i>, un hombre maduro de pelo cano conduce un Mercedes fumando un cigarrillo.</p> <p>[È notte, sullo sfondo compare il monumento dell'Altare della Patria in Piazza Venezia, solo un paio di macchine percorrono Via del Corso, una delle strade più trafficate di Roma, un uomo maturo dai capelli grigi guida una Mercedes mentre fuma una sigaretta.]<sup>13</sup></p>
AD Trento (ADTr)	<p>È notte inoltrata. Un uomo dai capelli precocemente incanutiti percorre alla guida di una Mercedes una strada di Roma. La via è deserta, fatta eccezione per una vettura dei carabinieri diretta verso l'Altare della Patria.</p> <p>[Es de noche, muy tarde. Un hombre con el pelo precocemente canoso circula, conduciendo un Mercedes, por una calle de Roma. La calle está desierta, excepto por un coche de la policía que se dirige hacia el Altar de la Patria.]</p>
AD Turín (ADTu)	<p>È tarda sera a Roma; su una strada non molto affollata, un uomo, non più giovanissimo di circa quarant'anni, con capelli brizzolati, è alla guida di un'auto grigia di grossa cilindrata.</p> <p>[Es de noche, tarde, en Roma; en una calle no muy concurrida, un hombre, no muy joven, de unos cuarenta años, con el pelo canoso, conduce un coche gris de gran cilindrada.]</p>

Tabla 1  
Referencia geográfica: Via del Corso

Las tres audiodescripciones sitúan la escena en Roma, pero contrastan en la especificación de los lugares donde transcurre la acción. Por un lado, la ADTu proporciona una información poco detallada, nos transmite la imagen de una calle cualquiera; le sigue la ADTr que sitúa la acción en el radio del Altar de la Patria; mientras que la ADE es más rica, ya que identifica la calle por donde circula el vehículo y la plaza en la que se ubica el monumento.

Las versiones italianas ofrecen, en cambio, datos parcialmente contrapuestos, pues la de Trento informa de que el coche “percorre [...] una strada di Roma. La via è deserta [...]”; mientras que la de Turín, en sintonía con la española “apenas un par de vehículos”, especifica que en la calle no hay casi nadie: “non molto affollata”, lo que implica la construcción de una imagen mental diferente según la versión que se escuche.

Otras referencias culturales que ubican geográficamente el film se encuentran en las imágenes que representan aspectos de la flora característicos de Sicilia, lugar donde se desarrolla casi la totalidad de la

<sup>11</sup> Es decir, que también un espectador no discapacitado podría favorecerse de esa información.

<sup>12</sup> Hemos utilizado la cursiva para evidenciar los aspectos que tratamos.

<sup>13</sup> Traducciones realizadas por el autor del artículo.



película. Concretamente, se trata de la referencia no solo a un cítrico (tabla 2), limones, sino también a plantas grasas como las palas de chumberas (tabla 3) presentes en todo el territorio. El primer elemento se omite en la versión española, mientras que el segundo se mantiene a través del GAD:

AD Esp (ADE)	[Ausencia de dato]
AD Trento (ADTr)	Una fruttiera stracolma di limoni fa bella mostra in centro al tavolo al quale è seduta un'anziana signora.  [Un frutero rebotante de limones adorna el centro de la mesa donde está sentada una señora mayor.]
AD Turín (ADTu)	All'interno della casa, un tavolo, scarsamente illuminato e con un centrotavola in vetro pieno di grossi limoni.  [En el interior de la casa, una mesa, con poca iluminación, con un frutero de cristal en el centro lleno de grandes limones.]

Tabla 2  
Referencia a la flora: cítricos

Los limones son un fruto caracterizante de la isla, la exclusión de este dato priva al destinatario español de la posibilidad de crearse la imagen que corresponde a esta región donde, entre otros, abundan los cultivos de cítricos. En este caso y desde el punto de vista de la recepción, aunque no nos ocupamos aquí expresamente, se observa que los GAD italianos emplean una sintaxis diferente para presentar dicha información. Nos referimos al orden sintáctico utilizado en relación con la inteligibilidad del mensaje que se quiere transmitir. De hecho, la ADTr presenta inmediatamente el objeto 'fruttiera stracolma di limoni' facilitando de este modo su comprensión, gracias al empleo de la estructura sintáctica por excelencia sujeto + verbo. En cambio, la ADTu requiere una mayor concentración por parte del espectador debido a la alteración de la secuencia sintáctica más común.

AD Esp (ADE)	Es otro día, Totò y Elena están en el campo; han cortado <i>dos palas de chumbera</i> que les sirve de plato para comer una ensalada. Comen divertidos.  [Un altro giorno, Totò ed Elena sono in campagna, hanno tagliato due pale di fico d'india che servono loro come piatto per mangiare un'insalata. Mangiano divertiti.]
AD Trento (ADTr)	I due innamorati sono in campagna e mangiano un'insalata di pomodori e rucola nelle foglie di fichi d'india fatte a barchetta.  [Los dos enamorados están en el campo y se comen una ensalada de tomates y rúcula en las palas de chumbera con forma ondulada.]
AD Turín (ADTu)	Tagliate alcune carnose e spinose foglie di fico d'India consumano, usandole a guisa di piatti, un'insalata seduti in terra in aperta campagna.

[Después de haber cortado algunas hojas de chumbera carnosas y espinosas, las usan como platos para comerse una ensalada sentados en el suelo en el campo.]
---

Tabla 3  
Referencia a la flora: chumbera

En las tres versiones de esta secuencia se recoge la función que realizan las palas en la película, aunque mediante la técnica de la explicitación donde gracias a una breve explicación, recogida tanto en la ADE “que les sirve de plato” como en la ADTu “usandole a guisa di piatti”, se aclara el uso que se le da en la escena representada y, al mismo tiempo, se facilita la comprensión y la creación de esa imagen.

#### 4.1.2. Referencias socioculturales

En este apartado se alude a personajes, costumbres y periodo histórico.

- a) Encontramos en distintos momentos del filme dos referencias a un periodo histórico específico, en el que presentamos a continuación (tabla 5) se cita la postguerra:

AD Esp (ADE)	<p>Desde el campanario se ve la plaza del pueblo de tejados pardos, en el centro hay una fuente, los niños corren a la escuela, un vendedor ambulante vende medias, <i>estamos en los años de la postguerra</i>. Una chica se lava el pelo en la fuente.</p> <p>Las mujeres aguardan turno para llenar los cántaros de agua. [...]</p> <p>Comienza el noticiario y los chavales pitan, luego se pasan un pitillo al que dan caladas. [Ausencia del dato]</p> <p>[Dal campanile si vede la piazza del paese dai tetti marroni, al centro c'è una fontana, i bambini corrono a scuola, un venditore ambulante vende calze, siamo nel dopoguerra. Una ragazza si lava i capelli nella fontana. Le donne aspettano il loro turno per riempire le brocche d'acqua. [...] Inizia il cinegiornale e i ragazzi fischiano, poi fanno un tiro di sigaretta ciascuno]</p>
AD Trento (ADTr)	<p>La piazza del paese si anima. Una ragazza si lava le lunghe chiome nere in una fontanella pubblica, in un'altra più grande e ottagonale si abbeverano alcune mucche. Un venditore ambulante offre alle donne delle calze che tiene in mostra appese ad un lungo bastone. [...]</p> <p>Gli spettatori partecipano attivamente a <i>quello che succede</i> sullo schermo commentando le notizie del film Luce.</p> <p>[La plaza del pueblo se anima. Una chica se lava su larga melena negra en una fuentecilla pública, en otra más grande y octogonal beben algunas vacas. Un vendedor ambulante ofrece a las mujeres medias que expone en un palo largo.]</p>

	[...] Los espectadores participan activamente de lo que sucede en la pantalla comentando las noticias del instituto Luce.]
AD Turín (ADTu)	È mezzogiorno, una giornata di sole. Le immagini mostrano dall'alto della torre l'ampio piazzale, bianco e polveroso con una grande fontana al centro; lungo il perimetro della piazza le case povere e dimesse; c'è movimento: alcuni bambini corrono schiamazzando, uomini a cavallo, uno su di un carro e alcuni a piedi attraversano lo spazio. Presso la fontanella una donna si lava i lunghi capelli scuri, un ambulante è circondato da alcune donne mentre altre riempiono secchi in latta presso i rubinetti della fontana. L'immagine si ferma sulla facciata del cinema ancora chiuso davanti al quale passa un uomo su un asino; poi una bobina che si riavvolge. [...] Sullo schermo il globo terrestre che gira: la sigla del <i>cinogiornale: la Settimana Incom</i> , poi si legge: <i>gli italiani non dimenticano, congresso della Resistenza</i> .  [Son las doce del mediodía, un día soleado. Las imágenes muestran desde lo alto de la torre la amplia plaza, blanca y polvorienta con una gran fuente en el centro; a lo largo del perímetro de la plaza: casas pobres y abandonadas; hay movimiento: algunos niños corretean haciendo ruido, hombres a caballo, uno en un carro y otros a pie cruzan el espacio. En la fuente una mujer se lava su largo pelo oscuro, un vendedor ambulante está rodeado de algunas mujeres mientras otras llenan cubos de hojalata en los grifos de la fuente. La imagen se detiene en la fachada del cine aún cerrada frente a la que pasa un hombre sobre un burro; luego un carrete que se rebobina. [...] En la pantalla el globo terrestre que da vueltas: el tema del noticiero: Semana del Incom, luego leemos: los italianos no olvidan, congreso de la Resistencia.]

Tabla 5  
Referencia sociocultural: postguerra

En la primera parte de esta secuencia se da cuenta –a través de un flashback en el que Salvatore rememora su infancia– de la vida cotidiana de un pueblo que empieza su andadura después de la II Guerra Mundial; en la segunda, se alude al periodo de la Resistencia (entre 1943 y 1945) a través de dos canales: auditivo y textual (texto escrito en la pantalla).

Desde el punto de vista de la escritura del GAD, para la primera parte, solo la versión española especifica el momento histórico: los años de la postguerra. Sin embargo, el destinatario español podría interpretar erróneamente el texto auditivo y situar la postguerra pocos años antes coincidiendo con el final de la Guerra Civil española. Se trataría de un caso de interferencia pragmática, como explica Escandell Vidal pues:

Los factores socio-culturales son, claramente, ajenos a la lengua misma; sin embargo, su influencia sobre el comportamiento verbal es extraordinaria, [...] no siempre resultan fáciles de detectar o de prever; y, sin embargo, sus efectos son, en la mayoría de los casos, mucho más graves que los producidos por las interferencias gramaticales. (Escandell Vidal 1996, p. 96)

Se trata de un aspecto delicado que puede dar lugar a malentendidos y poner en entredicho o hacer fracasar la comunicación o, mejor dicho, la intención comunicativa del emisor, en este caso del director del filme. Obviamente, un estudio de recepción futuro podrá ayudarnos a entender las hipótesis que hemos avanzado. Por otro lado, la ausencia de la referencia al periodo de la Resistencia italiana (en la segunda parte de esta secuencia) se podría incluso interpretar como un caso de censura parcial por la clara contraposición al franquismo español. Sin embargo, teniendo en cuenta la fecha de realización de la AD española (año 2000), desechamos esa hipótesis, parece evidente que sencillamente se ha omitido el dato. Se trata de una información que al público normodotado –italiano o español- le llega, como hemos anticipado, por una doble vía: auditiva (presente en la banda sonora original y doblada) y escrita. En cambio, al espectador español con discapacidad visual se le priva de la información escrita, dato que tal como se indica en las guías debería estar presente en el GAD. En consecuencia, al usuario español le pasará desapercibida la doble intención del director que ha querido subrayar –oralmente y por escrito– la orientación política del pueblo liberado tras la contienda mundial.

Por lo que se refiere a la ADTr, no proporciona en el GAD los datos necesarios para construir la imagen del texto que anuncia el congreso. Limitándose a “Gli spettatori partecipano [...] a *quello che succede sullo schermo* [...]”, sin explicitar las acciones que se suceden en la pantalla, no puede sino producir desconcierto y confusión en el espectador discapacitado italiano, ya que precisamente la labor del audiodescriptor consiste en dar cuenta de ‘lo que sucede en la pantalla’. Por lo tanto, se trataría de un comentario que habría que evitar.

Por otro lado, a través de la imagen se refleja en parte la estructura social del pueblo, Cataldo, recién salido de la guerra (no hay agua corriente en las viviendas, las fuentes públicas son lugares que sirven también para la higiene personal ‘la chica se lava en la fuente’, etc.), como explica Escandell Vidal:

[...] hay que tener en cuenta cuál es la relación social que existe entre los interlocutores. Por el mero hecho de pertenecer a una organización humana con una estructura social, cualquier interacción entre dos individuos adquiere carácter social, y pasa a depender de principios de naturaleza también social. El papel de los principios sociales en la comunicación es fundamental, ya que - como dijimos- el emisor construye su enunciado a la medida del destinatario.” (Escandell Vidal 1996, p. 97)

Esta información queda recogida en los tres GAD, aunque en cada uno de ellos se añaden aspectos que lo enriquecen. Por ejemplo, en la audiodescripción española se explica que las mujeres recogen agua en cántaros; en la de Trento por el hecho de que los animales (vacas) beben agua en la fuente y, en la de Turín, más rica, se dan indicaciones escenográficas

donde los adjetivos marcan ese espacio, la plaza “polverosa”, las casas “povere e dimesse”, o también con la inclusión de datos sobre la presencia de otros personajes secundarios, como la de los niños correteando, hombres a caballo o en un asno, a pie o en un carro. Todos estos testimonios, en nuestra opinión, aportan elementos que ayudan a construir ese ambiente y posibilitan la creación de una imagen mental más acorde con la que se observa en la pantalla.<sup>14</sup>

b) Otro referente lo constituye la costumbre de arrojar objetos viejos por la ventana en Nochevieja, subrayada (tabla 6) en la siguiente secuencia:

<p>AD Esp (ADE)</p>	<p>Ve las siluetas de la familia de Elena a través del visillo, es Nochevieja. El padre descorcha una botella mientras los demás aguardan con sus copas, la habitación de Elena se ilumina. El viento abre una contraventana, Totò cierra los ojos expresando su deseo pero cierran la ventana y apagan la luz. Decepcionado, el muchacho abandona su puesto y se marcha <i>mientras caen a la calle botellas vacías y cacharros viejos según la costumbre italiana</i>, el cielo se ilumina con fuegos artificiales.</p> <p>[Vede le sagome della famiglia di Elena dietro le tende sulla finestra, è Capodanno. Il padre stappa una bottiglia mentre gli altri aspettano con i bicchieri, la stanza di Elena si illumina. Il vento apre una imposta, Totò chiude gli occhi esprimendo il suo desiderio ma le imposte vengono chiuse e spongono la luce. Deluso, il ragazzo lascia il suo posto e se ne va mentre sulla strada cadono bottiglie vuote e vecchie pentole secondo l'usanza italiana, il cielo si illumina con fuochi d'artificio.]</p>
<p>AD Trento (ADTr)</p>	<p>È l'ultimo dell'anno. Dalle case arrivano in strada le voci di quelli che si divertono. Salvatore può vedere nitidamente dietro i vetri il profilo di qualcuno che stappa una bottiglia e di chi aspetta col bicchiere in mano. Ed ecco che la luce di quella stanza si accende. Salvatore, che se ne stava seduto con aria sconsolata su un gradino si alza in piedi, una mano spinge un'imposta e lui, emozionato, chiude gli occhi. Quando li riapre si stanno richiudendo tutte e due. Anche la luce si spegne. Annichilito, si allontana stringendosi nel cappotto e incurante <i>della roba vecchia che cade lanciata dalle finestre</i>.</p> <p>[Es Nochevieja. Desde las casas llegan las voces de los que se divierten. Salvatore puede ver claramente detrás de los cristales el perfil de alguien que descorcha una botella y de quien espera con el vaso en la mano. Es entonces cuando la luz de esa habitación se enciende. Salvatore, que estaba sentado con un aire de desconsuelo en un escalón, se pone de pie, una mano empuja una contraventana y él, emocionado, cierra los ojos. Cuando los abre, se están cerrando los dos. También se apaga la luz. Abatido se aleja estrechándose en su abrigo y sin prestar atención a las cosas viejas que caen, lanzadas desde las ventanas.]</p>
<p>AD Turín (ADTu)</p>	<p>Dietro le finestre sono visibili ombre intente a stappare una bottiglia. Sul suo volto immensa tristezza e desolazione. <i>Nuovo anno</i> Totò si alza, una mano apre le imposte, chiude gli occhi stringendosi...li</p>

<sup>14</sup> Habría que estudiar el impacto de estas explicaciones escenográficas en la audiencia, queda para un trabajo posterior.

	<p>riapre: ora sono chiuse e la luce si spegne. Diversi oggetti lanciati giù in strada cadono dietro di lui: voltatosi se ne va intrizzito. Altri <i>oggetti cadono dai balconi sulla strada che gli si staglia di fronte.</i></p> <p>[Detrás de las ventanas se ven las sombras que intentan descorchar una botella. En su rostro hay una inmensa tristeza y desolación. Año Nuevo Totó se levanta, una mano abre las contraventanas, cierra los ojos apretándolos... los vuelve a abrir: ahora están cerradas y la luz se apaga. Lanzan varios objetos a la calle, caen detrás de él: se da la vuelta y se aleja, abatido. Desde los balcones, otros objetos caen a la calle que se delinea ante el.]</p>
--	---

Tabla 6  
Referencia sociocultural: Nochevieja

Efectivamente, esta especificación en la AD española ayuda a comprender ‘casi’ correctamente la situación que, en efecto, como reconoce Escandell Vidal “incluye todo aquello que, física o culturalmente, rodea al acto mismo de enunciación. Así pues, además de las coordenadas de espacio y tiempo, la situación comprende la conceptualización que de ella hacen los interlocutores y las expectativas que ésta genera en los participantes en la interacción” (1996: 97). La explicitación de la costumbre italiana, sin su correspondiente explicación, dejaría al destinatario español ante un acontecimiento extraño cuya posible explicación podría ser que la gente hubiera bebido demasiado y se hubiera puesto a arrojar objetos a la vía pública, un comportamiento peligroso difícilmente comprensible para una persona perteneciente a otra cultura. Y es que, como explica de nuevo Escandell Vidal, “Desde el punto de vista del destinatario, el reconocimiento de la intención de su interlocutor constituye un paso ineludible para la correcta interpretación de los enunciados” (Ibidem). Con todo, habría que haber especificado que no se trata de una costumbre extendida a todo el territorio italiano, sino más bien característica de una determinada zona. Sin esta puntualización estaríamos ante un caso de interferencia sociopragmática tal como la denomina Leech para referirse a “the ways in which pragmatic meanings reflect ‘specific “local” conditions on language use” (1983: 10) y que retoma Escandell Vidal ya que se produce “el traslado a otra lengua de las percepciones sociales y las expectativas de comportamiento propias de otra cultura” (1996, p. 103). Además, esta autora explica que la “fijación de los supuestos socio-culturales de base y el carácter automático de su funcionamiento se convierten en la principal fuente de fracaso en la comunicación intercultural, ya que cualquier comportamiento, verbal o no, que no se ajuste a los patrones esperados se interpreta inmediatamente no como fruto del desconocimiento de las normas, sino como una conducta voluntariamente malintencionada o descortés.” (Escandell Vidal 1996, p. 98). Por lo tanto queda patente la importancia de la continua atención que se debe prestar a estos aspectos.

c) Referencia a un personaje cómico ampliamente conocido (tabla 7) en la cultura del texto origen:

AD Esp (ADE)	En la película dos chicas golpean una campana de la que sale el <i>popolar cómico italiano Totò</i> .  [Nel film, due ragazze colpiscono una campana da cui emerge il popolare comico italiano Totò.]
AD Trento (ADTr)	È in corso la proiezione del film <i>I pompieri di Viggiù</i> con Antonio de Curtis, in arte Totò. Il cinema Paradiso è gremito all'inverosimile.  [Se está proyectando la película <i>I pompieri di Viggiù</i> con Antonio de Curtis, alias Totò. El cine Paradiso está repleto a rebosar]
AD Turín (ADTu)	La sala è stracolma di gente, il mare di teste ondeggia e sussulta. I corridoi sono intasati, c'è gente ovunque. La mezza figura del famoso Antonio De Curtis in arte Totò che gesticola e ammicca rallegra gli uomini attenti alle immagini.  [La sala está llena de gente, el mar de cabezas ondula y se mueve bruscamente. Los pasillos están atascados, hay gente por todas partes. La media figura del famoso Antonio De Curtis, alias Totò, que hace gestos y guiños, anima a los hombres que están atentos a las imágenes.]

Tabla 7  
Referencia sociocultural: Totò

En este caso, también contamos con una explicitación del personaje, célebre en la cultura italiana, pero con escasa popularidad en el territorio español. En las versiones italianas se añade el nombre del cómico probablemente para dar una información más precisa y evitar confundir al oyente con el protagonista del film *Nuovo Cinema Paradiso*.

d) En el caso que sigue (tabla 8) se alude a un cuerpo de seguridad del Estado italiano

AD Esp (ADE)	Se proyecta una película muda de Charlot, es un combate de boxeo con profusión de golpes y tortazos, los chavales patean el suelo, la pareja de <i>carabinieri</i> también ríe.  [Viene proiettato un film muto di Charlie Chaplin, è un incontro di boxe con una profusione di pugni e schiaffoni, i ragazzi calciano a terra, la coppia di carabinieri ride anche.]
AD Trento (ADTr)	Il clima cambia con la comparsa sullo schermo di Charlie Chaplin, arbitro non proprio ortodosso di pugilato che per farsi ubbidire dai contendenti ricorre ai calci e agli schiaffi. Anche i due carabinieri presenti in sala per il servizio d'ordine partecipano all'allegria generale. L'unico contrariato dalla confusione è il signore che frequenta l'ambiente solo per dormire.  [El clima cambia con la aparición en la pantalla de Charlot, árbitro de boxeo poco ortodoxo que, para que le obedezcan los contrincantes, reparte patadas y bofetadas. Incluso los dos policías presentes en la sala para mantener el orden, participan de la alegría general. El único que está molesto por el desorden es el caballero que está allí solo para dormir.]
AD	Ora le immagini sono quelle di un film comico con Charlot su un ring. La folla

Turín (ADTu)	ride e si agita alla vista dei colpi che il protagonista riceve. In sala ci sono anche due carabinieri in divisa altrettanto divertiti dalle immagini veloci e dal loro sfarfallio sullo schermo.
	[Ahora las imágenes son las de una comedia con Charlot en un ring. El público se ríe y se emociona al ver los golpes que recibe el protagonista. En la sala, hay también dos policías uniformados que se divierten con las imágenes rápidas e intermitentes de la pantalla.]

Tabla 8  
Referencia sociocultural: carabinieri

En concreto, en la versión española se deja inalterada la denominación a través de un calco, estrategia que, sin duda, para el receptor español resulta comprensible, pues existe el término ‘carabinero’ pero con un significado parcialmente diferente ya que corresponde, como reza el DLE<sup>15</sup> en la 1ª acepción, a “soldado destinado a la persecución del contrabando”, es decir, relacionado con cuestiones aduaneras más que de seguridad. El hecho de utilizar un término que identifica culturalmente a un sector de la población con unas funciones concretas en otra lengua, sin pensar demasiado en lo que vehicula, podría provocar una parcial incompreensión. Téngase en cuenta que en Italia existe tanto el cuerpo de los ‘Carabinieri’ (Arma dei Carabinieri) como el de la ‘Polizia’ (Polizia di Stato) con una historia, organización y funciones diferentes, así como en España el Cuerpo de la Guardia Civil y el de la Policía Nacional. En el contexto específico del film italiano, la figura española del carabinero acababa de disolverse, pues quedó suprimida en 1940 en favor del cuerpo de la Guardia Civil. Sin embargo, al no existir hoy esa figura, mantener el vocablo en el GAD español, sobre todo cuando se trata de lenguas afines (Calvi 1995) como el español y el italiano (donde el cuerpo sigue existiendo) podría dar lugar a una interpretación engañosa, pues como explica Escandell Vidal se “hace mucho más difícil detectar la interferencia porque en realidad la estrategia utilizada sí puede emplearse en esa lengua [aunque] su uso pueda llevar asociadas connotaciones diferentes de las que tendría en la lengua materna del emisor y que, por lo tanto, éste [el receptor] no conoce y no domina” (1996, p. 103). Por lo tanto, se hace necesaria una reflexión mayor para valorar el alcance que puede tener la elección de determinadas estrategias en la transmisión de términos culturales y, sobre todo, validarlas teniendo en cuenta los estudios de recepción.

<sup>15</sup> Diccionario de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/?id=7NqG7zz|7NqPRXx>



## Conclusiones

Como se puede observar, la descripción de los códigos anteriormente citados de un producto fílmico perteneciente a otra cultura como es nuestro caso (español/italiano) requiere que, en determinadas situaciones, se amplifique, explicité y contextualice geográficamente (ej. ‘en Italia’) o históricamente, estrategias o técnicas de las que un nativo de esa cultura puede prescindir, puesto que conoce la realidad sociocultural que se narra en la película. Las referencias culturales tratadas en este trabajo, como hemos expuesto, se han extraído de los guiones audiodescritos, responden a los aspectos culturales (presentes en la película) que los audiodescriptores han decidido que era necesario reseñar. Las técnicas o estrategias que se han utilizado para hacer ‘visible’ ese contenido icónico en el GAD español son: la explicitación o ampliación (en el caso de la ubicación de la calle cercana al Altar de la Patria y la tradición popular en Nochevieja); dos calcos (en la denominación del cómico italiano Totó y en el caso de los ‘carabinieri’); de nuevo la ampliación junto con la explicación (en el caso de las chumberas) y, por último, dos omisiones (en la referencia a los limones, y al texto escrito referido al periodo de la Resistencia), en el primero quizá por considerar que el dato no era importante o por no haber identificado el valor que asume en el texto y, en el segundo caso, tal vez por estimar que no era necesario redundar en esa información, en contra de la voluntad del director. La especificación es la técnica más utilizada seguida de la omisión y el calco. Estos datos coinciden en parte con las estrategias que se han detectado en otros estudios para dar cuenta de las referencias culturales. Sería necesario un número mayor de investigaciones para determinar o aislar las técnicas por excelencia más usadas para dar cuenta de los contenidos culturales. Por supuesto, no podemos olvidar el país de producción del film y de la AD, la cercanía sociocultural y otras variantes históricas que han atravesado esos países y que el director ha plasmado en su obra, aspectos que pueden facilitar la inteligibilidad de los hechos que se narran.

Por lo que se refiere a los GADs italianos, encontramos distintas disimilitudes en las descripciones en general y, en particular, en la referencia al Altar de la Patria, la ADTu, como expusimos más arriba, es más rica pero contiene menos detalles que la española. En general, como hemos especificado, el GADTu contiene mayor información. Un estudio futuro podría dar cuenta de la relevancia de los datos que contiene y si responde a cuestiones sintácticas, semánticas así como dar cuenta de si la densidad de esa información sería deseable según la opinión de los destinatarios.

Por otro lado y de acuerdo con los razonamientos que se han venido realizando, quizá sería oportuno trabajar con nativos pertenecientes a la cultura representada en el filme para la confección del GAD (de obras

internacionales), por lo menos en una primera fase, con el fin de adoptar posteriormente las soluciones más apropiadas para transmitir los contenidos icónico-culturales. Desde luego, la selección de la información relevante de la película quizá sería más apropiada si la figura del audiodescriptor entrara a formar parte del equipo de producción de la película y, para la investigación, si su trabajo quedara reflejado en una publicación o en textos accesibles a los futuros audiodescriptores. Para terminar, queremos apuntar un último aspecto referido al GAD. No siempre la escritura del texto es lineal, lo que dificulta su comprensión y requiere un mayor esfuerzo de concentración. La accesibilidad no solo debe entenderse en términos de disfrute de un producto audiovisual, sino que debería ser inmediatamente inteligible a través de un uso apropiado y adecuado no solo del léxico, sino también de la estructura sintáctica.

**Bionota:** María J. Valero Gisbert, Doctora en Lingüística por la Universidad de Valencia (España). Profesora Titular de Lingua e Traduzione Spagnola L-LIN/07 de la Università degli Studi di Parma, Departamento DUSIC (Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali), Unità di Lingue e Letterature Straniere. Sus áreas de investigación son: Lexicografía, Fraseología Hispánica y Traducción Audiovisual. Dirige el Máster oficial ‘MTAV’ en Traducción Audiovisual (<http://mastermetav.unipr.it>).

**Dirección autor:** [mvalero@unipr.it](mailto:mvalero@unipr.it)

**Agradecimientos:** Deseo expresar mi agradecimiento a los expertos revisores de este trabajo por brindarme su tiempo, su esfuerzo y paciencia, por su generosidad y sus valiosas aportaciones para la mejora de este estudio.

## Referencias bibliográficas

- Baker M. 1992, *In Other Words*. Routledge, London.
- BOE 2003, *Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de Igualdad de Oportunidades, No Discriminación y Accesibilidad Universal de Las Personas con Discapacidad*. Boletín Oficial del Estado, diciembre de 2003, núm. 289.
- Calvi M. V. 1995, *Didattica di lingue affini. Spagnolo e italiano*, Guerini, Milano.
- Cantera Ortiz de Urbino J. 1999, *Las notas del traductor, reivindicación de su oportunidad y conveniencia*, en Vega M.A. y Martín Gaitero R. *Lengua y cultura. Estudios en torno a la traducción*, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas, pp. 31-50.
- Carmona R. 1991, *Cómo se comenta un texto filmico*, Cátedra, Madrid.
- Chaume F. 2004, *Cine y traducción*, Cátedra, Madrid.
- Diccionario de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/?id=7NqG7zz|7NqPRXx> (20/01/2019).
- Escandell Vidal M.V. 1996, *Los fenómenos de interferencia pragmática*, en “Didáctica del español como lengua extranjera, Expolingua” 3, Madrid, pp. 95-109. [http://marcoele.com/descargas/expolingua1996\\_escandell.pdf](http://marcoele.com/descargas/expolingua1996_escandell.pdf) (20/01/2019).
- Fryer L. y Freeman J. 2012, *Presence in those with and without sight. Audio description and its potential for virtual reality applications*, en “Journal of Cyber Therapy & Rehabilitations”, 5 [1], pp. 15-23.
- Fryer L. y Freeman J. 2013, *Cinematic language and the description of film. Keeping AD users in frame*, en “Perspectives. Studies in Translatology” 21 [3], pp. 412-426.
- Gambier Y. 2004, *La traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, en “Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal” 49 [1], pp. 1-11.
- Gerzymisch-Arbogast H. 2007, *Workshop Audio Description. Summer School Screen Translation*, Forlì, [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Pedersen\\_Jan.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf) (20/01/2019).
- Hurtado Albir A. y Molina L. 2002, *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*, en “Meta” XLVII [4], pp. 498-512.
- Iwarsson S., y Stahl A. 2003, *Accessibility, usability and Universal Design –positioning and definition of concepts describing person-environment relationships*, en “Disability and Rehabilitation” 25 [2], pp. 57-66.
- Jakobson R. 1959, *On linguistic aspects of translation*, en Venuti L. (ed.) 2000, *The translation studies reader*, Routledge, London, pp. 113-118.
- Jewitt C. (ed) 2009, *Handbook of Multimodal Analysis*, Routledge, London.
- Jiménez C. (ed.) 2007, *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Jiménez C., Seibel C. y Rodríguez A. (eds.) 2010, *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción*, Tragacanto, Granada.
- Kruger J-L. y Orero P. 2010, *Audio description, audio narration – A new era in AVT*, en “Perspectives. Studies in Translatology” 18, pp. 141-142.
- Leech G. 1983, *Principles of Pragmatics*, London, Longman.
- Maszerowska A. y Mangiron C. 2014, *Strategies for dealing with cultural references in audio description*, en Maszerowska, I. Matamala, A. y Orero, P. (ed) 2014, *Audio description: New perspective illustrated*, John Benjamin Publishing, Amsterdam, pp. 159-178.

- Maszerowska I., Matamala A. y Orero P. (ed) 2014, *Audio description: new perspectives illustrated*, John Benjamin, Amsterdam.
- Matamala A. y Orero, P. 2007, *Accessible opera: overcoming linguistic and sensorial barriers*, en “Perspectives. Studies in Translatology” 15 [4], pp. 262-277.
- Matamala A. y Rami, N. 2009, *Análisis comparativo de la audiodescripción española y alemana de Good Bye, Lenin*, en “Hermeneus” 11, pp. 249-266.
- Matamala A. y Orero, P. (eds.) 2016. *Researching Audio Description. New Approaches*, Palgrave Studies in Translating and Interpreting, Palgrave Macmillan, UK.
- Mayoral R. 1999, *La traducción de referencias culturales*, en “Sendebarr, Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación” 10-11, pp. 67-88.
- Neves J. 2012, *A multi-sensory approaches to (audio) describing visual art” en Multidisciplinarity in Audiovisual Translation*, en “MonTI” 4, pp. 277–293.
- Newmark P. 1981, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford/NewYork.
- Newmark P. 1992, *Manual de traducción*, (6a ed.), Cátedra, Madrid.
- Nida E. 1975 [1945], *Linguistics and ethnology in translation problems*, en Nida E. (Eds.), *Exploring Semantic Structures*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, pp. 194-208.
- Nord C. 1997, *Defining translation functions. The translation brief as a guideline for the trainee translation*, en “Ilha do Desterro, A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies” 33, Florianópolis, Brasil, pp.41-55.
- Nord C. 2011, *From the “Protective Workshop” to Professional Reality: Grading the Difficulty of Translation Tasks*, en “T&I Review”. [http://cms.ewha.ac.kr/user/erits/download/review\\_1/01\\_Christiane%20Nord.pdf](http://cms.ewha.ac.kr/user/erits/download/review_1/01_Christiane%20Nord.pdf) (20/01/2019).
- O’Toole M. 1994, *The Language of Displayed Art.*, Leicester University Press, London.
- O’Halloran K. L. 2011, *Multimodal Discourse Analysis*, en Hyland K. y Paltridge B. (eds), *Companion to discourse analysis*, Continuum, London, pp.120-137.
- Pedersen J. 2018, *Transcultural Images. Subtitling Culture-Specific Audiovisual Metaphors*, en Ranzato I. y Zanotti S. *Linguistic and Cultural representation in audiovisual translation*, Routledge, New York, pp. 31-45
- Perego E. (ed.) 2012, *Emerging topics in translation: Audio description*. EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste.
- Reiss K. y Vermeer H. 1984, *Groundwork for a General Theory of Translation*, Niemeyer, Tübingen.
- Remael A. 2012, *Audio description with audio subtitling for Dutch multilingual films: Manipulating textual cohesion on different levels*, en J. Díaz Cintas (ed.) *Ideology and manipulation in audiovisual translation*. “Número especial de Meta: journal de traducteurs / Meta: Translators’ Journal” 57 [2], pp. 385–407.
- Remael A., Reviers N. y Vercauteren, G. 2014, *Pictures painted in words*, ADLAB Audio Description guidelines. <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html> (20/01/2019).
- Sanz-Moreno R. 2017, *The audio describer as a cultural mediator*, en “Revista Española de Lingüística Aplicada/Spanish Journal of Applied Linguistics” 30 [2], pp. 538-558.
- Snell-Hornby M. 1988, *Translation Studies. An integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam.
- Snyder J. 2003, *Verbal description: The visual made verba*”, en Salzhauer E. y Sobol N. (eds.) *Art beyond sight: a resource guide to art, creativity and visual impairment*. AFB Press, Nueva York, pp. 224–228.
- Snyder J. 2007, *Audio description The visual made verbal*, Audio Description Associates,

Takoma Park, Maryland, USA.

Soler S. 2012, *Traducción y accesibilidad en el museo del siglo XXI*. Tragacanto, Granada.

Steiner G. 1980 [1975], *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Taylor C.J. 2003, *Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films*, en "The Translator" 9 [2], pp. 191-205.

Vermeer H. J. 1983, *Translation theory and linguistics*, en Roinila P., Orfanos R. y Tirkkonen-Condit S. (eds.), *Häkökohtia kääntämisen tutkimuksesta*. University, Joensuu, pp. 1-10.

Vinay J.P. y Darbelnet J. 1977, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, París.

Vlakov S. y Florin Sider 1970, "Neperevodimoe v perevode: realii", [lo intraducible en la traducción, realia] *Masterstvo perevoda*, Moscow, Sovetskii pisatel, pp. 432-456.

## Filmografía utilizada

Giuseppe Tornatore, *Nuovo cinema Paradiso*, Cristaldifilm, 1988.



# AUDIODESCRIPCIONES ALTERNATIVAS DE SEXO

## Los usuarios opinan

RAQUEL SANZ-MORENO  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**Abstract** – Audio description (AD) is a modality of audiovisual translation which has awoken social and academic interest in the last three decades. Sex is a traditional taboo topic which has been widely discussed in written and audiovisual translation, but which has not already been studied in depth referred to AD. There are scant book chapters or articles which mention the topic of sex in AD, though. Moreover, other general works on AD stress the need to carry out reception studies in order to consider the users' opinions in the production of AD scripts.

In this vein, we designed a reception study based on six scenes of films with high erotic content. We used two styles of AD for each scene: the first commercial ADs comply with the Spanish directives of AD (objectivity, precision, adequate vocabulary and terminology), while the second ADs flout them consciously, using a rude style, vulgar words and more explicit and subjective AD that match the style of the sex scenes.

The results of our study show that the users refuse the patronization that is frequently used to audio describe sex scenes, in which omissions and manipulations are often present (Sanz-Moreno, 2017a). On the contrary, in general, the blind and visually-impaired audiences interviewed prefer alternative ADs. The importance of the sex scenes in the plot has also been pointed out as something to consider when audio describing the scenes themselves. We have also observed that users do not usually accept euphemisms nor vulgar words or metaphors in the AD of sex, and prefer rather explicit and detailed ADs.

**Keywords:** audio description; sex; reception study; accessibility; audiovisual translation.

## 1. Introducción

La audiodescripción (AD) se considera una modalidad de traducción audiovisual mediante la cual se garantiza la accesibilidad del receptor ciego o con baja visión a productos audiovisuales como películas, videojuegos, obras teatrales, o también obras pictóricas y monumentos históricos. España fue uno de los países pioneros en el desarrollo de la AD de obras teatrales y de películas a principios de los años 90 del pasado siglo gracias, sobre todo, a la Organización Nacional de Ciegos de España (ONCE). A pesar de su encomiable labor, los productos audiodescritos por la ONCE solo estaban a

disposición de los afiliados a esta organización, por lo que muchos receptores potenciales no tenían acceso a estos productos. Sin embargo, actualmente, el mercado de la accesibilidad se ha liberalizado y hay muchos más operadores que ofertan AD de productos audiovisuales que se comercializan y se emiten por televisión o en diversas plataformas y que no han pasado por los controles de calidad de la ONCE. En cualquier caso, en nuestro país, los audiodescriptores disponen de la norma española UNE 153020 *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* (AENOR, 2005), que les sirve como directriz para la elaboración del guion de AD.

Al desarrollo de la AD le siguió, de forma evidente, un mayor interés de la investigación en este ámbito. Son numerosos los aspectos de la AD que se han investigado desde una perspectiva descriptiva hasta el momento: los personajes (Ballester, 2007), los efectos especiales (Matamala y Remael, 2015), las expresiones faciales (Mazur, 2014), los referentes culturales (Maszerowska y Mangiron, 2015; Sanz-Moreno, 2017b) y la intertextualidad (Sanz-Moreno, 2019; Taylor, 2014), entre otros temas, se han abordado con profundidad. Sin embargo, en la actualidad, los estudios de recepción o experimentales están ocupando un lugar cada vez más importante en la investigación en accesibilidad, y en particular, en AD (Ramos, 2013; Fresno, 2014; Rodríguez, 2017; Cabeza-Cáceres, 2013, Fernández-Torné, 2016; Iturregui-Gallardo, 2019). Eso es lo que pretendíamos hacer en este artículo.

Para empezar, partiremos de una revisión sobre los trabajos previos sobre AD y sexo, tema considerado tradicionalmente tabú y que plantea dilemas interesantes para el audiodescriptor a la hora de redactar el guion de AD. Posteriormente, presentaremos el marco de nuestro estudio: en primer lugar, esbozaremos los aspectos fundamentales de la metodología que hemos seguido: la conformación del corpus, la selección de participantes y, finalmente, la selección del instrumento de recolección de datos. Por último, expondremos los resultados obtenidos en este trabajo y avanzaremos las conclusiones a las que hemos llegado.

## 2. La audiodescripción del sexo

A pesar de encontrarnos en el siglo XXI, aún existen temas que son objeto de censura y (auto)censura en los medios de comunicación y las representaciones artísticas de diferente índole. En lo que respecta a la traducción audiovisual, son numerosos los autores que han estudiado cómo se transfiere el lenguaje ofensivo o tabú en la subtitulación (Scandura, 2004; Ávila-Cabrera, 2015, 2016;) o en el doblaje (Pujol, 2006; García Aguiar y García Jiménez, 2013; Romero y De Laurentiis, 2016). Sin embargo, en el ámbito de AD, aún no se ha ahondado en algunos temas polémicos, como son



la verbalización del sexo o la violencia en el guion de AD, aunque existen algunos trabajos publicados hasta el momento.

Las normas británicas *ITC Guidance on Standards for Audio Description*, que contienen directrices muy detalladas sobre AD, ofrecen algunas pistas sobre cómo abordar la AD de las escenas de sexo, llegando a afirmar que “[T]he describer has to convey the atmosphere and the feeling without descending into crudeness, clinical coldness or undue sentimentality” (2000, p. 32), un equilibrio que, a menudo, es difícil conseguir. En el mismo sentido, Fryer dedica un capítulo a la censura en AD, haciendo referencia al sexo y a la violencia (2016, p. 141-153). Entre sus conclusiones más relevantes, destacamos la afirmación siguiente: “Blind people want to hear about it «warts and all»”. En efecto, para la autora británica la omisión como estrategia de AD no es una opción válida, aunque también apunta al papel destacado de la banda sonora de los filmes como complemento de la AD. Fryer recuerda la regla WYSIWYS (*What you see is what you say*) para audiodescribir, siempre teniendo en cuenta que la percepción suele ser algo personal y, por tanto, variable. Unos años antes, Sanderson realiza un análisis comparativo de las diferentes versiones de las AD de *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009) en inglés y en español. Después de observar diferencias notables en la AD de escenas de sexo, el autor apunta a los condicionantes socioculturales como elementos que podrían influir en la forma en la que se audiodescriben este tipo de escenas para dos audiencias lingüística, cultural y geográficamente diferentes (2011, p. 33).

Por último, citamos dos trabajos que sirven como antecedentes del presente: en el primero se aborda la autocensura en AD después de analizar un corpus de nueve películas con AD en español, y se concluye que los descriptores españoles tienden a omitir o atenuar ciertos datos sobre órganos sexuales o prácticas sexuales en los guiones de AD (Sanz-Moreno, 2017a). Por otra parte, en otro estudio experimental posterior, se expuso a un grupo de voluntarios normovidentes a diferentes escenas de sexo y se pidió que las describieran con sus palabras (Sanz-Moreno, 2018). Se observaron diferencias en la AD realizada por mujeres y por hombres, ya que las primeras tendían a autocensurarse en escenas poco convencionales, pero no manifestaban tener ningún reparo a la hora de emplear lenguaje vulgar o incluso soez para describir determinados elementos que aparecían en pantalla. Con estos trabajos como punto de partida, decidimos realizar el experimento que explicamos a continuación.

### 3. Metodología

En este artículo presentamos un estudio piloto exploratorio, en el que pretendíamos exponer a un grupo de receptores ciegos o con baja visión a una serie de escenas de alto contenido sexual, para determinar sus preferencias respecto al estilo de AD.

Para ello, primero seleccionamos varias escenas con alto contenido sexual en películas comercializadas en España y que cuentan con AD en español. Posteriormente, creamos una AD alternativa y conformamos el corpus de vídeos a los que íbamos a exponer a los receptores. En un segundo momento, procedimos a la recolección de datos mediante la discusión en grupo. Todas estas fases se describen con detalle a continuación.

#### 3.1. Corpus

Se eligieron seis escenas de entre 25 segundos y 2 minutos 50 segundos, en las que aparecía sexo explícito, tal y como se recoge en la Tabla nº 1. Para que hubiera una mayor diversidad en las mismas, elegimos escenas en las que encontrábamos sexo entre dos mujeres, entre dos hombres y sexo heterosexual tradicional y no tradicional. En la mayoría de las películas seleccionadas, el sexo ocupa un lugar importante en la trama, aunque en ningún caso se trata de películas pornográficas. En otras palabras, las escenas se justifican por las historias que se cuentan, en las que el sexo es protagonista y, por tanto, obviar su presencia en la AD conllevaría una pérdida importante de significado, no solo para la trama, sino también, y muy especialmente, para la conformación de los personajes. Las películas seleccionadas fueron *El amante* (Annaud, 1991), *La pasión turca* (Aranda, 1994), *Brokeback mountain* (Lee, 2005), *Habitación en Roma* (Médem, 2010), *American beauty* (Mendes, 2000) y *Resacón en las Vegas* (Phillips, 2009). Todas ellas cuentan con AD de la ONCE excepto *Resacón en Las Vegas* cuyo guion de AD es de Iñaki Arrubla para Fundación Orange.

Película	Duración	Descripción
Clip1 <i>El amante</i>	2'50	Una joven se reúne con su amante chino y mantienen un apasionado encuentro sexual
Clip 2 <i>La pasión turca</i>	1'26	Relación sexual de dominación por detrás entre un hombre y una mujer
Clip 3 <i>Brokeback mountain</i>	1'13	Dos hombres tienen sexo por primera vez

Clip 4 <i>Habitación en Roma</i>	2'07	Dos mujeres tienen sexo apasionado en una habitación de un hotel
Clip 5 <i>American beauty</i>	0'25	Un hombre se masturba por la mañana en la ducha
Clip 6 <i>Resacón en Las Vegas</i>	0'25	Se abre la puerta del ascensor. Una mujer está agachada frente a la bragueta de un hombre. Se levanta rápidamente.

Tabla 1.

Relación de las escenas a las que se expusieron a los voluntarios.

Tal y como establece Vázquez (2006, p.1), las AD de la ONCE han pasado por el control de calidad de esta institución, por lo que, en principio, cumplen con los estándares de objetividad y neutralidad que exigen las AD convencionales. A pesar de esta afirmación, algunas AD no cumplen los requisitos de objetividad preconizados por la norma, como veremos más adelante. Otras infringen totalmente lo dispuesto en la norma UNE 153020, puesto que se establece que la AD “debe respetar los datos que aporta la imagen sin censurar ni recortar supuestos excesos” (AENOR, 2005, p.7), algo que no sucede en algunas escenas. En cualquier caso, y atendiendo al control de calidad que han pasado estas AD, hemos considerado las AD proporcionadas en las películas comercializadas en España como AD convencionales (ADC).

Por otra parte, creamos AD alternativas, no convencionales (ADNC), basándonos en los resultados obtenidos en el estudio anterior de Sanz-Moreno (2018) respecto a percepción de escenas de sexo por parte de una audiencia normovidente. En aquel estudio, de forma general, se observó que la AD creada por los voluntarios empleaba cierto uso de palabras vulgares o malsonantes a la hora de describir determinadas prácticas sexuales, así como un mayor detalle en las escenas en las que existe sexo heterosexual convencional, en detrimento de las escenas en las que se presenta sexo homosexual, en las que se empleaban menos palabras para describirlas. Además, el tono de la AD se procuraba ajustar al tono de la escena: en función de la violencia percibida, la duración y la forma en que estaban filmadas esas escenas, las participantes empleaban palabras más rudas o más directas y abandonaban la objetividad o llegaban incluso a autocensurarse cuando debían describir determinados actos sexuales.

Los guiones de AD de las escenas se grabaron en estudio por un locutor aficionado y su locución se insertó en las escenas mediante el *software* de edición de vídeos *Pinnacle Studio*. Para evitar que los participantes manifestaran preferencia por diferentes voces, optamos por

grabar todas las AD de nuevo con una misma voz, tanto las convencionales como las no convencionales. En las tablas 2 y 3, se recogen algunos ejemplos de las ADC y las ADNC correspondientes a las escenas utilizadas<sup>1</sup>:

Escena	AD CONVENCIONAL	AD NO CONVENCIONAL
Relación heterosexual no tradicional: <i>La pasión turca</i>	Yaman la coloca contra una gran vasija de cobre dorado que hay en el centro. <b>La agarra por los hombros</b> y la penetra por detrás. <b>Ella esboza una orgullosa sonrisa de hembra encelada recibiendo el premio a su sumisión.</b>	Yaman la arrastra frente a una gran vasija dorada. <b>Le coge por los hombros</b> y la penetra por detrás. <b>Desi disfruta de los fuertes envites de Yaman. Sonríe y abre la boca sugerentemente.</b>  <b>Los empujones de Yaman hacen que los senos de Desi se muevan rítmicamente junto al collar, que choca en repetidas ocasiones contra la vasija.</b>

Tabla 2.

ADC y ADNC de la escena de *La pasión turca* (Aranda, 1994) correspondiente al clip 1

En el ejemplo de la Tabla 2, se ha optado por 1) eliminar el material del que está hecha la vasija, por innecesario; 2) conservar el término “penetrar” y especificar la postura 3) eliminar la animalización de la mujer; 4) describir objetivamente las expresiones faciales de Desi; 5) describir y explicar el origen de los sonidos rítmicos. A pesar de que algunos autores consideran que la banda sonora del filme, en casos de escenas de sexo, puede ayudar a hacerse una idea aproximada de lo que ocurre en pantalla, por lo que no consideran necesario audiodescribir la escena con detalle (Arma, 2011; Rai, Greening y Petré, 2008<sup>2</sup>), nosotros hemos optado por describir esos sonidos.

<sup>1</sup> En el Anexo nº 1 se reproducen las ADC y las ADNC de todas las escenas seleccionadas.

<sup>2</sup> Respecto al trato de los efectos sonoros en la AD, es conveniente recordar las pautas establecidas por ADLAB para la creación de guiones de AD: destacamos la necesidad de determinar el origen del sonido en la AD cuando este no es fácil de identificar, cuando se desconoce qué produce el sonido o discriminar si el sonido es diegético o no diegético. Para más información al respecto, consultar <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html#sound-effects>

<p>Relación homosexual: <i>Brokeback mountain</i></p>	<p>En la tienda Jack y Ennis duermen. Jack retira su manta hacia atrás. Coge la mano del dormido Ennis y <b>la lleva a su sexo</b>. Ennis despierta. <b>Se incorpora huyendo, Jack le sujeta por las solapas</b>. Jack se quita la cazadora. <b>Se agarran juntando sus cabezas. Jack se desabrocha el pantalón, se tumba boca abajo. Ennis se baja los pantalones, quita los pantalones a Jack. Le penetra. Fuera de la tienda es de noche.</b></p>	<p>En la tienda Jack y Ennis duermen. Jack retira su manta hacia atrás. Coge la mano de Ennis y <b>la pone en su pene. Ennis se despierta e intenta alejarse, pero Jack le sujeta</b>. Jack se quita la cazadora. <b>Unen sus cabezas. Jack se tumba boca abajo y se baja el pantalón. Ennis se baja la bragueta, se escupe en la mano y se la pasa por el pene. Ennis penetra a Jack mientras este gime boca abajo.</b></p>
---	--	--

Tabla 3.

ADC y ADNC de la escena de *Brokeback mountain* (Lee, 2005) correspondiente al clip 3

En este caso, 1) se ha optado por la palabra más explícita “pene” en lugar de “sexo”; 2) se explicita el gesto que hace Ennis; 3) se mantiene la palabra “penetra”; 4) se omite lo que ocurre fuera de la tienda por una cuestión de limitación del tiempo y por la ausencia de trascendencia en la trama.

### 3.2. Los participantes

Los participantes seleccionados son voluntarios que pertenecen a las Delegaciones Territoriales de la ONCE de Valencia y la de Madrid. La media de edad es de 21,7 años. La muestra está compuesta por 8 mujeres y 4 hombres y todos tienen una pérdida de visión grave o muy grave. Se identificaron como P1, P2, P3 y así sucesivamente para garantizar su anonimato. También se ha incluido M en caso de participante mujer y H en caso de participante hombre, con el fin de facilitar la lectura e identificar el sexo de cada participante en este escrito (dado que tiene relación con los resultados que se exponen). Todos consumen habitualmente películas con AD y están familiarizados con el estilo de AD de la ONCE. En general, están habituados a descargar material de plataformas digitales y disfrutan de series o películas en el ordenador o en la tableta. Sin embargo, su nivel de satisfacción respecto a la AD que se realiza en España es regular, según el breve cuestionario previo al que se sometieron. Destacamos igualmente que la mayoría de los participantes se conocen entre ellos y a menudo ven series

de televisión en línea conectados entre sí, comentándolas al mismo tiempo. Se recogen los datos sobre sexo y edad en la Tabla 4.

Participante	Sexo	Edad
P-M1	Mujer	20
P-M2	Mujer	21
P-M3	Mujer	23
P-H4	Hombre	24
P-H5	Hombre	19
P-M6	Mujer	24
P-M7	Mujer	21
P-H8	Hombre	23
P-M9	Mujer	22
P-H10	Hombre	21
P-M11	Mujer	22
P-M12	Mujer	20

Tabla 4.

Relación de participantes, en función del sexo y la edad

Todos los participantes se expusieron a todos los clips, es decir, seis clips con dos versiones distintas de AD. El experimento se llevó a cabo en un aula de la Universidad de Valencia, habilitada con un proyector y altavoces. La exposición a los clips fue relativamente corta, y el experimento duró 45 minutos en su conjunto. Para favorecer la comprensión de los clips, la investigadora proporcionaba una breve introducción oral a lo que los participantes iban a visualizar, a modo de audiointroducción (Romero-Fresco y Fryer, 2013; Fryer y Romero-Fresco, 2014).

### **3.3. Instrumento de recolección de datos: la entrevista**

La entrevista se define como “un encuentro en el cual el entrevistador intenta obtener información, opiniones o creencias de una o varias personas” (Denzin 1991 citado por Rojas 2010, p.85). En este caso optamos por entrevistas a dos grupos focales entendidas como “una conversación de un grupo con un propósito” (Albert, 2007, p.250). La entrevista tiene como finalidad poner en contacto y confrontar diferentes puntos de vista a través de un proceso abierto y emergente centrado en el tema objeto de la investigación. Las entrevistas grupales constituyen una fuente importante de información que nos puede ayudar a comprender las actitudes, el saber cultural y las percepciones de una comunidad. Entre las ventajas que presenta, destacamos las siguientes (Quintana, 2006):

- Se trata de una técnica natural, ya que los participantes de este experimento están muy acostumbrados a la interacción entre ellos. Esto es algo que hemos observado entre los participantes de la ONCE, que acostumbran a comentar en grupo películas y sus respectivas AD, algo que resulta muy útil para nuestro estudio.
- La técnica se entiende fácilmente y sus resultados tienen un alto porcentaje de credibilidad ya que se presentan con la terminología propia de los mismos participantes.
- Es una técnica de bajo coste.
- Las entrevistas en grupos focales proporcionan rápidos resultados.

Ahora bien, también somos conscientes de que la entrevista presenta algunas limitaciones: los grupos pueden variar considerablemente. En nuestro caso, la hora de la realización del experimento pudo haber influido en las actitudes de los grupos, ya que el primero se mostró mucho más participativo que el segundo<sup>3</sup>. El primero realizó la prueba a las 10h00 mientras que el segundo lo hizo a las 16h00. Además, la investigadora debía estimular la participación de todos y, en un momento dado, dar la palabra para que las intervenciones no se solaparan. Por último, es necesario tener en cuenta que dado el tema que se abordaba (escenas de sexo explícitas) es probable que algunos participantes (sobre todo las mujeres) se sintieran un poco cohibidos a la hora de expresar sus opiniones, así como que se vieran influenciados por lo comentado con anterioridad por algún otro participante. A pesar de ello, consideramos que los resultados ofrecen una interesante aproximación a la conformación de AD alternativas sobre un tema que suscita tanta polémica.

Quintana (2006) sugiere que las preguntas han de ser estimulantes, por lo que recomienda las preguntas semi-abiertas. No seguíamos un guion predeterminado de entrevista pero la estructura era prácticamente idéntica en todos los casos. Primero se emitía cada vídeo con dos versiones distintas de AD y los participantes elegían la que preferían. Después, se hacían preguntas concretas sobre el estilo de la AD: palabras empleadas, elementos descritos u omitidos. Los participantes expresaban sus opiniones y justificaban sus respuestas. Creswell (2005) indica que en los estudios cualitativos, las entrevistas deben ser abiertas, sin categorías preestablecidas, para permitir que los participantes expresen sus experiencias de la mejor manera y sin estar influenciados por la perspectiva del investigador o de otros estudios. De

<sup>3</sup> Durante las sesiones, la investigadora tomaba notas. Al principio de cada sesión se informaba a los participantes y se recogía su consentimiento, previa lectura en voz alta.

hecho, no se indicaba cuál era la versión convencional o la no convencional hasta que los participantes manifestaban sus preferencias. Ciertamente es que una de las mayores desventajas de la entrevista abierta es la obtención de información “permeada” por los puntos de vista del participante, pero eso es precisamente lo que perseguíamos. A pesar de que las entrevistas se hicieron en grupos pequeños (máximo de cuatro participantes), los participantes entablaron discusiones interesantes para el propósito de esta investigación, por lo que el experimento con varios participantes fue muy enriquecedor.

## 4. Resultados

De forma general, las ADNC han sido mejor aceptadas que las ADC por parte de los participantes en el estudio. A continuación, abordaremos con detalle algunas de las cuestiones que se debatieron a lo largo del experimento.

### 4.1. Rechazo de la omisión o autocensura

La omisión en AD plantea numerosos dilemas para el descriptor. Por una parte, como ya hemos indicado, la norma española UNE 153020 sobre AD establece que se debe describir objetivamente lo que aparece en pantalla, sin añadir información u omitirla (AENOR, 2005: 8). No obstante, dada la naturaleza de la AD, en ocasiones es inevitable que se eludan detalles ya que los diálogos no deben pisarse con la locución de la AD. Tal y como establece la norma, “deben respetarse los datos que aporta la imagen, sin censurar ni recortar supuestos excesos ni complementar pretendidas carencias” (AENOR, 2005, p.8). Cuando se audiodescriben escenas de sexo, las omisiones suelen ser habituales en la redacción de los guiones de AD. Esto puede explicarse porque, tal y como manifiestan Rai, Greening y Petré (2010, p.77), describir contenido sexual explícito puede resultar incómodo para el descriptor, dada la crudeza de algunas imágenes y la dificultad en encontrar las palabras adecuadas para hacerlo. Además, tal y como señala Arma (2011, p.32), una AD demasiado explícita podría resultar contraproducente puesto que los usuarios pueden sentirse incómodos e incluso ofendidos por ella. La autora apunta de nuevo al papel que juegan los sonidos en escenas de sexo en las películas. Sin embargo, esto no debería afectar a la AD ya que los espectadores ciegos o con baja visión deben tener acceso a la información completa contenida en la imagen para poder hacerse un constructo mental adecuado de lo que sucede en pantalla.

En nuestro corpus, la ADC del Clip 6 omitía toda la información, mientras que en los Clips 2, 3 y 4 se omitía parte de la descripción de los actos sexuales o expresiones faciales, dejando que la banda sonora



proporcionase información sobre lo que estaba ocurriendo. Por eso en la ADNC hemos explicitado los actos sexuales, los gestos, las expresiones faciales, etc. También, hemos rehuído de los eufemismos, describiendo con precisión y explicitación lo que sucedía en la escena. Las opiniones de los usuarios han sido claras al respecto, y estos han preferido mayoritariamente las ADNC en las que no se omitía información. Las razones eran bastante evidentes: “Desde luego si se omite algo, aunque sea referente al sexo, a mí no me gusta porque necesito tener detalles sobre lo que pasa” (P-M1). “En la escena [clip 6, *Resacón en Las Vegas*], que la chica se levante de repente cuando se abre la puerta del ascensor es gracioso, porque la han pillado haciendo algo indecoroso con su chico. Pero si no lo explicas, no te ríes” (P-H8). Señalaron muchos participantes (P-M1, P-M2, P-H5, P-M7, P-H10) que el contexto en el que se disfrutaba de la película era importante: si se acudía a una sala de cine, todos los espectadores probablemente se reirían ante la misma imagen, lo que haría que los espectadores ciegos o con baja visión se sintieran más desorientados y no comprendieran lo que sucedía. En cualquier caso, parece necesario describir todos los detalles, y más si son de tipo sexual, porque según manifiestan P-H4 y P-H5, la banda sonora no es suficiente para hacerse una imagen concreta. “Sabes que están teniendo sexo, pero no qué hacen, cuáles son las caras o las posturas. Parece que no pero a mí me interesa saberlo. El que puede verlo, lo ve con todos los detalles. Nosotros tendríamos que verlo de la forma más cercana o parecida”.

De la misma forma, en el clip 4 (*Habitación en Roma*), la ADC empleaba eufemismos para referirse al sexo femenino: “La mano de Alba se mueve rítmicamente sobre el *pubis* de su amante. Alba se lleva la mano de Natacha al *pubis*. Cada una toca la *entrepierna* de la otra manteniendo sus cuerpos juntos”; en la ADCN optamos por emplear la palabra “sexo” o incluso “vagina”, algo que fue mejor aceptado. En este caso, la precisión anatómica fue mejor valorada. “Es que en realidad no le toca el pubis, es un eufemismo. Parece que al audiodescriptor le da corte llamar las cosas por su nombre” (P-M11). Sin embargo, el empleo de palabras malsonantes o vulgares fue rechazado, como veremos más adelante.

## **4.2. Rechazo del uso de metáforas en la AD**

La norma española indica que cuando se audiodescribe debe utilizarse una “terminología específica”, “adjetivos concretos, evitando los de significado impreciso”, y “respetarse los datos que aporta la imagen” (AENOR, 2005, p. 8). Sin embargo, la presencia de las metáforas en los guiones de AD es frecuente. La metáfora es una gran herramienta de acceso al conocimiento en las AD, ya que se logra una mayor comprensión y los usuarios consiguen elaborar opiniones e ideas más complejas (Luque, 2014), aunque es más

frecuente encontrarla en guiones de AD británicos que españoles. En cualquier caso, en dos escenas seleccionadas, los descriptores emplearon metáforas.

En el clip 1 (*El Amante*), el descriptor emplea una animalización cuando describe el encuentro sexual entre los amantes, ya que se indica que estos “[c]ontinúan *reptando* por efecto de las acometidas hacia el centro de la estancia”, como si fueran animales. De hecho, el *Diccionario de la Lengua Española* indica que la acepción de reptar es “[a]ndar arrastrándose como algunos reptiles”. Lo mismo hemos observado en la AD de la escena de *La pasión turca*: “Ella esboza una orgullosa sonrisa de *hembra encelada* recibiendo el premio a su sumisión”. En estos casos, las metáforas no han sido bien aceptadas por los participantes. “Me parece una AD machista, el que se diga que recibe un premio y que ella está sumisa, cuando parece que de los jadeos se deduce que se lo está pasando bien” (P-H5). “Son AD que no comunican bien lo que pasa, o al menos, no me estoy haciendo una idea concreta. Cuando dice que «reptan», no se entiende bien” (P-M11). Las mujeres sintieron rechazo respecto a las animalizaciones de la mujer en las AD de las escenas de sexo, especialmente por la AD de *La pasión Turca*, aunque es necesario señalar que el personaje de Desi mantiene una relación de dependencia total hacia su amante, algo que también produjo rechazo. La ADNC fue mejor aceptada por todos, ya que presentaba una AD más precisa y focalizada hacia el placer femenino, algo que se deduce muy claramente de las expresiones faciales de Desi: “Desi disfruta de los fuertes envites de Yaman. Sonríe y abre la boca sugerentemente”. En el mismo sentido, en la ADNC optamos por describir con detalle lo que aparecía en pantalla, dando detalles sobre partes del cuerpo y expresiones faciales: “Jadeante, ella hunde sus dedos en el pelo de su amante y lo agarra con fuerza”.

#### **4.3. Lenguaje explícito vs. Lenguaje vulgar**

De manera general, los usuarios prefirieron la aportación de detalles en la descripción de las relaciones sexuales y expresiones faciales. Se observa cierta diferencia entre hombres y mujeres, ya que cuatro mujeres manifiestan que “tampoco hace falta ser demasiado explícitos”, algo que sí desean todos los hombres participantes.

En el caso del clip 3 sobre *Brokeback mountain*, en la ADCN se optó por explicitar el gesto que realiza Ennis antes de tener relaciones sexuales con Jack, algo que se omitió en la ADC. Siete de los doce participantes prefirieron la versión ADNC (entre los que se encuentran todos los hombres), las cinco participantes restantes prefirieron la ADC. Dos de ellas apuntan a una interesante razón: “No estoy acostumbrada a escenas de sexo entre dos

hombres. Igual por eso me incomodan más los detalles, porque si fuera entre un hombre y una mujer puede que no lo percibiera de la misma manera” (P-M11). “Yo creo que no es necesario. Ya se indica que se baja la bragueta y el otro se baja el pantalón. Ya sabemos lo que viene a continuación o nos lo podemos imaginar” (P-M12). Ante el comentario de su compañera, corroboró su explicación: “Sí, puede que sea una escena a la que no estamos acostumbradas. El sexo homosexual no se muestra en películas tanto como entre heterosexuales y nos choca más. Puede que por eso yo no necesite más detalles” (P-M12). Esto contrasta con lo expuesto en el apartado 4.1, ya que en los clips 1 (*El amante*) y 2 (*La pasión turca*) esas participantes prefirieron la ADNC con detalles sobre las relaciones sexuales, en este caso heterosexuales. Estas opiniones podrían explicarse por los condicionantes socioculturales que imperan entre los y las participantes. También el estudio de Sanz-Moreno realizado entre espectadores y espectadoras normovidentes concluye que las AD de escenas de sexo que gustan a los usuarios (independientemente del género) son más largas y contienen más detalles que aquellas AD de escenas que producen rechazo o malestar (2018, p.273).

Por otra parte, en los clips 5 (*American beauty*) y 6 (*Resacón en Las Vegas*), se incluyeron en las ADNC términos vulgares para definir los actos sexuales que aparecen en las escenas. En el clip 5 se emplea la expresión coloquial “hacerse una paja”, rechazada por todos los participantes, que prefieren la ADC “masturbarse”. De todas formas, en la discusión posterior, tres participantes masculinos manifestaron que, dada la ironía del personaje principal y el tono de la escena, no les resultaba excesivamente molesto. Apuntaban a la forma en la que tradicionalmente se audiodescribe en España: “Las AD no suelen emplear lenguaje vulgar, palabrotas o términos soeces. En un primer momento, a mí me choca, pero ahora pensándolo no sería mala idea. Es que la escena choca, porque no es habitual ver a un hombre masturbándose en una película. Si dices «se hace una paja» produces el mismo efecto que la imagen, podría ser una opción. Aunque es arriesgado, porque puedes producir rechazo, como me ha pasado a mí primero” (P-M3).

El caso del clip 6 es parecido. Sin embargo, en este caso, se ha preferido la ADNC, no por el uso de la expresión vulgar, sino porque la ADC omitía cualquier referencia al acto sexual. “Entre que no haya AD o que haya AD vulgar, prefiero la segunda. Pero no emplearía ese término. Hay otras formas de expresarlo” (P-M7). El efecto “sorpresa” que puede producir el empleo del término vulgar se señala como algo positivo y que puede corresponder a la sorpresa que produce la imagen. No obstante, se apunta de nuevo a la manera en la que tradicionalmente se viene haciendo la AD en España hasta ahora como condicionante.

## 5. Conclusiones

A lo largo de este artículo, nos hemos adentrado en la AD de escenas de sexo y hemos dado cuenta de las opiniones de los usuarios respecto a AD más explícitas, con mayor objetividad y sin eufemismos.

Somos conscientes de las limitaciones que presenta este estudio. La principal, sin duda, es el número de participantes y la media de edad. Son participantes muy jóvenes que seguramente tienen unas preferencias en cuanto a las AD de escenas de sexo muy diferentes a las que podrían tener personas de más edad. Además, han participado más mujeres que hombres, lo que también ha podido influir en los resultados. Sería conveniente realizar este estudio con una muestra más amplia y representativa de participantes, en la que todas las franjas de edad estuvieran presentes así como las distintas orientaciones sexuales (ya que para ciertas escenas como la de *Brokeback mountain* parece que pueden jugar un papel relevante en la forma en la que se perciben estas escenas), aunque sabemos de la dificultad de contar con la participación desinteresada de personas ciegas o con baja visión en este tipo de experimentos. También destacamos que el tema que se aborda en este estudio resulta aún, a día de hoy, incómodo para muchas personas y que es difícil expresar opiniones sobre el mismo.

Asimismo, consideramos que, aunque la entrevista contribuye a fomentar el diálogo y la participación entre los usuarios, es probable que permeabilice las opiniones de algunos, por lo que quizá la entrevista personal podría garantizar unos resultados más acordes a la realidad. No obstante, este instrumento de recolección de datos implica necesariamente más tiempo a la hora de realizar el experimento, pero es algo que no descartamos hacer en un futuro.

En cualquier caso, el estudio que hemos presentado contribuye a hacernos una idea de cómo se podría realizar la AD de escenas de sexo teniendo en cuenta las opiniones de los usuarios. A pesar de que tradicionalmente se ha considerado que unas AD muy explícitas podrían incomodar a los espectadores, parece que no es el caso. Cierto es que nuestra muestra de participantes es joven, pero se han demandado detalles sobre las escenas, algo que no se contemplaba en las ADC. Los participantes no parecen sentirse ofendidos por describir el sexo con detalle, más bien al contrario. Las omisiones son percibidas como censura por lo que no se aceptan. Eso sí, los participantes rechazan el uso del lenguaje vulgar o soez (sobre todo las mujeres), sobre todo en películas dramáticas en las que el tono no se adecuaría al empleo de palabras malsonantes. Las AD mejor aceptadas son aquellas en las que se ofrecen detalles de lo que sucede en pantalla pero sin ser demasiado explícito, es decir, dejando un margen de interpretación al usuario que, además, cuenta con otros elementos (como el sonido, por

ejemplo) para hacerse un constructo completo de la escena audiodescrita. Una interesante vía de investigación podría ser estudiar el empleo de términos soeces o vulgares en la AD de comedias, con el fin de que la AD produjese efectos parecidos a los que produce la escena original en espectadores normovidentes. Asimismo, de forma general, las metáforas a la hora de describir actitudes sexuales no han sido bien aceptadas por los participantes. La animalización de la mujer ha sido rechazada de plano, ya que se prefiere en estos casos una AD más precisa y con detalles. Se consideran opciones personales del descriptor que dejan entrever una subjetividad que no es bien recibida.

Por último, sería conveniente explorar nuevas vías de AD en España, a pesar del peso de la tradición en el estilo de AD que se lleva ofreciendo desde hace varias décadas. Es muy probable que las nuevas generaciones estén más abiertas a nuevos estilos de AD, por lo que esta podría adecuarse a los cambios socioculturales que estamos viviendo: ofrecer AD en las que se diga claramente lo que aparece en pantalla, por muy crudo o incómodo que pueda resultar, huyendo de la (auto)censura; adecuar las AD no solo al género de la película, al tono y estilo de la escena en cuestión, sino también sin perder de vista que las AD de escenas de sexo se dirigen a un público adulto, por lo que el paternalismo que a menudo se observa en las ADC no es necesario; nombrar explícitamente los actos sexuales y describir cómo se desarrollan; adoptar una perspectiva teleológica, es decir, intentar obtener el mismo resultado que produce la imagen con la AD (por ejemplo, introducir un toque de humor en escenas de sexo de comedias); ofrecer al usuario todas las claves para poder hacerse un constructo mental lo más adecuado posible a lo que en realidad se muestra y, así, poder opinar en igualdad de condiciones respecto a los demás espectadores normovidentes.

**Bionote:** Raquel Sanz-Moreno is an Assistant Professor at the Faculty of Education at the University of Valencia. Since 2012, her research is focused on audio description as a relatively new audiovisual translation modality, and she holds a PhD entitled "Audio description of cultural referents: a descriptive-comparative and reception study" (2017). She studies the creation and reception of audio description scripts and audio description as a teaching tool for French and Spanish as a foreign language. Her work has been published in numerous scientific magazines and she has attended to more than 25 congresses in Europe. For more than ten years, she has taught interpreting and translation at university, and she has worked as a professional translator and interpreter in public services.

**Author's address:** Raquel.Sanz-Moreno@uv.es

## References

- AENOR 2005 *Norma UNE 153020. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*, AENOR, Madrid.
- Albert M. 2007, *La Investigación Educativa. Claves Teóricas*, Mc Graw Hill, España.
- Arma S. 2011, *The Language of filmic Audio Description: a Corpus-Based Analysis of Adjectives*, Tesis doctoral, Università degli Studi di Napoli Federico II. Doi: [10.6092/UNINA/FEDOA/8740](https://doi.org/10.6092/UNINA/FEDOA/8740)
- Ávila-Cabrera J.J. 2015, *An Account of the Subtitling of Offensive and Taboo Language in Tarantino's Screenplays*, in "Sendebarr", pp. 37-56.
- Ávila-Cabrera J.J. 2016, *The subtitling of offensive and taboo language into Spanish of Inglourious Basterds*, in "Babel" 62 (2), pp. 211-232.
- Ballester A. 2007, *Directores en la sombra: personajes y su caracterización en el guion audiodescrito de 'Todo sobre mi madre'*, in Jiménez Hurtado C. (ed.) "Traducción y accesibilidad: subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual", Peter Lang, Frankfurt, pp. 133-151.
- Cabeza-Cáceres C. 2013, *Audiodescripció i recepció. Efecte de la velocitat de narració, l'entonació y l'explicitació en la comprensió filmica*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Creswell J. 2005, *Educational Research: Planning, Conducting, and Evaluating Quantitative and Qualitative Research*, Pearson Education Inc, Upper Saddle River.
- ITC 2000, *Guidance on Standards for Audio Description*. Disponible en: [http://stakeholders.ofcom.org.uk/binaries/broadcast/guidance/itcguide\\_sds\\_audio\\_desc\\_word.doc](http://stakeholders.ofcom.org.uk/binaries/broadcast/guidance/itcguide_sds_audio_desc_word.doc)
- Iturregui-Gallardo G. 2019, *Audio subtitling: voicing strategies and their effect on emotional activation*, Tesis doctora, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Fernández Torné A. 2016, *Audio description and technologies. Study on the semi-automatisation of the translation and voicing of audio descriptions*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Fresno N. 2014, *La (re)construcción de los personajes filmicos en la audiodescripción. Efectos de la cantidad de información y de su segmentación en el recuerdo de sus receptores*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Fryer L. 2016, *Audio Description and censorship*, in "An Introduction to Audio Description: A Practical Guide", Routledge, London/New York, pp. 141-154
- Fryer L. y Romero Fresco P. 2014, *Audiointroductions*, in Maszerowska A., Matamala, A. y Orero P. (eds.), "Audio Description: New perspectives illustrated", Ámsterdam, Benjamins, pp. 11-28.
- García Aguiar L.C. y García Jiménez R. 2013, *Estrategias de atenuación del lenguaje soez: algunos procedimientos lingüísticos en el doblaje para Hispanoamérica de la película Death Proof*, in "Estudios de Traducción", vol. 3, pp.135-148.
- Luque M.O. 2014, *La audiodescripción cinematográfica. Estudio de la metáfora en un corpus de películas en lengua inglesa*, in "Nuevas culturas y sus nuevas lecturas", pp. 381-388.
- Maszerowska A. y Mangiron C. 2014, *Strategies with dealing with cultural references in audio description*, in Maszerowska A., Matamala A. y Orero P. (eds.), "Audio description: new perspectives illustrated", Benjamins, Ámsterdam, pp. 159-178.
- Matamala A. y Remael A. 2015, *Audio-description reloaded: an analysis of visual scenes*

- in 2012 and Hero*, in "Translation Studies", 8 (1), pp. 63-81.
- Mazur I. 2014, *Gestures and facial expressions in audio description*, en Maszerowska A., Matamala A. y Orero P. (eds.), "Audio Description. New perspectives illustrated", Benjamins, Amsterdam, pp. 179-197.
- Pujol D. 2006, *The translation and dubbing of 'fuck' into Catalan: The case of From Dusk till Dawn*, in "JosTrans - The Journal of Specialised Translation", Issue 6, pp. 121-133.
- Quintana A. 2006, *Metodología de Investigación Científica Cualitativa*, in "Psicología. Tópicos de Actualidad", UNMSM, Lima.
- Rai S., Greening J. y Petré L., 2010, *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*, Royal National Institute of the Blind, Londres.
- Ramos, M. 2013, *El impacto emocional de la audiodescripción*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Murcia.
- Rodríguez A. 2017, *Audiodescripción y propuesta de estandarización de volumen de audio. Hacia una producción sistematizada*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Murcia, Barcelona.
- Rojas B. 2010, *Investigación Cualitativa. Fundamentos y Praxis*, Caracas, Fedepel.
- Romero L. y De Laurentiis A. 2016, *Aspectos ideológicos en la traducción para el doblaje de Física o Química*, in "MonTI" 3 (2016), pp. 157-179.
- Romero Fresco P. y Fryer L. 2013, *Could Audio-Described Films Benefit from Audio Introductions? An Audience Response Study*, in "Journal of Visual Impairment and Blindness", 107(4), pp. 287-285.
- Sanderson J. 2011, *Imágenes en Palabras. La Audiodescripción como Generadora de Estrategias Alternativas de Traducción*, in "Puntoycoma", nº 123, pp. 25-35. [http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/123/pyc1238\\_es.htm](http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/123/pyc1238_es.htm)
- Sanz-Moreno R. 2017a, *La (auto)censura en audiodescripción. El sexo silenciado*. "Parallèles" 29, (2), pp. 46-63. doi: 10.17462/para.2017.02.04
- Sanz-Moreno R. (2017b). The audio describer as a cultural mediator. RESLA, Revista Española de Lingüística Aplicada 30:2 (2017), 539-559. doi 10.1075/resla.00006.san
- Sanz-Moreno R. 2018, *Caracterización del lenguaje masculino y femenino en audiodescripción*, in Zaragoza, G. et al. (eds) "Traducción, género y censura en la literatura y en los medios de comunicación", pp. 265-279.
- Sanz-Moreno R. 2019, *How to deal with intertextuality in AD? Almodóvar's The Skin I Live In: a case study*, in "inTRAlínea" Vol. 21. <http://www.intralinea.org/archive/article/2348>
- Scandura G. 2004, *Sex, Lies and TV: Censorship and Subtitling*, in "Meta: Translators' Journal" 49(1), 2004, pp. 125-134.
- Taylor C. 2014, *Intertextuality*, in Maszerowska A., Matamala A. y Orero P. (eds.), "Audio Description. New perspectives illustrated", Benjamins, Amsterdam, pp. 29-39.
- Vázquez A. 2006, *Comentarios al documento "Competencias profesionales del subtitulador y del audiodescriptor"*, Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción, Madrid, pp. 1-4.

## Filmography

- Los abrazos rotos*, 2009, Pedro Almodóvar. Audiodescripción de Navarra de cine, S.L. con locución de Joaquín Calderón.
- American beauty*, Mendes, 2000. Audiodescripción de Carmen Consentino en sistema AUDESC (revisado y coordinado por Javier Navarrete).
- Brokeback mountain*, Lee, 2005. Audiodescripción de Antonio Vázquez en sistema AUDESC (coordinación técnica de Javier Navarrete).
- El amante*, Annaud, 1991. Audiodescripción y coordinación de Javier Navarrete en sistema AUDESC.
- Habitación en Roma*, Médem, 2010. Audiodescripción de Aristia Producciones en sistema AUDESC.
- La pasión turca*, Aranda, 1994. Audiodescripción y coordinación de Javier Navarrete en sistema AUDESC.
- Resacón en las Vegas*, Phillips, 2009. Audiodescripción de Iñaki Arrubla para Fundación Orange.

### Anexo 1. Audiodescripciones convencionales y no convencionales

Escena	AD CONVENCIONAL	AD NO CONVENCIONAL
Relación heterosexual no tradicional: <i>La pasión turca</i>	Yaman la coloca contra una gran vasija de cobre dorado que hay en el centro. <b>La agarra por los hombros</b> y la penetra por detrás. <b>Ella esboza una orgullosa sonrisa de hembra enclada recibiendo el premio a su sumisión.</b>	Yaman la arrastra frente a una gran vasija dorada. <b>Le coge por los hombros</b> y la penetra por detrás. <b>Desi disfruta de los fuertes envites de Yaman. Sonríe y abre la boca sugerentemente.</b>  <b>Los empujones de Yaman hacen que los senos de Desi se muevan rítmicamente junto al collar, que choca en repetidas ocasiones contra la vasija.</b>
Relación heterosexual tradicional: <i>El amante</i>	<b>Él la abraza y manosea con pasión.</b> Sin dejar de besarla le quita el vestido, ella le quita la bata. Ella responde aún con mayor pasión. Caen al suelo y allí mismo junto a la puerta, <b>la penetra con fuertes empujones.</b> Los fuertes envites del hombre les hacen avanzar hasta caer del	Se abrazan, él le agarra con pasión y le sube el vestido. Se lo quita. Ella le quita la bata. Se besan sin cesar. Él la tumba en el suelo y la penetra. Sobre ella, la penetra varias veces con fuertes empujones. <b>Él se tumba sobre ella y le agarra el pelo con fuerza. Sigue penetrándola, ella le</b>



	<p>escalón que separa la entrada. Continúan reptando por efecto de las acometidas hacia el centro de la estancia. Tras culminar el acto, <b>ella queda desmadejada sobre el pavimento.</b> Él besa los <b>pequeños senos</b> y el vientre de la chica para después quedar tendido junto a ella.</p>	<p><b>acaricia el trasero. Jadeante, ella hunde sus dedos en el pelo de su amante y lo agarra con fuerza. Cierra los ojos, él le besa los labios con dulzura y baja por su cuerpo, besándole los pechos y el vientre. Ambos quedan tumbados boca arriba desnudos y exhaustos.</b></p>
<p>Relación homosexual: <i>Brokeback mountain</i></p>	<p>En la tienda Jack y Ennis duermen. Jack retira su manta hacia atrás. Coge la mano del dormido Ennis y <b>la lleva a su sexo.</b> Ennis despierta. Se incorpora huyendo, Jack le sujeta por las solapas. Jack se quita la cazadora. Se agarran juntando sus cabezas. Jack se desabrocha el pantalón, se tumba boca abajo. Ennis se baja los pantalones, quita los pantalones a Jack. <b>Le penetra.</b> Fuera de la tienda es de noche.</p>	<p>En la tienda Jack y Ennis duermen. Jack retira su manta hacia atrás. Coge la mano de Ennis y <b>la pone en su pene.</b> Ennis se despierta e intenta alejarse, pero Jack le sujeta. Jack se quita la cazadora. <b>Unen sus cabezas. Jack se tumba boca abajo y se baja el pantalón. Ennis se baja la bragueta, se escupe en la mano y se la pasa por el pene. Ennis penetra a Jack mientras este gime boca abajo.</b></p>
<p>Relación lésbica: <i>Habitación en Roma</i></p>	<p>Tumbada sobre Natacha, Alba le besa el cuello mientras le acaricia. Alba <b>pone la mano en la entrepierna</b> de Natacha. Natacha abre la boca y se pasa la lengua por los labios. <b>La mano de Alba se mueve rítmicamente sobre el pubis de su amante. Alba se lleva la mano de Natacha al pubis.</b> Cada una toca la <b>entrepierna</b> de la otra manteniendo sus cuerpos juntos.</p>	<p><b>Alba está sobre Natacha, le besa en el cuello y le acaricia todo el cuerpo. Le toca el sexo con pasión. Natacha abre la boca y se relame. Alba le mete los dedos en la vagina y empieza a masturbarla. A su vez, Alba coge la mano de Natacha y la dirige a su sexo. Ambas se masturban mutuamente con los dedos manteniendo sus cuerpos juntos. Cada vez van más rápido hasta que se corren.</b></p>
<p>Masturbación masculina <i>American Beauty</i></p>	<p>Mete los pies en las zapatillas. <b>Se masturba</b> de espaldas bajo la ducha.</p>	<p>Se levanta y se pone las zapatillas. Bajo la ducha, de espaldas, Lester se <b>hace una paja. La mano de Lester se mueve cada vez más rápido.</b></p>

Resacón en las Vegas	<b>El ascensor se abre y una pareja está dentro. Las puertas se cierran. Más tarde, los chicos entran en la azotea del hotel.</b>	Un hombre se levanta rápidamente. <b>Estaba dando placer oral a su chica.</b> Las puertas se cierran y suben.
----------------------	---	---

# **SOBRETITULAR ÓPERA**

## ***Estaba la madre, un caso de estudio***

VIRGINIA SCIUTTO  
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

**Abstract** – This paper investigates text-music relationship in the interlanguage and intralanguage surtitling of opera, considering surtitling as a form of linguistic and cultural adaptation (Conti 2015, De Frutos 2011, Díaz Cintas 2007, Mateo 2002, Sario 1996). We will first introduce the practice of translating opera librettos (in written or sung form) and its advantages and disadvantages. Next, we will move to a discussion of the practice of surtitling and the skills translators need to create them. Finally, by analysing selected extracts from the libretto of *Estaba la madre* (2004), a homage to the Mothers of *Plaza de Mayo* and their fight for truth by contemporary Argentinian composer Luis Bacalov, we will illustrate specific issues related to libretto translation and opera surtitling, with reference to the Spanish-Italian language pair. Our analysis will show how surtitlers resort to condensation as a primary strategy. Furthermore, we will highlight the importance of a phraseological approach to translation as the only means to correctly convey linguistic and cultural identity.

**Keywords:** translation of musical texts; opera; surtitling opera librettos; updating; intersemiosis in musical theater.

*Elegí la traducción de Estaba la madre y  
que la obra esté cantada y recitada más que  
en castellano directamente en argentino, con  
nuestras expresiones de jerga  
(L. Bacalov “clarín.com”,  
1 de Abril de 2004).*

## **1. Introducción**

Sobretitular óperas líricas es una de las prácticas de traducción audiovisual más recientes, que retoma y actualiza la antigua y compleja relación entre texto y música; relación que intentaremos explorar en los principales núcleos problemáticos y temáticos a partir de un caso de estudio de sobretitulación contemporánea de *Estaba la madre* de Luis Bacalov (2004). Para indagar dichos núcleos cabe preguntarse cómo se llega a la sobretitulación en la ópera

y cuáles son las estrategias que pueden adoptarse para la realización de esta específica tipología de mediación lingüística y cultural.

Por lo que a la cultura occidental concierne, tenemos que remontarnos a finales del 1500 cuando en Florencia nace un nuevo género llamado *dramma per musica* en alternativa y contraposición al estilo renacentista, especialmente religioso, de melodías y textos en latín que se entrecruzaban hasta su incompreensión y donde se proponía el uso de la música como vehículo de las narraciones de poemas clásicos para recuperar la esencia de la tragedia griega (Balboni 2016, p.4). Los nuevos teóricos-compositores florentinos emplean textos italianos en sus obras prescindiendo del contrapunto polifónico y dando espacio a las exigencias del texto hablado (que más tarde se convertiría en *recitativo*).<sup>1</sup>

La ópera a partir del siglo XIX comenzará a emigrar a otros países llevando consigo también la lengua italiana. Según declara Smith (1970, p. 11 en Desblache 2007, p. 157), este hecho fomentará la traducción de las obras para facilitar su comprensión y tomará diferentes direcciones según el desarrollo del género en cada país.

En los años ‘80 del Novecientos, para acercar la ópera a un público más amplio, se organizan charlas, debates, se producen adaptaciones en los teatros para todo tipo de público (incluso escolar y familiar) con el objetivo de facilitar a la audiencia la comprensión de los libretos. Y es justamente en estos años y a partir de una necesidad puntual de mediación lingüística que la técnica de la sobretitulación entra a formar parte del mundo de la ópera.

## 2. El libreto de ópera y su traducción

Para poder delimitar nuestro objeto de estudio es necesario diferenciar los tipos de traducción del libreto. En principio, podemos distinguir las traducciones de los libretos para ser leídos, de las traducciones de los libretos para ser cantados (Sario y Oksanen 1996 en Orero y Matamala 2007, pp. 262-263, Sciutto 2018, pp. 102-107). Las primeras las podemos subdividir, a su vez, en: i) traducción literal del libreto, utilizada como herramienta de trabajo por los cantantes para comprender el significado de cada una de las palabras escritas en la partitura,<sup>2</sup>

<sup>1</sup> El recitativo es el género musical concebido para la voz humana a través del cual se narra la acción, más que cantarla; puede ser un monólogo o un diálogo y el acompañamiento musical es mínimo; se usó en la ópera, el oratorio y la cantata durante los s. XVII al XIX. Los artífices de este revolucionario invento fueron los italianos Giulio Caccini (1551-1618) y Jacopo Peri (1561-1633), ambos del círculo intelectual de la Camerata Florentina. Sobre el género “recitativo” véase Balboni (2016, p. 23).

<sup>2</sup> Esta primera traducción es de fundamental importancia para los cantantes, sobre todo durante los ensayos individuales y con el director. Cada palabra está directamente

donde la labor del traductor -en este caso- consiste en decodificar el texto original con precisión; ii) traducción *directa* del libreto que es una traducción interlingüística para ser leída por la audiencia (Weaver 2010); iii) traducción de los sobretítulos de las óperas, a saber, del texto o *leyenda* del libreto ya traducido y condensado (según lo requieren las limitaciones del medio de transmisión) que se proyecta sobre el escenario o en pantallas individuales colocadas en los respaldos de las butacas durante la función y que se va perfeccionando durante los ensayos.

Por último, tenemos la traducción del canto o *cantable* (Auden y Callamann 2000) que consiste en adecuar el libreto original a la lengua de llegada para ser cantado. Este tipo de tarea, ya poco usada en la actualidad, se considera una de las más complicadas (y cuestionadas) para el traductor debido al desafío de sincronizar y ensamblar el nuevo texto traducido a los tiempos de la música original (Weaver 2010) y respetando la sonoridad; es decir, lo que Díaz-Cintas y Remael (2007, pp. 49-52) llaman *cohesión semiótica*, puesto que no se deben descuidar ni los tiempos musicales ni la claridad y naturalidad del texto.

### 3. Primeras proyecciones de sobretítulos en la ópera

La primera aparición documentada de sobretítulos en forma rudimental es de una obra de Brecht en París en 1949 pero, como afirma Conti (2014), se trató de un caso aislado del momento. Tal como reporta Eugeni (2006), hay que esperar unos treinta años para que los sobretítulos comiencen a utilizarse de manera sistemática gracias a la intuición del iraní Lofti Mansouri, director artístico del *O'Keefe Centre* de Toronto en Canadá, en ocasión de una producción de *Elektra* de Strauss por parte de la *Canadian Opera Company*, en enero de 1983.

Tres años más tarde se adoptaron en Europa, en particular en Italia, el 1 de junio de 1986 durante la manifestación del *Maggio Musicale Fiorentino n. 49*, para una producción de *Die Meister von Nürnberg (Los maestros cantores de Núremberg)* de Richard Wagner, en el Teatro Comunale de Florencia, donde se proyectaron por primera vez los sobretítulos intralingüísticos.<sup>3</sup>

Hoy en día la proyección de sobretítulos (intra- e interlingüísticos) de textos dramático-musicales es la norma en los teatros de ópera de todo el

relacionada con la parte musical (partitura) y sirven de soporte a la secuencia melódica: en efecto, los compositores escriben la música en función de la historia y el texto del libreto. La comprensión de dichas palabras les permite a los cantantes poner mayor énfasis en la interpretación vocal y actoral de la parte.

<sup>3</sup> Entendemos por “sobretítulos intralingüísticos” los que se proyectan de forma abreviada en la misma lengua del texto transmitido oralmente, por contraste con los “sobretítulos interlingüísticos” que, al contrario, transfieren el contenido entre dos lenguas diferentes.

mundo,<sup>4</sup> generado nuevas expectativas en el público, relacionadas con lo que De Frutos (2011) denomina el “derecho a entender”.<sup>5</sup>

#### 4. La sobretitulación de la palabra cantada: una forma de mediación lingüística y cultural

Si bien es cierto que en el marco de la mediación lingüística, la traducción audiovisual (TAV) representa una de las novedades de mayor relieve de las últimas décadas (testimonio de ello son los cursos académicos especializados, escuelas de verano internacionales y máster sobre el argumento difundidos en varias universidades europeas), también es cierto que la especialidad del sobretitulado operístico es un ámbito dentro de las tipologías de las TAV que, desde su progresiva implantación en la década de los 80, está adquiriendo cada vez mayor interés en las investigaciones académicas. Es indiscutible que en este sector, la práctica ha adelantado la teoría pero afortunadamente en los últimos años -y gracias a la labor de estudiosos aficionados- han ido apareciendo trabajos donde se intenta bosquejar y *concertar* un marco teórico específico de referencia,<sup>6</sup> que incluyen propuestas de taxonomía de las normas empleadas para este tipo de traducción, útiles al profesional (o sobretitulador) pero también al docente en la enseñanza de sobretitulado.

¿Qué entendemos por sobretitulación operística? Siguiendo la propuesta de Mateo (2002, p. 51) se trata de

[...] una traducción escrita resumida del texto origen que se proyecta de forma simultánea a la transmisión cantada de ese libreto en una pantalla situada en la parte superior del proscenio del teatro durante la representación operística.

Si bien los sobretítulos nacen como una evolución de los subtítulos, existen algunas diferencias entre estas dos modalidades multimedia que las

<sup>4</sup> El progresivo desarrollo y adhesión al uso de los sobretítulos en Italia, como reporta Bestente (2008), alimentó también el interés de algunas empresas locales, las cuales basaron su propio negocio sobre esta innovación: la primera fue la Eikon del fotógrafo Nedo Ferri, que desde 1996 hasta hoy se disputa la primacía en este campo con la agencia Prescott Studio, fundada por Mauro Conti.

<sup>5</sup> La autora enfatiza que en la actualidad, los sobretítulos facilitan el acceso a la obra artística democratizando el mundo artístico, en otras palabras, la ópera como paradigma tradicional de género clasista asume, con la incorporación de los sobretítulos, un acercamiento a todos. A su vez, De Frutos destaca que en los últimos años, el compromiso de accesibilidad pretende integrar incluso a las minorías con necesidades o demandas especiales (público extranjero, niños, público de los diferentes territorios lingüísticos de un estado, deficiencias auditivas o visuales, etc).

<sup>6</sup> Entre otros recordamos los trabajos de Mateo (2002; 2007), De Frutos (2011) y Conti (2014).

caracterizan. Según las investigaciones de Hay (1996, pp. 131-137), dichas diferencias atañen fundamentalmente a cuestiones de carácter extralingüístico, a saber, aspectos técnicos y expectativas, entendidas como la relación que se establece entre el espectáculo y el espectador y que resumimos en la Tabla 1.

SUBTITULADO	SOBRETITULADO
<b>Diferencias técnicas</b>	
Reglas definidas: <ul style="list-style-type: none"> <li>• 2 líneas</li> <li>• 36 – 38 caracteres por c/línea</li> <li>• De 1 a 5 segundos de exposición</li> </ul>	Reglas flexibles: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cada representación es diferente</li> <li>• Verificación de la visibilidad</li> <li>• Número de caracteres variables</li> </ul>
Se traduce a partir de un texto fijo y no contempla fases sucesivas una vez finalizado el trabajo.	La traducción es el resultado de un proceso cuyo resultado final puede variar en cada espectáculo.
<b>Diferencias en cuanto a las expectativas del público respecto del texto</b>	
Menor nivel de atención.	Mayor nivel de atención.
La atención se concentra en un espacio reducido del monitor = menor esfuerzo ocular para focalizar.	Campo visivo más amplio: movimiento continuo de los ojos (y, según la posición, también de la cabeza) para leer los sobretítulos sobre el escenario y, simultáneamente, ver el espectáculo.
Subtitulado intralingüístico: audiencia con discapacidad auditiva con finalidades de inclusión social.	Sobretitulado intralingüístico: texto de difícil comprensión (tipo de lenguaje o problemas de dicción).

Tabla 1

Diferencias entre el subtitulado y sobretitulado según Hay (1996). Elaboración propia.

En cuanto al contexto, es diferente el del cine o televisión al de un teatro lírico o de prosa ya que en este último el espacio escénico es tridimensional y la acción se puede desarrollar de manera irregular desde distintos planos. Los sobretítulos están colocados fuera del campo visual del espectador (Figuras 1, 2 y 3), por lo que tendrá que moverse continuamente para seguir la representación y, al mismo tiempo, el cambio de sobretítulos colocados en la parte superior del escenario.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Figs. 1, 2 y 3. Sobretítulos de *Estaba la madre*, Teatro Argentino de La Plata (Argentina), 2007.

Entendemos, en definitiva, que la labor de sobretitulación operística no puede prescindir de la intersemiosis, puesto que entran en acción cuatro tipos de lenguaje: el musical (canto y música instrumental), el corporal (gestos, escenificación, movimiento, danza), el visual (escenografía, figurines, maquillaje y recursos de imagen técnica como cine y video) y el lenguaje verbal (Martínez 2008). Cada uno de estos lenguajes tienen una significación autónoma pero, cuando se organizan en función de la música, estos procesos conciben diferentes sentidos simultáneamente. Comprender la ópera como forma de multimedia musical supone, por tanto, conocer los modos de



intersemiosis realmente operantes (y cooperantes) en este campo. Según lo plantea Martínez (2008, p. 104) los sistemas como la ópera

[...] consisten en estructuras de significación dinámicas, cuyas partes están articuladas entre sí de forma tal que sus interpretantes constituyen significaciones que no sería posible prever por el significado separado de sus lenguajes constituyentes. De esta forma, el estudio de las formas sinérgicas de intersemiosis debe ser determinado por la consideración del sistema como un todo, no de manera aislada, ya sea de sus partes, o de otros sistemas, pues el significado de un sistema sinérgico resulta de los procesos dinámicos de sus aspectos de intersemiosis musical intrínseca, referencia musical intersemiótica, y generación de sus posibles interpretantes. Además, la intersemiosis sinérgica de un sistema está en constante interacción con otras redes de significación.

## 5. Un tire y afloje: ¿a favor o en contra?

Considerar la sobretitulación operística como forma de mediación lingüística en el contexto sociocultural contemporáneo no encuentra el favor y la unanimidad de todo tipo de público, artistas y críticos. A este propósito exponemos sintéticamente (Tabla 2) algunos de los argumentos principales que fueron registrados en la literatura reciente, a favor o en contra, y que integramos con los que surgieron a través de las entrevistas a diversos agentes con los que hemos tenido la oportunidad de conversar en el marco de este estudio:

Argumentos a favor	Argumentos en contra
La comprensión del texto cantado da acceso al mundo de la ópera a una audiencia más amplia y menos elitista.	La distracción del público: se crea una interposición entre la audiencia y los intérpretes en la comunicación inmediata y directa de la representación (Reggiani 2018).
La lectura de los sobretítulos ayuda a la audiencia a entender el texto cantado sin recurrir necesariamente a la lectura del libreto de sala. (Mateo 2007, p. 138; Sessano 2018 y Branca 2018).	El empobrecimiento del texto original al someterlo a una condensación y simplificación. (Reggiani 2018).
El incremento del repertorio operístico. (De Frutos 2011).	La elaboración y proyección de los sobretítulos poco ajustadas. (De Frutos 2011; Reggiani 2018).
La traducción de sobretítulos presenta menos dificultades técnicas en comparación con la traducción del libreto para ser cantado, por lo que se realiza en	La dificultad de proyección durante el <i>concertato</i> , es decir, cuando se entrelazan las diferentes líneas vocales en forma polifónica (tríos, quintetos, octetos, etc.).

menor tiempo (De Frutos 2011, Conti 2014).	
La conveniencia económica: la realización de sobretítulos se considera más barata que las traducciones para ser cantadas. (Mateo 2007).	La longitud del texto: el original cantado suele ser más largo del sobretítulo por lo que se crean problemas de sincronización. (Mateo 2002, p. 63 y 2007, p. 177).
La mayor oferta de estas traducciones proporciona mayores posibilidades de elección de programas a los teatros. (De Frutos 2011).	Se pierden las rimas, juegos de palabras y fraseología, así como también las referencias culturales. (De Frutos 2011).
La actitud favorable de gran parte del público a la sobretitulación (Mateo 2002, p. 66, Sessano 2018, Branca 2018).	No siempre hay acceso visual a los sobretítulos desde todas las localidades de un teatro. (Reggiani 2018).

Tabla 2  
Argumentos a favor y en contra de la sobretitulación

Independientemente de las elecciones y posturas de cada sobretitulador que dependen, como hemos visto, de cuestiones que van desde lo técnico, pasando por lo estético, lo sociocultural, lo histórico, lo ideológico o lo económico, la sobretitulación sigue generando discusiones, en proporción al aporte novedoso de sus producciones.

## 6. La sobretitulación interlingüística español-italiano de *Estaba la madre* como proceso de decisiones.

### 6.1. La obra

*Estaba la madre* es una ópera contemporánea en un acto con siete escenas y un epílogo, del compositor argentino Luis Bacalov (1933-2017), con libreto suyo en colaboración con Carlos Sessano y Sergio Bardotti (Bacalov L., Bardotti S. y Sessano C. 2004). La obra fue encargada por el Teatro de la Ópera de Roma y allí estrenada el 1 de abril de 2005, donde se representó por dos años, y en el Teatro Argentino de La Plata (Argentina) el 4 de noviembre de 2007<sup>7</sup> (Figura 4).

Bacalov, con esta obra, contribuye a mantener viva la memoria afrontando la tragedia de los desaparecidos argentinos durante la dictadura

<sup>7</sup> La creación de la ópera le demandó al compositor cuatro meses. En cuanto a la puesta en escena, en Roma fue presentada con muy pocos elementos. La mayor diferencia que el público argentino pudo apreciar dos años después de su primera ejecución mundial radica en que el coro estaba compuesto por 80 integrantes (frente a los 20 de Roma) y un número mayor de cuerdas, además de una escenografía que el mismo Maestro definió como “imponente”.

cívico-militar iniciada en 1976 y, en particular, el dolor de las madres de Plaza de Mayo en la búsqueda de sus hijos y de la verdad. En una nota publicada por el diario *La Nación* el día del estreno en Argentina, Bacalov recuerda que tras recibir el ofrecimiento cayó en la cuenta de que las historias de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo “[...] se convertían en una fuente magnífica para rescatar una temática que, a pesar de su importancia, nunca había sido abordada por este género”.

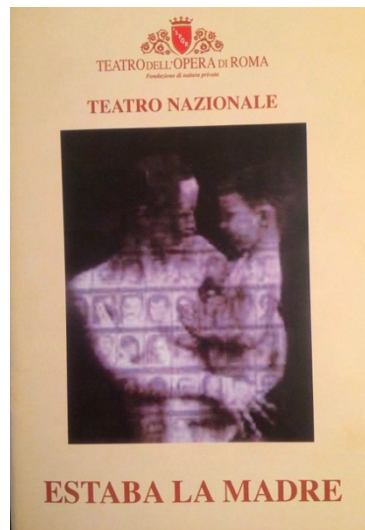


Figura 4

Libreto del estreno de *Estaba la madre* - Teatro de la Ópera de Roma (2005).

El título hace referencia al *Stabat Mater*, oración católica en latín atribuida a Jacopone da Todi (y a la que también pusieron música Vivaldi, Pergolesi, Haydn y Rossini) y, en general, a todas las Pasiones medievales, incluso a los autos sacramentales españoles como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca o a la poesía *En una noche oscura* de san Juan de la Cruz.

El compositor, junto con los libretistas, proponen una relectura del sufrimiento de la virgen María durante la crucifixión y la pasión de Cristo en la figura de las madres de detenidos-desaparecidos. La ópera describe el dolor de cuatro de ellas (Sara K., modista; Juana K., maestra de escuela, Ángela K., obrera y una cuarta que aparece en escena sin nombre y que no habla, una madre sin historia) que buscan a sus hijos en una sucesión de cuadros enhebrados por la voz de un narrador. Estas madres, que en el libreto son “las locas”, comparten un recorrido común de emociones y (re)acciones que inicia con el desconcierto de los acontecimientos y de las desapariciones, se desarrolla con la rabia y la lucha, hasta llegar a la justicia y al castigo.

Se acentúa, como afirma Carlos Branca (director de escena de la representación platense), la implicación universal del drama argentino por lo que, *Estaba la madre*, trasciende el contexto histórico inmediato y se convierte

en una especie de oratorio laico capaz de reflejar el dolor de todas las madres del mundo que han sufrido la pérdida de sus hijos (Branca 2018).

Considerando que la sobretitulación es una práctica consustancial de la representación artístico-lírica de la ópera y que como tal es única para cada función, para nuestro estudio presentaremos el desarrollo de las fases preliminares a partir de la traducción del libreto de sala para ser leído y de la partitura de la ópera en la reducción para piano.<sup>8</sup>

## **6.2. Problemas técnicos y lingüísticos de la sobretitulación en *Estaba la madre***

Para abordar el análisis del sobretitulado de la ópera objeto de estudio nos basaremos en la propuesta de Conti (2015) el cual individualiza siete categorías, la mayor parte de las cuales ajenas a la traducción tradicional, a saber: el tiempo, el ritmo, la edición, el servicio, la optimización y el trabajo de equipo.

En principio, hay que partir de la idea que escribir sobretítulos es como contar una historia en un marco de tiempo impuesto por la escena, a través del canto y la actuación. Es una historia escrita (para ser leída) que sintetiza una historia oral (para ser escuchada). Por ello, como punto de partida para la realización práctica de los sobretítulos, se segmenta y sistematiza el texto numerando las frases del libreto de la ópera ya traducidas (lo que sería la “lista diálogos” en subtitulación) marcándolas también en la partitura (que vendría a ser la *spotting list* en subtitulación). Y es aquí donde entra en juego el tiempo: que combina estos dos tipos de narración paralela, donde lo escrito está subordinado a lo oral.<sup>9</sup>

Siendo la sobretitulación una operación manual, ésta se efectuará a velocidades ligeramente diferentes en cada representación según el tiempo que emplee el operador, por un lado, en poner y quitar los sobretítulos (necesitará por lo menos un segundo entre uno y otro) y, por el otro, según el *tempo* que marque el director de la ópera durante la dirección (que no es el mismo en todas las funciones). Es por ello que no se puede establecer con exactitud (como ocurre, en cambio, con los subtítulos de una película) el tiempo mínimo y máximo de permanencia de los sobretítulos en la pantalla. Pero el tiempo de su

<sup>8</sup> Cabe aclarar que en Italia, la ópera objeto de estudio escrita en la variante argentina del español, fue sobretitulada en italiano, mientras que en Argentina se realizó la sobretitulación intralingüística.

<sup>9</sup> Cabe destacar que para este trabajo de sistematización los subtituladores disponen de un video provisional de la ópera que tiene que ser sobretitulada; por lo general es de un ensayo y contiene errores, improvisaciones, cambios de cantantes (según sea primer o segundo elenco, por ejemplo). Con la ayuda de la partitura, el sobretitulador realiza una primera versión de sobretítulos escrita, que sufrirá ligeras modificaciones.

exposición de los sobretítulos no depende solamente de la mera operación manual sino que tiene que ver, como anticipábamos, con el ritmo de recepción del texto, ligado estrechamente al *tempo* de la música. Para hacer que este parámetro sea funcional al trabajo de sobretitulación es necesario considerarlo en su dimensión de ritmo musical unido al ritmo de proyección. Hallar un ritmo sonoro que respete la escena (*timing*) significa configurar correctamente la dramaturgia de los sobretítulos.

No debemos olvidar que si bien los sobretítulos no se proyectan en el campo visual del espectador (como sucede con los subtítulos), existe una serie de circunstancias que puede igualmente interceder en la escenografía de un espectáculo operístico como los cambios de luces, los movimientos de la escenografía durante el desarrollo de un acto de una ópera, la entrada y/o salida a escena de algún/os personaje/s, la proyección de imágenes dentro del espacio escénico, etc. Lo ideal sería, pues, que el ritmo lingüístico del canto y el ritmo de escena con todos sus elementos, lograran llegar a una sincronización armoniosa. La espinosa tarea del operador será precisamente la de saber ajustar desde la cabina (Figura 5), durante el espectáculo en vivo, los títulos proyectados (Figura 6) de acuerdo al tipo de situación que se le presente (lingüístico-canora o escénica). Por ejemplo, el sobretítulo debe exponerse no bien el personaje canta su parte y la proyección del mismo permanecerá en pantalla durante todo el tiempo que la música lo determine (a no ser que el director de escena decida quitarlo antes si se trata de una frase musical demasiado larga). Este tipo de estrategias, afirma Carrillo Darancet (2014, p. 198) cumple dos funciones: por un lado “no interferir con los distintos niveles semióticos del texto original (iluminación, desplazamientos, ritmo, etc.)” y, por otro, “adecuar el sobretitulado al sistema de la traducción teatral para que éste sea visto y considerado más como un apoyo lingüístico que como una intrusión en otro texto”.

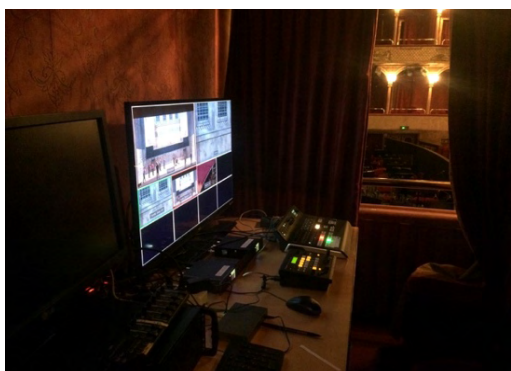


Figura 5  
Cabina de sobretitulación.



Figura 6  
Pantalla LED vista desde la cabina  
-Teatro de la Ópera de Roma-

Seguidamente proponemos algunas estrategias de sobretitulación interlingüística español-italiano propias de la ópera lírica *Estaba la madre*, para ilustrar los fenómenos ligados a la repetición y sincronización de palabras y frases, a la superposición de los sobretítulos, a la omisión, condensación y compresión y, por último, a los relacionados con la traducción de unidades fraseológicas del español de Argentina.

### 7.1.1. Repeticiones de frases o palabras y su sincronización

Las repeticiones recurren muy frecuentemente en *Estaba la madre*, no solamente en las partes de conjunto sino también en las arias (sea de las madres Sara, Juana y Ángela, sea de los tres generales del Ejército). Es seguramente un recurso estilístico del libreto que garantiza un alto nivel de redundancia (empleado para recordar y subrayar algún concepto) y que necesariamente hay que respetar en la medida de lo posible. Si se toma como ejemplo el Prólogo, en particular el aria *Estas son las locas de Plaza de Mayo*, se puede comprobar en la partitura y en el video<sup>10</sup> que el coro canta repetidamente la misma frase, alternándose las partes de soprano, mezzosoprano, tenor y bajo. Con esto pretendemos señalar que, en la partitura musical, la frase cantada aparece más veces de las que, en cambio, aparece escrita en el libreto de sala, por lo que el sobretitulador no deberá proyectarla cada vez que se canta sino de acuerdo al ritmo (como indicábamos antes) de la narración escénica. Lo mismo ocurre en el aria *Sigilosas sombras negras*.

### 7.1.2. Superposición de sobretítulos en uno o más campos de escena

En el caso de la ópera objeto de estudio hemos evidenciado ciertas dificultades en cuanto a la superposición de los sobretítulos de los concertantes, donde intervienen varios cantantes y el coro simultáneamente. En la mayoría de los quintetos, sextetos y partes mixtas de solo y coro (que llegan hasta a nueve voces), las partes presentan algunos desfases rítmicos y melódicos. Estos fragmentos de canto simultáneo supone, como afirma Mateo (2002, p. 63)

[...] un verdadero quebradero de cabeza para los sobretituladores: son, posiblemente, lo más complicado de toda su tarea no sólo respecto a las decisiones textuales a tomar sino especialmente en cuanto a su proyección: la simultaneidad de las voces implica que hay que solapar varios sobretítulos pero, si son muchas voces a la vez o cantan muy rápido, se cuenta con muy poco tiempo para cada sobretítulo y resulta ahí muy difícil decidir qué se elimina, qué se mantiene y cómo cuadra todo.

<sup>10</sup> El video y otros documentos de la ópera *Estaba la madre* fueron proporcionados por el Archivo Histórico y Audiovisual del Teatro de la Ópera de Roma.

Para llevar a cabo un trabajo metodológicamente correcto, el sobretitulador debe recurrir a la partitura. Por ejemplo, en el aria *Llegaron improvisos* se realiza una tarea de eliminación de algunas de las frases que se repiten continuamente, sobretitulando solamente una de ellas por cada compás y manteniéndola en pantalla según lo permita el tiempo de la música.

Con respecto a la puntuación, en el caso de diálogos o de duetos en correspondencia de partes cantadas se suele anticipar el sobretítulo con una raya (—), mientras que habría que evitar, dentro de lo posible, los puntos suspensivos que suelen encontrarse al final de algunas frases.

### 7.1.3. Tendencia a la omisión, condensación y compresión

Aunque la omisión y la condensación sean procedimientos muy utilizados en la sobretitulación, en esta obra contemporánea que se destaca por sus frases breves y repeticiones, aparece como una técnica lingüística de ajuste a la lengua de traducción. La redacción de títulos, sean sobretítulos o subtítulos, es un arte que consiste -además- en evaluar la pérdida menos grave de vocablos para mantener el sentido de la frase. Tal como lo expresan Bataillon, Muhleisen y Diez (2016, p. 18), hay que encontrar sinónimos u otras soluciones para obtener el mismo efecto a través de segmentos más breves. Un buen sobretítulo es equilibrado, sea estilísticamente, sea desde el punto de vista del contenido, cuando es posible percibirlo con una sola mirada.

Hemos hallado varios casos de compresión, es decir, de elementos lingüísticos que han sido sintetizados. Es el caso de la Escena 1 *Me dijo que*, cuando el narrador acompañado por el coro, cuentan la historia de Sara (madre de Samuel K., estudiante desaparecido sin antecedentes judiciales ni militancia política) partiendo de la espera interminable de su hijo que no vuelve a casa.

CORO (ES)      El viernes lo esperan a cenar  
y son las nueve  
y son las diez  
y es medianoche

CORO (IT)      Venerdì lo aspettano per cena  
sono le nove  
le dieci  
mezzanotte

La idea del compositor es marcar con cadencia el correr del tiempo. Aquí es necesario crear en el sobretítulo el ritmo de la dramaturgia marcando ‘a tempo’ las horas que pasan, por lo que en la traducción de este fragmento al italiano, se perderán pocas palabras para mantener el efecto musical esperado.

#### 7.1.4. Aspectos fraseológicos

La traducción de las unidades fraseológicas presentes en los libretos de ópera constituye un aspecto particularmente complejo, sobre todo en las óperas contemporáneas. En el caso específico de *Estaba la madre*, hemos localizado algunos fraseologismos distintivos de la variedad argentina del español. Veamos algunos ejemplos. En la escena sexta del libreto de sala se lee<sup>11</sup>:

CORO (ES)	Un viaje a Europa y “ <i>deme dos</i> ” Un viaje a Europa y “ <i>deme dos</i> ”
CORO (IT)	Un viaggio in Europa e “ <i>via, comprane due</i> ” Un viaggio in Europa e “ <i>via, comprane due</i> ”

Para comprender este pasaje y poder traducirlo, necesitamos saber que la locución *deme dos* (o *deme tres*) se usaba en Estados Unidos y Brasil para referirse a los argentinos que, encandilados por los beneficios del cambio monetario, adquirirían los artículos costosos de a dos o de a tres unidades. Ahora bien, el traductor del libreto nos ha referido que, a propósito de esta expresión, ha podido contar con explicaciones de tipo cultural-fraseológico por parte del compositor durante los ensayos de la ópera. Esta colaboración permitió una traducción acertada no solamente de esta frase sino también de otras unidades fraseológicas como por ejemplo las somáticas, que aparecen en la escena tercera, en el aria *Y otra vez* dedicada a Juana, madre que no tiene noticias de su hijo desde hace tiempo pero que insiste en su búsqueda:

JUANA (ES)	Y otra vez Y otra y otra <i>Agachar la cabeza</i> Y otra vez Y otra, y otra Y otra vez la mentira Y una y otra vez Y diez veces Negados
------------	---

<sup>11</sup> El cursivo de los ejemplos del presente apartado es nuestro.



Y una y otra vez  
 Y mil veces  
 Morderse la rabia  
 Y mil veces *doblar el lomo*

JUANA (IT) Ancora una volta,  
 Un'altra e un'altra ancora,  
 Chinare la testa  
 Ancora una volta,  
 Un'altra e un'altra ancora,  
 Ancora una volta la menzogna  
 Una ed un'altra ancora  
 Dinieghi  
 Una ed un'altra ancora  
 E mille volte chinandosi

Las frases *agachar la cabeza* y *doblar el lomo*, son metáforas empleadas por los autores del libreto con el significado de 'humillarse'.<sup>12</sup>

Cabe precisar que algunas de las fases que caracterizan el proceso de sobretitulación son poco o menos conocidas que las que mencionamos más arriba pero de fundamental importancia a la hora de realizar sobretítulos para la ópera. Se trata de los ensayos, de la optimización y del trabajo de equipo; como es sabido, los primeros son una práctica obligada y lo son también para los sobretituladores. Esto significa que cada solución lingüística debe ensayarse junto con la actuación, el canto, los movimientos, para poder corregir las hipótesis de partida en base a lo que sucede (o cambia) en escena. Los sobretítulos tienen, además, un impacto visual y semántico compartido que debe tenerse en cuenta: como proyecto gráfico, como ritmo, como relato. La corrección puede ser útil, por ejemplo, para aligerar el texto cuando requiere una excesiva atención de lectura respecto a lo que se está mirando, o también para corregir una compaginación gráfica que hace más lenta la lectura o que no resulta suficientemente clara en relación con lo que se está cantando.

Por otro lado, fundamental es la optimización; es decir, los diversos parámetros que subyacen en un trabajo de sobretitulación y que deben alcanzar un equilibrio. Este último es determinante para lograr que la mediación lingüística sea funcional al espectáculo en vivo, objetivo que debe perseguirse progresivamente, a través de diferentes fases de trabajo que se condicionan entre sí. Crear sobretítulos es un esfuerzo de equipo. Un equipo compuesto por

<sup>12</sup> En virtud del significado literal y figurado de los fraseologismos podemos diferenciar, entre otras, una dimensión vertical que distingue (por un medio asimétrico) las oposiciones ARRIBA/ABAJO. En el caso de los SO *agachar la cabeza* y *doblar el lomo* los podemos circunscribir bajo un denominador común: LO POSITIVO ES ARRIBA/LO NEGATIVO ES ABAJO, por lo que estar sujeto a control o fuerza es ABAJO. (Sciutto 2006, pp.112-113).

personas con habilidades múltiples y específicas; libretistas, directores de orquesta y de escena, cantantes, músicos, traductores, técnicos, etc., que comparten una finalidad común: cooperar profesional y artísticamente para la puesta en escena de una verdadera obra de arte.

## 8. Consideraciones finales

El sobretitulado, en cuanto forma específica de traducción audiovisual, no es solamente un vehículo de comprensión sino que, como afirma Dewolf (2003), es también un medio para favorecer el intercambio de valores culturales entre las diferentes comunidades. En particular el sobretitulado operístico -heredero desde una perspectiva técnica y traductológica del subtítulado-, ha llegado a poseer características propias que merecen estudios profundos y específicos de esta modalidad de traducción audiovisual; una modalidad de traducción subordinada por la presencia activa del texto original (el libreto) y de sus participantes.

En principio resulta necesario establecer límites claros entre la sobretitulación que se realiza para el espectáculo teatral y la que se especializa en óperas líricas, en donde la música cumple un rol fundamental. En efecto, tal como revela nuestro estudio, la sobretitulación operística conforma un sistema propio con peculiaridades técnicas y lingüísticas relacionadas con la intersemiosis del espectáculo. Se trata de un proceso de trabajo complejo que inicia con una preparación previa del traductor y/o sobretitulador, es decir, con la traducción del libreto y que se irá transformando con la colaboración de los diferentes profesionales y técnicos que participan del espectáculo (directores de orquesta, de escena, cantantes, técnicos del sonido y de luces, etc.), teniendo en cuenta las exigencias musicales que determinan el *tempo* de los sobretítulos, para llegar a un resultado (el sobretitulado de una ópera determinada) que se presentará de forma simultánea a la ejecución de la ópera en vivo. Dicho resultado, nunca llegará a ser el mismo porque el sobretitulador deberá calibrarlo antes y durante cada función en base a las exigencias del director, a las características de los solistas, a los tiempos de exposición de los sobretítulos y a los posibles errores, omisiones o añadidos involuntarios de los cantantes, imprevisibles pero a la vez propios de la experiencia lírica.

En el presente artículo hemos presentado un análisis de algunas de las problemáticas de la traducción interlingüística español-italiano de la ópera *Estaba la madre* (2004) de Bacalov. En particular, nos hemos detenido en las repeticiones de frases y su sincronización con la proyección de los sobretítulos, en el trabajo de condensación necesario para la confección de títulos fácilmente legibles y, por último, en la importancia de la traducción de unidades fraseológicas que acarrearán un bagaje cultural propio del texto origen.

Por otro lado, de acuerdo con los datos que hemos obtenido de las entrevistas efectuadas para la elaboración de este trabajo, hemos llegado a la conclusión que ya para abordar las fases iniciales del proceso de sobretitulado, su realizador no solamente debe tener un buen conocimiento de los dos idiomas y culturas (de partida y de llegada), sino que debe asimilar la ópera a nivel literario y musical, ser capaz de seguir la partitura para canto y piano en los ensayos, trabajar en conjunto con el director de orquesta y el director de escena, tener un buen manejo del equipo de trabajo, saber perfectamente los nombres de los personajes y respetar la correspondencia entre el libreto y la escena. Asimismo, debe tener en cuenta una serie de aspectos técnicos, a saber: el manejo de la traducción del libreto para su integración en el espectáculo, la anotación en la partitura, el color del texto a proyectar, su alineación y tipo de letra, su permanencia en la pantalla, el uso de las diapositivas vacías, el cambio de títulos en puntos musicalmente lógicos, la retención del título en la pantalla cuando hay repeticiones, el estilo de la redacción (repeticiones, diálogos, etc.), la coincidencia de comienzo y final de frases cantadas, la coincidencia entre éstas y los sobretítulos, etc.

Considerando todas las aptitudes y conocimientos que se deben tener para confeccionar un sobretitulado de calidad y, sabiendo que hoy en día su proyección con referencia a los textos dramático-musicales es la norma en cualquier representación, ya que “[...] las óperas se cantan en el idioma y se traducen ‘al sentido’ para el *display* o pantalla, común o individual, de los sobretítulos” (Vega Cernuda 2012, pp. 16-17), creemos firmemente que la formación de profesionales especializados es, sin lugar a dudas, uno de los objetivos a perseguir en este ámbito. Dichos estudios deberían apuntar a la adquisición, por parte de los traductores, de una competencia técnica y musical, es decir, de la lectura de la partitura para quienes no saben hacerlo, así como también al conocimiento del repertorio operístico internacional. Es indispensable, al mismo tiempo, que un traductor de sobretítulos de ópera, construya su experiencia laboral en un teatro lírico.

Hemos comprobado, además, que esta modalidad precisa ulteriores investigaciones debido a que resulta todavía poco conocida en el sector (incluso a algunos expertos) y, a la vez, exige ser integrada a estudios conducidos desde otras perspectivas, como por ejemplo, desde el punto de vista de la comunicación semiótica de los mensajes que se vehiculan por medio de esta técnica.

Mención aparte merece la enseñanza de la sobretitulación en ámbito académico que, si bien está tímidamente ganando su lugar en algunas universidades europeas y estadounidenses gracias al interés de profesores aficionados a la lírica, tiene aún todo un camino por recorrer.

Añadimos que, según nuestra experiencia en la elaboración de este texto, resulta extremadamente difícil el acceso a los materiales de trabajo (y muchas

veces ‘imposible’ por la inexistencia de archivos) necesarios para sobretitular una ópera, como las grabaciones de ensayos, las diferentes versiones de sobretítulos anteriormente realizadas, los videos de las representaciones, etc. Por ello, sería conveniente y de gran ayuda para los especialistas del sector, que los teatros o entes organizadores crearan un repositorio de los trabajos ya efectuados.

Esta manera de concebir la sobretitulación como modalidad de traducción audiovisual independiente, enmarcada en un ámbito extraordinariamente intersemiótico como lo es el de la ópera, abre camino a innumerables vías de investigación posibles, por lo que en el presente trabajo hemos pretendido solamente dar un paso más en este campo de la investigación académica.

**Bionota:** Virginia Sciutto (Ph.D.) es investigadora y profesora agregada de Lengua y Traducción Española en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Salento, Italia. Sus principales líneas de investigación son: contacto lingüístico, fraseología, lingüística descriptiva y aplicada del español, lingüística de corpus, análisis contrastivo italiano-español, traducción y variación sociolingüística del español. Ha participado en numerosas conferencias y seminarios nacionales e internacionales. Es autora de libros y trabajos académicos sobre dichos temas. Entre sus principales publicaciones destacan *Elementos somáticos en la fraseología del español de Argentina*, Aracne, Roma (2006); “Locuciones denominacionales en un cuerpo de la variedad argentina del español” (2017); “Y Borges cuenta que ... Aproximación al análisis traductológico del libreto operístico” (2018); “Metáforas zoomorfas en el español de Argentina” (2018); “Fuiste alpiste y no me importa un camino. Las plantas en el repertoriolingüístico-fraseológico del español de Argentina” (2019).

**Dirección:** [virginia.sciutto@unisalento.it](mailto:virginia.sciutto@unisalento.it)

**Agradecimientos:** agradecemos por el interés y el apoyo en la realización del presente trabajo a Francesco Reggiani, traductor del libreto de *Estaba la madre* y Director del Archivo Histórico y Audiovisual del Teatro de la Ópera de Roma; a sus colaboradores Alessandra Malusardi, Valentina Fanelli y al sonidista Paolo De Carolis. A Carlos Sessano, libretista de *Estaba la madre*, Carlos Branca, director de escena de *Estaba la madre* en las funciones del Teatro Argentino de La Plata (Argentina) y al M<sup>o</sup> José María Sciutto, director de orquesta y del coro de voces blancas del Teatro de la Ópera de Roma, por habernos concedido algunas tardes de charlas y entrevistas; a Raúl Carranza, Profesor de Dicción y Fonética de la UNLP, traductor público y sobretitulador del Teatro Argentino de La Plata, por su aporte académico y técnico.

## Referencias bibliográficas

- Auden W.H. y Kallman C. 2000, *Del tradurre libretti d'opera*, en Auden W.H., *Lo scudo di Perseo*, Adelphi, Milano.
- Bacalov L., Bardotti S. y Sessano C. 2004, *Estaba la madre*, Ufficio Stampa del Teatro dell'Opera di Roma, Roma.
- Balboni E. 2016, *Il piacere dell'opera. Il melodramma (in) italiano*, Loescher, Torino.
- Bestente S. 2008, *Buon compleanno, sopratitoli!*, en “Fierrabras”, <http://www.fierrabras.com/2008/07/16/buon-compleanno-sopratitoli/> (13.10.2018).
- Branca C. 2018, Entrevista no publicada concedida a Virginia Sciutto.
- Burton J. 2009, *The Art and Craft of Opera Surtitling*, en Díaz-Cintas J. y Anderman G., (eds.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 58-70 (Versión original *The Joy of Opera: the Art and Craft of Opera Surtitling*, ponencia presentada en la Conferencia “In So Many Words” (Londres, 6 de febrero de 2004).
- Carranza R. 2018, Entrevista no publicada concedida a Virginia Sciutto.
- Carrillo Darancet J.M. 2014, *Del original al sobretitulado*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=100383>
- Conti M. 2014, *La mediazione linguistica a teatro. Strategie editoriali di una forma di traduzione audiovisiva*.  
[http://www.prescott.it/wp-content/uploads/2015/01/Mauro-Conti\\_La-mediazione-linguistica-a-teatro1.pdf](http://www.prescott.it/wp-content/uploads/2015/01/Mauro-Conti_La-mediazione-linguistica-a-teatro1.pdf) (2.10.2018).
- Conti M. 2015, *Italian Translation – A Series of Talks with Experts in the Field*, Montclair State University – The College of Humanities and Social Sciences.  
<http://www.prescott.it/portfolio/equilibrismi-involontari> (2.10.2018).
- De Frutos R. 2011, *Los sobretítulos como herramienta de comunicación en la ópera actual*, en “Comunicación 21”, 1.  
<http://www.comunicacion21.com/category/num-1-oct-2011/> (22.10.2018).
- De Frutos R. 2013, *El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica. Adaptación al castellano de la ópera: Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello-*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.  
<http://www.eumed.net/tesis-doctorales/2013/rfd/ficha.htm> (10.10.2018).
- Desblache L. 2007, *Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their Audiences*, en “Linguistica Antverpiensia” 6, pp. 155-170.

- <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/185>  
(15.10.2018).
- Desblache L. 2019, *How is Music Translated? Mapping the Landscape of Music Translation. Music and Translation*, Palgrave Macmillan, London.
- Dewolf L. 2003, *La place du sùrtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène.*  
<https://journals.lib.unb.ca/index.php/tric/article/view/7068/8127>
- Díaz-Cintas J. 2005, *Audiovisual translation today – a question of accessibility for all*, en “Traslating today”, pp. 3 – 5.  
[https://www.researchgate.net/publication/314261855\\_Audiovisual\\_Translation\\_Today\\_-\\_A\\_question\\_of\\_accessibility\\_for\\_all](https://www.researchgate.net/publication/314261855_Audiovisual_Translation_Today_-_A_question_of_accessibility_for_all) (10.09.2018)
- Díaz-Cintas J. y Remael A. 2007, *Audiovisual Translation: Subtitling*, St. Jerome Publishing, Manchester/Kinderhook.
- Eugeni C. 2003, *Il Teatro d'opera e l'adattamento linguistico simultaneo*, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (Tesi di laurea), Bologna.  
[http://www.voiceproject.eu/educ/univ/thesis/eugeni/\\_eugeni\\_it.htm](http://www.voiceproject.eu/educ/univ/thesis/eugeni/_eugeni_it.htm)  
(11.09.2018).
- Eugeni C. 2006, *Il sopratitolaggio: definizione e differenze con il sottotitolaggio*, en “InTRAlinea” 8.  
[http://www.intralea.org/archive/article/Il\\_sopratitolaggio](http://www.intralea.org/archive/article/Il_sopratitolaggio) (09.09.2018).
- Hay J. 1996, *Subtitling and surtitling*, en Gambier Y. (eds.), *Les transferts linguistiques dans les médias*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, pp. 131-138.
- Kaindl K. 1995, *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Stauffenburg Verlag, Tübingen.
- Low P. 2002, *Surtitles for Opera: A Specialised Translating Task*, en “Babel” 48 [2], pp. 97-110.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008875>.  
(19-02-2018).
- Martinez J.M. 2008, *Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporánea*, en “Tópicos del Seminario” 19, pp. 101-129.
- Mateo M. 2002, *Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica*, en Sanderson J. (eds.), *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*, Universidad de Alicante, Alicante, pp. 51-73.
- Mateo M. 2007, *Surtitling today: new uses, attitudes and developments*, en “Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies (LANS – TTS)” 6, pp. 135-154.  
<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/184>  
(28.09.2018)

- Mayer Brown H. 2012, *Opera*, en “Grove Music Online. Oxford Music Online”.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>  
(5.10.2018)
- Orero P. y Matamala A. 2007, *Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers*, en “Perspectives Studies in Translatology” 15 [4], pp. 262-278.
- Reggiani F. 2018, Entrevista no publicada concedida a Virginia Sciutto.
- Sablich S. 1986, *Wagner con le didascalie* (texto publicado en el programa de sala de la ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* en ocasión de la primera representación en Europa con sobretítulos).  
[http://www.prescott.it/wp-content/uploads/2015/01/Sergio-Sablich\\_Wagner-con-le-didascalie.pdf](http://www.prescott.it/wp-content/uploads/2015/01/Sergio-Sablich_Wagner-con-le-didascalie.pdf). (20.10.2018).
- Sablich S. 2002, *Tradurre all’Epoca dei Soprattitoli*, en “Il giornale della musica”, 188.  
[http://www.prescott.it/wp-content/uploads/2015/01/Sergio-Sablich\\_Tradurre-all-epoca-dei-sopratitoli.pdf](http://www.prescott.it/wp-content/uploads/2015/01/Sergio-Sablich_Tradurre-all-epoca-dei-sopratitoli.pdf) (20.10.2018).
- Sario M. y Oksanen S. 1996, *Le sur-titrage des opéras à l’opéra national de Finlande*, en Gambier Y. (eds.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Presses universitaires du Septentrion, Lille, pp. 185-196.
- Sciutto V. 2006, *Elementos somáticos en la fraseología del español de Argentina*, Aracne, Roma.
- Sciutto V. 2018, *Y Borges cuenta que... Aproximación al análisis traductológico del libreto operístico*, en “Agon”, 17, pp. 99-126.
- Sessano C. 2018, Entrevista no publicada concedida a Virginia Sciutto.
- Vega Cernuda M.A. 2012, *¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de la literatura musical*, en Martino Alba P. (eds.), *La traducción en las artes escénicas*, Dykinson, Madrid, pp. 13-28.  
[https://www.researchgate.net/publication/295291995\\_The\\_Source\\_Text\\_of\\_Opera\\_Surtitles](https://www.researchgate.net/publication/295291995_The_Source_Text_of_Opera_Surtitles) (17.09.2018).
- Weaver S. 2010, *Opening doors to opera*, en “inTRAlinea”, 12,  
<http://www.intraline.org/archive/article/1660> (6.08.2018).

© 2020 University of Salento - Coordinamento SIBA



<http://siba.unisalento.it>