

ACCESSIBILITÀ E CONTRONARRAZIONE AL SOLE LUNA DOC FESTIVAL Sottotitolare le storie dei documentari

ALESSANDRA RIZZO, MARIA LUISA PENSABENE¹
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Abstract – This work is placed in the context of studies on the accessibility of audiovisual products in the realm of independent cinema, with its ability to provide access to social, cultural, historical and political truths, and also in the context of studies on audiovisual translation as an instrument providing access to audiences with specific and general disabilities, and to audiences with normal hearing. Against the backdrop of documentary festivals and, in particular, within the framework of the *Sole Luna Doc Film Festival*, scrutiny is placed on interlingual subtitling (also for the deaf and hard of hearing) as the most frequently used and disseminated practice. The three dominant languages are, first of all, the source language of each documentary (some in European, others in non-European languages), secondly, the primary target language and, finally, the secondary target language. The English language, used as a language for global communication, and the Italian language as a local language, are the languages through which stories about identities with different cultural roots – impacted and constrained by social issues and marginalisation – unfold within the narrative space of subtitles. By means of a specific corpus of bilingual subtitles selected from the documentaries chosen for analysis, this study sheds lights on the concept of stories or narratives made accessible through bilingual subtitles identified as spaces of narrativity. The narrative space marked in the selected *speaking* Anglo-Italian subtitles is investigated according to the model of the Appraisal system through which it is possible to extrapolate the textual voices (both oral speech and written texts) that are embedded in common peripheral contexts, and to comprehend how these identities have interpersonally constructed their personae, while producing greater solidarity and empathy on the part of the public.

Keywords: accessibility; narrativity; documentaries; subtitling; ELF; appraisal theory

I have to tell their stories. How can I be silent? (StaB 2017)

Negli anni ho chiesto mille volte che mi venisse raccontata questa storia.

Non è mai successo. Finora. (MHiL 2018)

I need to tell my story hoping it helps those that suffer when dreams turn into nightmares.

(Makun, 2019)

¹ Questo lavoro è frutto di una ricerca condotta dalle autrici in modo unitario e collaborativo. Tuttavia Alessandra Rizzo è responsabile delle sezioni 1, 4 e 5 mentre Maria Luisa Pensabene è responsabile delle sezioni 2 e 3.

1. Introduzione

Questo lavoro si colloca nel contesto degli studi sull'accessibilità di prodotti audiovisivi appartenenti al cinema indipendente come strumento di accesso a verità sociali, culturali storiche e politiche, e nell'ambito degli studi sulla traduzione audiovisiva come modalità di accesso destinata ad un pubblico italiano con disabilità sensoriali (ma anche di altra natura) e ad un pubblico regolarmente udente (di italiani e stranieri tra cui migranti, turisti, generazioni di immigrati di ritorno, che utilizzano i sottotitoli in lingua inglese come *lingua franca*, ELF).² L'attenzione di questa indagine si focalizza in modo particolare su alcuni prodotti di nicchia promossi dal Sole Luna Doc Festival (SLDF), manifestazione culturale promotrice di scambi interculturali attraverso la celebrazione del genere documentaristico, fondato su narrazioni originali, spesso coraggiose, di penetrante accusa, a proposito di contesti geografici distanti e sconosciuti, deliberatamente poco esplorati nel *mainstream* internazionale. Il festival, che dal 2006 ha luogo in Sicilia, raccoglie e promuove documentari che denunciano le innumerevoli forme di marginalizzazione che soffocano le classi sociali, le etnie, i generi più deboli delle società contemporanee. L'accessibilità dei documentari promossi dall'associazione *Sole Luna. Un ponte tra le culture* nasce appunto con l'intento di diffondere prodotti artistici che, attraverso il linguaggio dell'audiovisivo, sappiano privilegiare la conoscenza dell'altro. Da ormai più di un decennio, SLDF ha risonanza a livello internazionale e garantisce visibilità a numerosi documentari indipendenti che mettono in luce temi quali i diritti umani, il dialogo interculturale, l'inclusione, la lotta alla povertà e all'istruzione, questioni di razza, di classe sociale e di genere, con lo scopo di sensibilizzare lo spettatore ad un senso più esteso di cittadinanza attiva e democratica e di collaborazione in veste di cittadino del mondo.

Sullo sfondo dei festival del documentario, dove la traduzione audiovisiva occupa un ruolo strategico, anche nel SLDF, la sottotitolazione interlinguistica è sicuramente la pratica più utilizzata e diffusa. Nel caso specifico, la sottotitolazione interlinguistica per sordi e ipoudenti trova spazio, per alcuni prodotti, all'interno della sottotitolazione interlinguistica standard, dando origine, pertanto, ad una pratica di sottotitolazione mista. Come ogni festival internazionale, anche il SLDF si distingue per la presenza di tre lingue dominanti: (a) lingua di partenza (europea e non); b) prima lingua di arrivo (la lingua inglese nei sottotitoli sovrapposti); e c) seconda lingua di arrivo (la lingua italiana, scelta sulla base del contesto geografico dove il festival ha

² I sottotitoli bilingui e gli (inter)titoli o messaggi visivo-testuali in ELF sono stati trascritti fedelmente come appaiono negli originali. La trascrizione dei dati è a cura di Maria Luisa Pensabene.

luogo), i cui sottotitoli nascono dalla traduzione di una traduzione, vale a dire, il processo traduttivo verso l'italiano ha origine dai sottotitoli sovrapposti in lingua inglese. Il SLDF propone dunque prodotti audiovisivi accessibili attraverso sottotitoli bilingui (Nornes 2007). La lingua inglese, utilizzata come lingua per la comunicazione globale, e la lingua italiana come lingua locale (la lingua parlata dove il festival ha luogo), sono le lingue attraverso cui sono narrate le storie su identità di diverse radici culturali ma vincolate da questioni di natura sociale e di marginalizzazione. Dal punto di vista tecnico, come accade nei festival internazionali, “English subtitles are usually embedded onto the film and therefore displayed at the bottom of the main screen, Italian (or other language) subtitles are usually projected on a small screen placed outside the main screen” (Uzzo 2020, p.74).³

Tra le modalità di traduzione audiovisiva utilizzate, anche l'audio descrizione svolge una funzione nodale, favorendo l'accessibilità di storie marginalizzate ad un pubblico cieco interessato a tematiche sociali. Il servizio di audio descrizione fornito nei documentari del SLDF nasce dalla fusione di audio descrizioni e audio sottotitoli (ovvero, la resa vocale dei sottotitoli interlinguistici, a seconda della lingua interessata, o l'inglese o l'italiano). Tuttavia, poiché il cuore dell'analisi qualitativa di questo studio è la sottotitolazione interlinguistica, in quanto rappresenta lo spazio centrale di narratività (le narrazioni di storie trasferite in inglese e in italiano da una lingua di partenza), l'audio descrizione non sarà presa in esame nel presente lavoro.

Questo studio affonda le sue radici nella collaborazione e interscambiabilità tra accessibilità e traduzione nel contesto della produzione di testi audiovisivi di genere documentaristico che offrono una visione autentica delle molteplici varietà di ghettizzazione e di ingiustizia cui sono soggetti individui e gruppi etnici e sociali provenienti da una larga fetta della popolazione mondiale. Le stesse voci minoritarie, le cui storie hanno accesso al mondo attraverso i documentari, divengono voci accessibili, non soltanto per il pubblico che conosce la lingua originale del documentario, e non soltanto per chi grazie al passaggio da un sistema di segni linguistici ad un altro (traduzione interlinguistica) riesce a comprendere i significati veicolati mediante i sottotitoli, ma anche per tutti coloro definiti soggetti con *distinct abilities e/o all abilities* (Neves 2018, pp. 415-416). Il pubblico dei festival, come ogni pubblico, è “da sempre l'anima di ogni testo audiovisivo: dal cinema alla televisione, dal teatro al musical, fino ai più contemporanei e ibridi testi disponibili su piattaforme di streaming o portali web” (Di Giovanni 2020, p. 13). In particolare, la sottotitolazione interlinguistica

³ “I sottotitoli in inglese sono solitamente incorporati nel film e quindi appaiono in basso sullo schermo principale, i sottotitoli in italiano (o in altre lingue) sono generalmente proiettati su un piccolo schermo collocato al di fuori di quello principale.”

soddisfa le esigenze di diversi tipi di pubblico, essendo estremamente accessibile e aperta a molteplici bisogni. Esiste, infatti, un'ampia varietà di “categories of people within the hearing audience who also benefit from interlingual subtitling, such as elderly people, L2 learners, migrants, couples, families and social groups who have at least one deaf person among them, etc.” (Uzzo 2020, p. 73).⁴ Ecco che, nel ventunesimo secolo, si parla finalmente di culture dell'accessibilità, le culture alimentate dalla consapevolezza collettiva orientata all'inclusione e alla diffusione di forme di accesso eque per tutti i cittadini, per ogni individuo del mondo (Neves 2018). La sottotitolazione come spazio di narrativa e di rappresentazione dell'altro si colloca pertanto nell'ambito dell'accessibilità nei meccanismi di traduzione, e della traduzione nelle pratiche di accessibilità. La narrativa tradotta nello spazio dei sottotitoli (per un pubblico udente e per sordi) contribuisce ad enfatizzare e a raddoppiare l'azione: “the action – verbal, para-verbal and non-verbal – always doubles as narration” (Vandaele 2019, p. 232). Vandaele, in riferimento all'atto di *translating narrativity* sottolinea che, nel campo della traduzione audiovisiva, si traduce ciò che è “narratively relevant” (Vandaele 2019, p. 232): gli audiodescrittori “select and verbalize the visuals that are narratively relevant”, i sottotitolatori per un pubblico udente “select and render [...] narratively relevant cues in dialogue”, mentre i sottotitolatori per sordi “include narratively relevant cues in the rest of the soundtrack” (Vandaele 2019, p. 232). Pertanto la traduzione della narrativa nei testi audiovisivi produce chiarezza narrativa e favorisce una migliore identificazione del *setting* e dei suoi attori, nonché agevola la comprensione delle azioni (Vandaele 2019).

Mediante un corpus specifico di sottotitoli bilingui estratti dai documentari selezionati tra quelli promossi nelle edizioni del 2019 e 2020, questo studio pone enfasi sul *trait d'union* tra i modelli di cinema indipendente proposti dal SLDF. Il punto di incontro tra le varie pellicole sono le storie o *narrative* rese accessibili attraverso i sottotitoli. Ciascun documentario ruota intorno ad una storia, a diverse storie, storie individuali e storie collettive, storie raccontate da chi vive nel silenzio. Le storie protagoniste dei documentari assumono caratteristiche di intensa autenticità, verità e attualità. Sono storie piccole e grandi, quelle storie che non fanno la storia, ma che si costruiscono autonomamente la loro storia, come avviene nel caso delle storie raccontate nei documentari del SLDF attraverso spazi narrativi sottotitolati. Sono le storie che contribuiscono alla creazione di contronarrazioni, ovvero di forme alternative di *storytelling* che, rispetto alle

⁴ “categorie di persone all'interno dell'audience udente che beneficiano anche della sottotitolazione interlinguistica, come le persone anziane, gli studenti di una L2, i migranti, le coppie, le famiglie e i gruppi sociali che hanno almeno una persona sorda tra loro, ecc.”

storie dette o non dette dai *media mainstream*, lasciano comprendere “how some narratives gain dominance over others; how narratives intersect, relate to, challenge and reinforce each other; and how actors ‘inside ’and ‘outside ’ organizations co-construct narratives” (Frandsen *et al.* 2017, p. 2). Il documentario, in tal senso, diviene espediente di traduzione metaforica di fatti, eventi, cose e persone su cui non si dice o non si è detto, strumento di accessibilità impegnato a smantellare zone d’ombra, situazioni indefinite che alimentano la marginalizzazione.

Il gruppo di documentari che compone il corpus si distingue per tematiche socio-politiche e culturali, affini sul piano dell’esclusione, della ghettizzazione e della resistenza: è un corpus di storie come contronarrazioni. In particolare i documentari selezionati indagano sui diritti umani calpestati, su condizioni di degrado di ogni genere, su contesti di indescrivibile povertà e abbandono. Tre storie principali, mescolate a storie secondarie, sono ambientate e si radicano in tre luoghi geografici, precisamente, in Afghanistan, Libia e Iran, e svelano fatti autentici sulla diffusione della tossicodipendenza in Afghanistan (*Laila at the Bridge*, 2018, *LatB*), sull’emigrazione dalla Libia e su chi resta a Tripoli (*My Home in Libya*, 2018, *MHiL*), e sullo scontro tra Iran e Iraq in territorio iraniano (*Stronger than a Bullet*, 2017, *StaB*). Le storie narrate nel quarto documentario, *Makun* (2019), ripercorrono, invece, il fenomeno della detenzione nelle carceri, come nel caso dei centri di internamento per stranieri (C.I.E.).

Sullo sfondo degli studi su accessibilità e traduzione audiovisiva (Greco, Jankowska 2020; Jankowska 2019; Neves 2018; Heinisch 2019; Díaz-Cintas *et al.* 2010; Díaz Cintas 2005), su teoria narrativa e approccio socio-narrativo (Somers, Gibson 1994; Baker 2006) e sui “diverse senses of translation” dalla prospettiva di Baker (2016, p. 7), l’analisi qualitativa si concentra sull’indagine di spazi di narrativa incapsulati nei sottotitoli in inglese e in italiano con lo scopo di dimostrare che i significati trasmessi mediante il linguaggio (in entrambe le lingue) sono radicati in storie connesse da grammatiche comuni e idioletti universali come espressione di contronarrative rappresentative di visioni diverse e/o alternative rispetto a quelle proposte dal sistema mediatico dominante. In particolare, lo spazio narrativo marcato nella sottotitolazione *anglo-italiana* selezionata si contraddistingue per la presenza di storie raccontate con le voci narrative in prima persona: *I/lo-sottinteso* e *We/Noi-sottinteso*. Queste storie sono analizzate secondo il modello del sistema di *Appraisal* (Martin, Rose 2003; Martin, White 2005) attraverso cui è possibile estrapolare la collocazione delle varie voci testuali nel tessuto sociale e storico in cui si inseriscono. Particolare rilevanza assume all’interno del paradigma la categorizzazione di risorse linguistiche mediante le quali si costruiscono i vari interlocutori testuali. L’*Appraisal* si stabilisce in relazione alla negoziazione di significati

tra potenziali o reali interlocutori “such that every utterance enters into processes of alignment or misalignment with others, helping us to understand the levels and types of ideological solidarity that authors maintain with their potential readers/listeners” (Oteíza 2017, p. 457).⁵ La metodologia utilizzata, non si concentra, pertanto, sull’analisi contrastiva tra versione inglese e versione italiana dei sottotitoli, bensì, ha la funzione di dimostrare come in entrambe le lingue le scelte linguistiche offrano al lettore gli strumenti per entrare in sintonia con i protagonisti permettendo loro di esprimere giudizi. Il sistema di *Appraisal* aiuta a stabilire non soltanto come le varie voci narranti siano in grado di sfruttare “different ranges of appraisal to construct particular personae for themselves” (Martin 2000, p. 143)⁶ ma, anche, come l’*attitude* sia motivata da spinte interpersonali “in that the basic reason for advancing an opinion is to elicit a response of solidarity from the addressee” (Martin 2000, p. 143).⁷ L’accessibilità delle storie tradotte negli spazi sottotitolati stimola e accresce atteggiamenti di condivisione, empatia e solidarietà. I risultati dimostrano che il linguaggio dei sottotitoli dà forma a contronarrative che aprono spazi interpretativi e di interrogazione sugli individui e sugli eventi, nonché sulle cose ad essi correlate. La sottotitolazione interlinguistica favorisce la disseminazione di contronarrative dove anche i tecnicismi derivati dall’impiego delle modalità di traduzione audiovisiva per disabili sensoriali (ad esempio, esplicitazione di suoni e/o rumori, identificazione di personaggi, utilizzo di aggettivi fortemente descrittivi, linguaggio creativo e lessicalmente denso) contribuiscono a fortificare l’“attitudinal lexis” (Martin 2000, p. 145) di ogni protagonista della storia mediante cui si trasmettono i significati derivati dalla sfera interpersonale di ciascun *storyteller*. In questo contributo metteremo in luce come la configurazione delle risorse di *Affect* e *Judgement* (sottosistemi della sfera di *Attitude* nel linguaggio di *Appraisal*), significati valutativi che, con maggiore frequenza, ricorrono nelle storie raccontate dai protagonisti dei documentari, insieme ad alcune risorse del sistema di *Engagement*, espliciti un comportamento linguistico unitario e distintivo della specifica tipologia testuale, la storia o *narrative* raccontata nei documentari sociali e veicolata attraverso sottotitoli bilingui (in lingua inglese e in lingua italiana).

⁵ “cosicché ogni enunciato s’inserisca nei processi di allineamento o disallineamento con/da altri, favorendo la comprensione dei livelli e delle tipologie di solidarietà ideologica che gli autori sostengono con i loro potenziali lettori/ascoltatori.”

⁶ “vari gradi di *Appraisal* per costruirsi un’immagine particolare.”

⁷ “poiché il motivo principale che induce alla formulazione di un’opinione è ricavare una risposta di solidarietà dall’ascoltatore.”

2. Framework teorico

La diversità e la traduzione audiovisiva – forme di accessibilità e inclusione – sono le principali aree di interesse nell’ambito di questo studio. Le persone con disabilità o bisogni speciali, così come i soggetti senza disabilità, hanno il diritto di avere accesso a prodotti, servizi e informazioni. La traduzione (nel senso più ampio del termine) significa anche fornire accesso alla comunicazione e alla cultura. Come sostiene Barbara Heinisch,

Translation and accessibility are two areas that seem to converge. Translation, in a broad sense, means providing access to products, services, information, communication and culture in another language. Thus, translation is a way to enable participation in everyday life. Similarly, participation and access to products, service, information and communication also play a crucial role in accessibility. Both translation and accessibility enable people to participate in everyday life. Therefore, the areas of translation and accessibility have some aspects in common. (2019, online)⁸

Con traduzione, infatti, non intendiamo soltanto il trasferimento di significati da una lingua ad un’altra (cfr. Gambier, Gottlieb 2001) in un contesto specifico di ascoltatori o lettori. La traduzione è rivolta ad un determinato pubblico, ha luogo in un determinato contesto comunicativo (cfr. Reiss, Vermeer 1984, p. 58) e fornisce, come l’accessibilità, informazione e servizi. La traduzione non supera soltanto barriere linguistiche attraverso la sottotitolazione interlinguistica, oltrepassa anche quelle sensoriali mediante l’attenzione alla sottotitolazione intra- e interlinguistica rivolta al sordo, e all’audio descrizione indirizzata al cieco (nella lingua del disabile sensoriale) che, insieme all’audiosottotitolazione, è in grado di rendere accessibili anche prodotti stranieri. Il prodotto accessibile è dunque vincolato alla traduzione.

Prendendo in prestito i “diverse senses of translation” su cui si sofferma Baker (2016, p.7), il “narrow sense” e il “broad sense” (Baker 2016, p.7), la traduzione dei documentari esaminati fonde i due *senses* e si presenta come fatto metaforico, da un lato, e, come pratica strettamente linguistica, dall’altro. Colta nella sua duplice essenza, la traduzione diviene mediatrice di pratiche discorsive e negoziatrice di spazi di protesta in ambito nazionale e globale. Con *broad sense*, si descrive il processo mediante cui la traduzione

⁸ “Traduzione e accessibilità sono aree che sembrano convergere. La traduzione, in senso lato, significa dare accesso a prodotti, servizi, informazioni, comunicazioni e alla cultura in un’altra lingua. Dunque tradurre è una modalità che favorisce la partecipazione alla vita quotidiana. Allo stesso modo, la partecipazione e l’accesso a prodotti, servizi, informazioni e comunicazioni giocano un ruolo cruciale nell’accessibilità. Sia la traduzione che l’accessibilità permettono all’individuo di partecipare alla vita di tutti i giorni. Quindi, traduzione e accessibilità hanno aspetti in comune.”

“involves the mediation of diffuse symbols, experiences, narratives and linguistic signs of varying lengths across modalities (words into image, lived experience into words), levels and varieties of language [...] and cultural spaces, the latter without necessarily crossing a language boundary” (Baker 2016, p.7).⁹ Ognuna di queste tipologie e forme diversificate di traduzione incluse nella *broad typology* è attuata nella quotidianità attraverso gruppi di attivisti durante le iniziative di protesta diffuse in tutto il mondo benché nel silenzio e fuori dall’obiettivo dei grandi schermi. La traduzione intesa come *broad* si traduce concretamente in accessibilità mediante l’accesso garantito alla raccolta e all’archiviazione di testimonianze in forma scritta, orale e visiva di storie autentiche (ad esempio, i documentari del SLDF mediano esperienze di vita, traducono fatti personali e collettivi in parole). Con *narrow sense*, si descrive, invece, la pratica di traduzione che riguarda “rendering fully articulated stretches of textual material from one language into another” (Baker 2016, p. 7) e che coinvolge “various modalities such as written translation, subtitling and oral interpreting” (Baker 2016, p. 7).¹⁰ La sottotitolazione interlinguistica in italiano e in inglese rientra nella tipologia di traduzione definita *narrow*.

La complessità della duplice natura della traduzione consiste appunto nel rendere accessibili esperienze di vita attraverso le parole e le immagini e di tradurre in senso stretto (e in lingue diverse) esperienze comuni, esperienze di guerra, di migrazione, di razzismo, di povertà, di omosessualità, di tossicodipendenza. La componente metaforica e linguistica della traduzione attraversa due fasi mediante cui l’accessibilità del prodotto si concretizza: il prodotto è reso accessibile al suo pubblico locale attraverso le arti visive, il documentario (l’esperienza è narrata in arabo, ad esempio, per un cittadino arabo che ne apprende la sua intensità e veridicità), successivamente, il prodotto è reso accessibile in più lingue (ad esempio, in inglese e in italiano) attraverso procedure di sottotitolazione, anche per persone con disabilità o di diverse abilità, che informano il mondo esterno su ciò che sta accadendo in determinate parti del mondo, rafforzando, di conseguenza, sistemi di solidarietà e collaborazione. Ogni processo di traduzione, a dire di Baker, è “deeply contingent on its ability to connect to the movement as a whole and to actualize the values that inform the political project in which it is

⁹ “include la mediazione di simboli comuni, esperienze, narrazioni e segni linguistici di variabile lunghezza attraverso modalità (parole in immagini, esperienza vissuta in parole), livelli, varietà linguistiche [...] e spazi culturali, senza l’attraversamento, in quest’ultimo caso, di barriere linguistiche.”

¹⁰ “rendere tratti interamente articolati di materiale testuale in un’altra lingua”, “varie modalità come la traduzione scritta, la sottotitolazione e l’interpretariato orale.”

embedded” (Baker 2016, p. 10).¹¹ La traduzione è implicitamente immersa nell’atto metaforico di documentare e di tradurre storie messe al margine che, attraverso le arti visive, si trasformano in contronarrative.

La contronarrativa nasce come strumento volto a sfidare ideologie, storie e narrative radicate, spesso in modo stereotipato, nell’immaginario comune. Le narrative che contribuiscono “to the gathering of insights on marginalized positions”¹²(Lueg *et al.* 2020b, p. 12) e le storie che rivelano prospettive marginalizzate si definiscono “counter-narratives” (Lueg *et al.* 2020b, p. 11) in opposizione a quelle definite “hegemonic narratives” (Lueg *et al.* 2020a, p. 267). In studi recenti, le *counter-narratives* sono definite “creative, innovative forces fostering beneficial societal change; forces holding productive potential for progress, development, as well as for ethical issues such as justice and accessible resources” (Lueg *et al.* 2020b, p. 4)¹³, ma anche “hostile” e “destabilizing” (Lueg *et al.* 2020b, p. 4). I documentari del SLDF sono una raccolta di contronarrative, narrazioni in cui registi e produttori indossano le vesti di traduttori audiovisivi per abbracciare una causa che conduce alla consapevole divulgazione e accessibilità di contenuti a sfondo politico o sociale.

Si può ipotizzare che i creatori dei documentari appartengano a quel gruppo di attivisti che utilizzano la lingua, il linguaggio e le sue metafunzioni per diffondere informazioni pubbliche e private che non devono rimanere nell’ombra. Nel caso dei documentari analizzati, non sarebbe errato ipotizzare quel tipo di narrazione ontologica che, secondo Gibson e Somers (1994), si fonda sulla narrazione di storie con lo scopo di offrire al pubblico percezioni identitarie nel mondo. Il documentario, pertanto, diviene contronarrazione e, per usare l’espressione di Sharma, “documentary as Witness” (2018, p. 117), potenzialmente, significa attribuire un ruolo sperimentale ai documentari che, come forma di traduzione metaforica, sfidano il *mainstream* e divengono contronarrative (cfr. Sharma 2018). La letteratura sulla contronarrazione ha indugiato su quale possa effettivamente essere la vera essenza della contronarrativa, se questa, in qualche modo, possa posizionarsi sullo stesso piano delle “master-narratives” (Lueg *et al.* 2020b, p. 12) o se, il loro status, le induca ad essere ontologicamente differenti. Da studi recenti emerge che la contronarrativa funziona in risposta alla *master-narrative* e che è destinata a ritagliarsi uno spazio maggiore nei contesti della cinematografia, in cui, infatti, agisce come strumento

¹¹ “profondamente dipendente dalla sua abilità di connettersi al movimento nell’insieme e di concretizzare i valori che ispirano il progetto politico in cui è inserito.”

¹² “alla raccolta di conoscenze sulle posizioni marginalizzate.”

¹³ “forze creative e innovative che promuovono il cambiamento nella società; forze che possiedono un potenziale produttivo per il progresso, lo sviluppo e per questioni etiche come la giustizia e le risorse accessibili.”

sperimentale. In primis, si potrebbe dunque dire che la contronarrativa auspica la disgregazione e demistificazione di quei messaggi di spettacolarizzazione o di estremismo impressi nelle *master-narrative* o, semplicemente, nelle storie che ci sono state raccontate finora. La contronarrativa è pertanto fondata su forme di attivismo sociale, culturale e politico, implicito o diretto. La strategia di narrazione non deve necessariamente rispondere a criteri stabiliti; attivare una contronarrativa significa coinvolgere anche ambiti artistici, come la musica o la cinematografia, e rendere accessibili storie sotto forma di testi epistolari (*MHiL*), di monologhi/flussi di coscienza (*StaB*), di narrazioni testuali-visive (*Makun*), di dialoghi (*LatB*), concepiti come accessibili se rientrano all'interno di un linguaggio sottotitolato qualora la lingua di partenza non sia comprensibile al pubblico.

Se, storicamente, dagli anni Novanta, il concetto di contronarrativa è usato per fare riferimento a storie di gruppi marginalizzati che resistono alle narrative egemoniche, nelle quali le minoranze sono ammutinate o oppresse, nel momento in cui la contronarrativa è esplicitata nella produzione documentaristica di stampo socio-politico, allora, la contestazione diviene attivismo esplicito o velata resistenza. A tal proposito, il documentario diviene simbolo di contronarrativa per trasmettere e sensibilizzare la società su argomenti che offrono uno sguardo nuovo alla realtà che ci circonda, per allargare orizzonti prima ristretti e ridestare nuove possibilità; è il mezzo privilegiato per l'impegno sociale (cfr. Nichols 2016). Servendosi dell'immagine come strumento principale di narrazione alternativa, intrecciata a tecniche di regia innovative, il documentario si colloca nell'ambito dell'accessibilità e della traduzione come veicolo artistico di diffusione di contronarrative dalla prospettiva della teoria narrativa (Somers e Gibson 1994), in cui i sottotitoli “occupy a strategic and functional role as narrative devices that contribute to the international diffusion of marginalised stories involving exiled people, migrants or citizens who risk their lives everyday in their countries of origin” (Rizzo 2020a, p. 71).¹⁴

3. Dati

I dati sui quali si basa la nostra analisi consistono in un corpus di sottotitoli bilingui prodotti per quattro documentari e selezionati, ai fini dell'analisi, secondo il criterio della narrazione in prima persona singolare e plurale.

¹⁴ “occupano un ruolo strategico e funzionale in qualità di strumenti narrativi che contribuiscono alla diffusione internazionale delle storie marginalizzate, le quali includono soggetti esiliati, migranti o cittadini che rischiano la vita ogni giorno nel paese d'origine.”

Il primo documentario, *My Home, in Libya*, lungometraggio del 2018 di Martina Melilli, e promosso nell'edizione del 2019 del SLDF, in lingua italiana con sottotitoli in lingua inglese, appartiene alla tipologia dei documentari annoverabili tra le produzioni indipendenti che tendono allo sperimentalismo. Per questa ragione il film è stato concepito secondo tecniche di regia e impostazioni fotografiche che prendono le distanze dalla configurazione canonica della cinematografia convenzionalmente riconosciuta dall'immaginario comune. La protagonista, Martina Melilli, segue il desiderio di scoprire le radici della famiglia paterna che ha trascorso infanzia e giovinezza in Libia quando questa era una colonia italiana. La ragazza chiede al nonno Antonio di tracciare una mappa di Tripoli secondo i suoi ricordi e ricorre all'aiuto di un giovane libico per confrontare quei luoghi con quello che essi sono oggi, con la speranza che il tempo li abbia risparmiati (cfr. Pensabene 2020). Le storie si collocano in una Libia felice, abitata dai nonni di Martina, e in una Libia deteriorata, soprattutto dopo lo scoppio della guerra civile (che vedeva i fedeli di Gheddafi prima della sua caduta contendersi la rappresentanza legittima del potere con il Consiglio Nazionale di Transizione), culminato con gli scontri tra le milizie e il potere centrale. Questo senza dimenticare l'altra dolorosa piaga causata dal sedicente Stato Islamico che approfitta del clima di crescente insicurezza per fomentare le proprie manie espansionistiche (cfr. Pensabene 2020). Il teatro delle avversità è Tripoli e quello che accomuna i narratori è la perdita del senso di casa (i nonni di Martina, Martina stessa), e la paura di vivere nella propria casa (Mahmoud, giovane libico con il quale Martina comunica virtualmente), inteso come quello spazio intimo in cui ci si sente liberi di muoversi, di interagire con una comunità.

Il secondo lavoro, *Makun – No llores*, del 2019, documentario animato, diretto e prodotto dal regista Emilio Martí López, narra della dura realtà vissuta dagli immigrati nei centri di detenzione europei. Il film, presentato e premiato al SLDF nel 2020, si presenta sotto forma di documentario animato con il sottotitolo *Disegni in un C.I.E.*, proprio perché la narrazione avviene grazie ad un susseguirsi di immagini stilizzate, scritte, e disegni abbozzati sulle pareti del centro di detenzione voluto dal governo di Zapatero in Mauritania. La stessa narrazione è affidata alle voci di tre immigrati che hanno vissuto in quei centri e che si fanno portavoce delle condizioni di estrema privazione cui si è costretti a vivere una volta giunti nei C.E.I. I protagonisti narrano i loro percorsi, denunciando la linea di condotta dei centri di detenzione, che appaiono de facto come carceri in cui la dignità umana è continuamente lesa. La pellicola, con sottotitoli in inglese e italiano, e anche per sordi, si conclude con un messaggio di speranza lanciato dal desiderio di libertà collettiva.

Il terzo prodotto artistico preso in esame, *Stronger than a Bullet*, del 2017, prodotto da Nima Sarvestani e diretto dalla regista iraniano-svedese Maryam Ebrahimi, è il documentario che porta sullo schermo i tormenti dell'ex fotografo di guerra, Saeid Sadeghi, il quale, con la sua macchina fotografica, catturò sconvolgenti immagini della ormai celebre *guerra imposta* fra il suo paese, l'Iran, e l'Iraq, dal 1980 al 1988. Girato nel 2017 e presentato al SLDF nel 2019, *StaB* è un'opera-denuncia in cui lo spettatore assiste inerme e sconcertato ad alcuni episodi del conflitto Iran-Iraq. Il narratore-personaggio, l'iraniano Sadeghi, fa i conti con la sua coscienza, mentre questa gli rimanda l'eco martellante del suo passato. Il suo racconto in lingua farsi, con sottotitoli in inglese e in italiano, è affidato alla tecnica del *voice-over* che accompagna lo spettatore, intercalando le fotografie agghiaccianti che egli stesso scattò durante il conflitto tra il 1980 e il 1988. Inizialmente confiscate e ignorate dalle autorità, le fotografie furono successivamente utilizzate per la creazione di falsi miti ed eroi di guerra, consolidando l'idea di una propaganda bellica a favore del martirio. Lo spettatore saprà da Saeid che l'essenza di un uomo è profondamente influenzata dall'importanza del proprio credo religioso secondo cui, il sacrificio personale ottenuto per mezzo del martirio, è un mezzo necessario per ottenere l'elevazione ad Allah. Chiunque fosse morto in guerra lo avrebbe fatto per Allah; così, avrebbe preferito soccombere egli stesso piuttosto che infliggere pene al nemico. Il suo racconto è stemperato da immagini che lo vedono percorrere in silenzio le strade e i campi sabbiosi del suo paese con la speranza di incontrare qualche sopravvissuto e, quasi certamente, esorcizzare lo spettro della sua persecuzione.

Infine, il quarto e ultimo documentario del corpus, *Laila at the Bridge*, 2012-2017, ideato dalla regista statunitense Elizabeth Mirzaei e dal marito di origini afgane, Gulistan, si pone l'obiettivo di documentare la piaga della tossicodipendenza che affligge l'Afghanistan, di screditare il sistema politico locale e di mortificare l'indifferenza del mondo al danno umano. Decisivo è l'incontro con Laila Haidari, donna di ferro, autentica attivista irreprensibile, che gestisce un ristorante nel quale gran parte del personale ha un passato da tossicodipendente. È proprio grazie al ristorante che Laila finanzia il suo centro di riabilitazione, lottando per chi arranca nell'oscuro tunnel della droga. L'intero documentario, in lingua dari e pashto, con sottotitoli in inglese e italiano, prodotto tra l'Afghanistan e il Canada, è stato presentato al SLDF nel 2019. È ambientato interamente a Kabul e il *setting* ruota sostanzialmente attorno a tre luoghi principali: il ponte sul fiume Kabul, il ristorante di Laila chiamato Taj Begum e il centro di disintossicazione. Sotto il ponte, da cui il titolo della pellicola, si ritrovano ammassati un numero cospicuo di tossicodipendenti proprio nei pressi delle acque putride del fiume, devastati dagli stessi oppiacei di cui fanno uso in modo compulsivo.

Essi vagano come automi dirigendosi verso quel luogo appartato per soccombere all'estasi ingannevole degli effetti delle loro dosi. La pellicola mantiene la promessa di documentare la realtà senza filtri, e senza privare lo spettatore dei momenti più agghiaccianti che riguardano la fine di chi si arrende al proprio crudele destino. Tuttavia il film lascia spazio alla speranza, perché se è dimostrato che in questa realtà spietata e cruda sono in tanti a soccombere, è altrettanto vero che molti attraversano il ponte verso il cambiamento grazie alla solidarietà e alla collaborazione.

4. L'analisi qualitativa e il sistema di *Appraisal*

L'analisi qualitativa si concentra sul corpus composto dai sottotitoli selezionati in lingua italiana e inglese in quanto contrassegnati dai pronomi personali *I/Io*-sottinteso e *We/Noi*-sottinteso. I sottotitoli, come già ribadito, strumenti di accesso alle storie dei protagonisti, sono identificati come spazi di narratività. Adottando il sistema di *Appraisal*, l'analisi qualitativa è applicata ai sottotitoli interlinguistici in doppia lingua, concepiti come *parallel corpora* in cui emergono gli stessi sistemi di *Appraisal*. I sottotitoli bilingui trasferiscono i tipi di *Attitude* negoziati nei testi e "la forza dei sentimenti coinvolti" (Martin, Rose 2003, p. 22). Pertanto l'analisi delle macro-categorie di *Appraisal*, identificate all'interno dei monologhi, dei dialoghi, delle corrispondenze epistolari, delle forme testuali-visive sottotitolate, ha l'obiettivo di decostruire le storie trasmesse attraverso la sottotitolazione interlinguistica al fine di identificare il contesto linguistico delle emozioni, delle valutazioni e dei giudizi dei protagonisti-narratori relativamente ai fatti raccontati nei loro frammenti di storie.

4.1. Il linguaggio di *Appraisal*

L'*Appraisal framework* esplora in che modo i giudizi e le affermazioni su fatti e persone sono espressi nei testi e come possono essere indirettamente sottintesi e presupposti. L'applicazione dei sistemi di *Appraisal* permette di comprendere posizioni implicite ed esplicite del parlante-narratore e di conoscere in che maniera le scelte linguistiche di micro-livello favoriscono la costruzione di posizioni di valutazione nella semantica del discorso. Il modello di *Appraisal* si colloca all'interno del sistema lessico-grammaticale di una lingua e si concentra principalmente sulla sfera dell'*attitudinal lexis*, ovvero sulle scelte lessicali piuttosto che sulle categorie grammaticali. I sistemi di *Appraisal* sono identificati come quelle risorse lessico-grammaticali utilizzate per esprimere e negoziare emozioni, giudizi e valutazioni, nonché come le risorse in grado di comprendere i meccanismi alla base di determinate valutazioni. In particolare, i sistemi di *Appraisal* si

muovono all'interno della semantica interpersonale e mettono in luce i risultati della comunicazione: cosa provano gli interlocutori, come giudicano il comportamento degli altri, il valore che attribuiscono ai momenti e alle fasi delle esperienze. L'*Appraisal* può presentarsi in maniera implicita, ma anche attraverso determinati *marker* linguistici di *evaluation* che conferiscono tratti di esplicitazione. Secondo Hunston (2000), le *evaluation* hanno le seguenti caratteristiche: a) sono soggettive e intersoggettive; b) sono fondate su una ideologia condivisa dallo scrittore/narratore e dal suo lettore/ascoltatore; c) sono composte da un'ampia gamma di indicatori lessicali o di altro genere; d) sono legate al contesto e, infine, e) hanno sempre un target e posseggono un oggetto e/o una fonte. L'*Appraisal* comprende tre sistemi che interagiscono tra loro: l'*Attitude*, l'*Engagement* e la *Graduation*. Martin e White definiscono le tre macro-categorie nel modo seguente:

Attitude is concerned with our feelings, including emotional reactions, judgements of behaviour and evaluations of things. Engagement deals with sourcing attitudes and the play of voices around opinions in discourse. Graduation attends to grading phenomena whereby feelings are amplified and categories blurred (a cura di) (2005, p. 35, cfr. Fig. 1)¹⁵

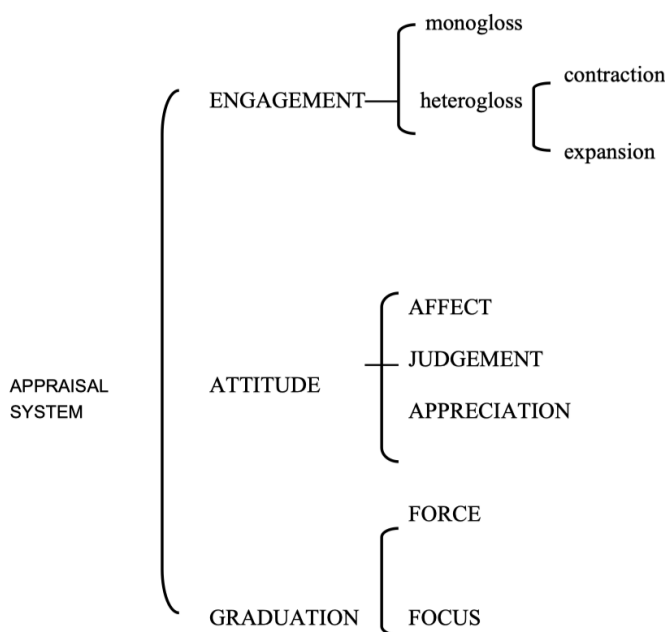


Figura 1
Risorse di *Appraisal* (Martin, Rose 2003).

¹⁵ “L'*Attitude* riguarda la sfera dei sentimenti, incluse le reazioni emotive, i giudizi sul comportamento e la valutazione delle cose. L'*Engagement* si riferisce alle risorse acquisite e al gioco di voci su opinioni all'interno del discorso. La *Graduation* indica l'intensità dei fenomeni secondo cui i sentimenti sono amplificati e le categorie offuscate.”

Nell'analisi ci serviremo della struttura creata da Martin and White per mappare sentimenti ed emozioni, positivi o negativi, e le loro amplificazioni, e i ruoli delle voci nei testi sottotitolati. Il sistema di *Attitude*, un "sistema semantico del discorso" (Martin, White 2005, p. 45), include i sottosistemi di *Affect*, *Judgement* e *Appreciation* (cfr. Fig. 2).

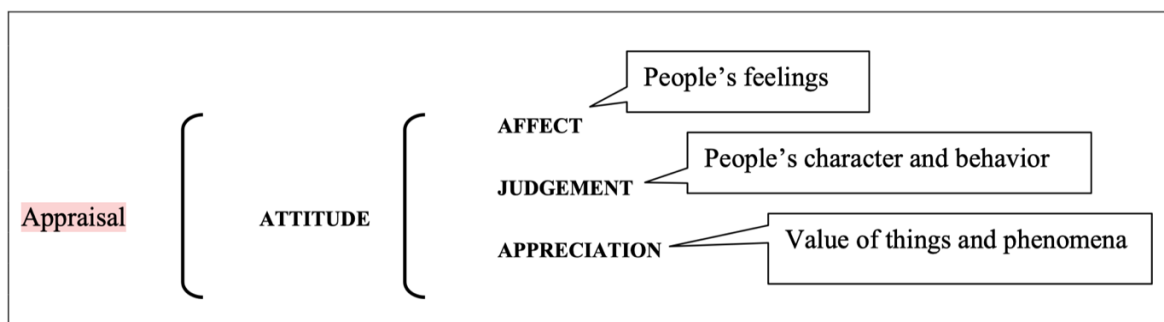


Figura 2

Il sottosistema di *Affect*, adattamento da Maxine Lipson (2006).

L'*Affect* si riferisce alla "regione semantica delle emozioni" e si occupa delle risorse che servono a costruire "reazioni emotive" (Martin, White 2005, p. 35); il *Judgement* si riferisce alla "regione semantica dell'etica" e si occupa di quelle risorse che servono a valutare "il comportamento secondo vari principi normativi" (Martin, White 2005, p. 35); e, infine, l'*Appreciation* si riferisce alla "regione semantica dell'estetica" e coinvolge le "risorse per costruire il valore delle cose, inclusi i fenomeni naturali e la semiosi" (Martin, White 2005, p. 36). La dimensione del sottosistema di *Affect* è alla base della costruzione delle emozioni umane (felicità, tristezza, paura, frustrazione, sicurezza/insicurezza, soddisfazione/insoddisfazione) e delle manifestazioni fisiche che testimoniano tali emozioni (piangere, o ridere). La dimensione del sottosistema di *Judgement* costruisce valutazioni morali del comportamento umano, esprimendo o sanzioni (*social sanction*) o rispetto sociale (*social esteem*), e si riferisce alle risorse che collocano la voce testuale in modo intersoggettivo. La *social sanction* comprende due categorie: *ethics* e *veracity*, mentre la *social esteem* è connessa a giudizi di *normality*, *tenacity* e *capacity*. La dimensione del sottosistema di *Appreciation* si riferisce alla valutazione degli oggetti e dei prodotti secondo principi estetici o di valore sociale e riguarda le risorse che contribuiscono ad aumentare o a diminuire l'intensità dei significati espressi dal parlante-narratore. Ciò che è espresso nel macro-modello di *Attitude* si inserisce in una dimensione autenticamente interpersonale che non si riferisce esclusivamente all'opinione del parlante-narratore, ma che ha anche l'obiettivo di provocare una reazione di solidarietà.

Il sistema di *Graduation* è un sistema che mira ad accentuare l'insieme di risorse per il rafforzamento e/o l'indebolimento delle emozioni e dei punti di vista per l'intensificazione delle posizioni nei confronti di qualcosa o qualcuno. Esistono due tipi di amplificazione: possiamo rafforzare o indebolire il grado di valutazione (*force*) oppure possiamo acuire o ammorbidire una cosa o la qualità della cosa (*focus*). Infine, il sistema di *Engagement* pone enfasi sul coinvolgimento dei parlanti attraverso le loro proposizioni. Esso impiega risorse per dare un ruolo alla voce del parlante rispetto alle varie affermazioni veicolate in un testo. Si tratta pertanto di chi effettua le valutazioni e di quale tipo di *stance* viene trasmessa. Possono esserci diverse voci (posizione *heteroglossic*), o solo una voce (posizione *monoglossic*), quella del protagonista-narratore. La sostanziale differenza tra *Monogloss* e *Heterogloss*, come spiega White (2002, p. 2), consiste nel fatto che mentre il coinvolgimento monoglossico è "bare" e implica una "undialogized assertion" (White 2002, p. 2), poiché non esiste alcun riconoscimento o impegno con posizioni e voci alternative, il coinvolgimento heteroglossico è associato a ciò che viene considerata una conoscenza comune e consensuale. Sebbene ogni forma di comunicazione verbale riveli l'influenza di ciò che è stato detto su un determinato fatto – fondandosi, pertanto, sulla nozione di dialogismo su cui si esprime Bakhtin (1981), ci sono anche asserzioni che possono ignorare o trascurare il contesto in cui sono collocate, quindi, non tenerne conto, il caso che riguarda le posizioni assunte nei sottotitoli bilingui dei documentari presi in esame.

4.2. Analisi qualitativa

Il sistema di *Appraisal* mette in risalto le risorse linguistiche che esprimono, negoziano e naturalizzano posizioni intersoggettive, ma anche ideologiche, e il suo modello applicativo non interviene sulle singole parole, bensì su meccanismi di interpretazione che agiscono nella valutazione di significati costruiti in porzioni di testo. Esistono due fondamentali modalità di valutazione delle affermazioni contenute all'interno di forme di narrazione, l'*inscribing* e l'*evoked Appraisal*. Queste possono apparire nel testo separatamente o possono essere interconnesse in modi diversi al suo interno. La tipologia *inscribing* rende la/le posizioni esplicite attraverso il lessico valutativo o la sintassi. Si intromette direttamente nel testo attraverso *attitudinal epithets* come *beautiful town* (MHiL) o *relational attributes* come *I am nervous* (MHiL). La tipologia *evoked* si esprime mediante arricchimenti lessicali e il linguaggio figurato su uno o più intervalli di testo. Nell'analisi qualitativa condotta per questo studio viene presa in considerazione soltanto la prima tipologia.

I sottotitoli, pezzi di testo analizzati come formulazioni lessico-grammaticali pronunciate dai parlanti (*micro-level linguistic choices*), danno accesso alle risorse utilizzate dai parlanti (autori, narratori, personaggi di storie) per descrivere qualcosa o qualcuno in termini positivi o negativi, per esprimere valutazioni implicite o esplicite e, al contempo, influenzare le reazioni del pubblico. Come già ribadito, ai fini di questa analisi, sono stati selezionati i sottotitoli in cui i narratori-protagonisti delle storie si sono espressi in prima persona singolare o plurale. Inoltre, ad eccezione di *MHiL*, la cui lingua di partenza è l'italiano e di cui, di conseguenza, non esistono i sottotitoli in italiano, gli altri documentari contengono sottotitoli bilingui. Gli elementi linguistici nelle porzioni testuali che contribuiscono all'identificazione dei sottosistemi appaiono sottolineati, mentre la categorizzazione della tipologia della/e risorsa/e nel sistema di *Attitude* è marcata dalle parentesi quadrate.

Nella tabella 1, dove si raccolgono in forma discorsiva gli esempi più significativi e rappresentativi delle identità narranti nel documentario *MHiL*, i sottotitoli intrecciano le storie di quattro identità.

La prima identità è quella di Martina, protagonista e regista, alla ricerca delle sue radici libiche (Martina vive in Italia); la seconda appartiene al giovane libico, Mahmoud, con il quale Martina intraprende una comunicazione epistolare virtuale (Mahmoud vive a Tripoli); e, infine, ci sono le identità dei nonni di Martina, esiliati in Italia, di origini italiane ma nati a Tripoli. In *MHiL* le storie narrate alternano modelli linguistici che costruiscono l'*Appraisal* attraverso il sistema di *Attitude* (e, principalmente, mediante i sottosistemi di *Affect* e *Engagement*) e, raramente, di *Graduation*.

L'esempio 1 nella Tabella 1 raccoglie frammenti di storie di Martina. Questi pezzi narrativi presentano un'alternanza di modelli di *Engagement* dal punto di vista del *monoglossic discourse*, asserzioni in cui la narratrice non fornisce forme di *engagement* con altre voci e/o con posizioni alternative. Le sue affermazioni appaiono *monoglossic*, sono frasi dichiarative descrivibili come *non-negotiable*, *unarguable* (esempi: *Io sono nata a Padova, Italia, nel 1987* (discorso orale)/*I was born in Padua, Italy, in 1987* (sottotitolo); *I'm Martina; I'm working on a project; I live in the South* (comunicazione virtuale prodotta solo in inglese). In un caso Martina chiama in causa il suo principale interlocutore, Mahmoud, che l'accompagnerà per il tutto il viaggio visuale e testuale a Tripoli, dove hanno luogo le storie raccontate. Martina propone un modello di *heteroglossic engagement* (*I'm looking for a person there, who could help me and communicate in English* [PROCLAIM-PRONOUNCE]) che include, secondo la definizione di White, una forma di espansione dialogica realizzata anche attraverso l'utilizzo della modalità che esprime un grado di probabilità marcato dal modale *could*.

<i>My Home, in Libya</i>	
Comunicazione virtuale in ELF - Martina	
Es.1	I'm Martina, an Italian visual-artist; I'm working on a project about the city of Tripoli; As I can't come to Tripoli myself, I'm looking for a person there, who could help me and communicate in English; At the moment I live in the South, Bari, with my boyfriend; I'm often in Brussels, and in Paris; I move quite a lot. I still have to find a place that is home for me; I've been trying to put pieces together for all my life; I tried to get a visa several times, but never succeed(a cura di)
Comunicazione virtuale in ELF - Mahmoud	
Es.2	I love Italian people. I watch rail everyday; I love Tripoli I need to see the same Tripoli in past that beautiful town with mixed ppl Italian, joush, Christian, Muslim; I'm tired to live in this country war and ISIS and kidnapping and milichia; Sometimes I worry about the future...My dream I can work in oil company I can build a house and marry but I didn't find the love life yet ah ahah; Martina i wish I can hug u now; I will buy flower for her, I am nervous; I will try to kiss her I don't know how, I never kiss a girl in my life, I need to know how I can do it; I don't have power ; I live in hell; Libya is hell; Am so glad I have friend out of my territory to talk with, here I can't say any word of that to any one; I will go this fucking country I don't know how But I will; I have to wait early morning, when the militia is not around; I never go out from Libya; I hear boom boom; I have got an Ak-47 ...[...] I didn't used at all even I don't know how it use but to protect my family must every family have weapon.
Sottotitoli interlinguistici – I nonni di Martina	
Es.3	We left our hearts, friendships and everything/Abbiamo lasciato il nostro cuore, amicizie e tutto; We'll never forget/ Non ci dimenticheremo mai più; We left the house as it was, with the keys, the flowers, the curtains hanging. We gave them the keys; We packed eleven trunks, with the police watching us/Abbiamo lasciato la casa come adesso, con le chiavi, i fiori e le tende su. Consegnato le chiavi. Undici casse imballate con la polizia in casa/We received the empty trunks with the TV inside and the TV license registered in Genova for 6000 lire; The vice ambassador came, and we managed to put our feet on the boat, chased by the police; We arrived in Naples, in the Canzanella refugee camp/ Soltanto le casse vuote con la televisione dentro e il libretto abbonamento televisivo fatto a Genova con 6.000 lire; E allora è venuto il vice console, dalle tre del pomeriggio siamo riusciti a mettere piede, accompagnati dalla polizia, sulla passerella della nave; Arriviamo a Napoli, al campo profughi della Canzanella di Napoli.

Tabella 1
Sottotitoli e (inter)titoli virtuali in *MHiL*.

L'esempio 2 nella Tabella 1 contiene pezzi di storie di Mahmoud, la seconda identità protagonista, un insieme di testi che appaiono sullo schermo dietro uno sfondo nero, esplicitazioni della comunicazione sincrona che avviene attraverso scambi di messaggi visivo-testuali trasferiti tramite i cellulari di Mahmoud e Martina, come si evince nella Figura 3.

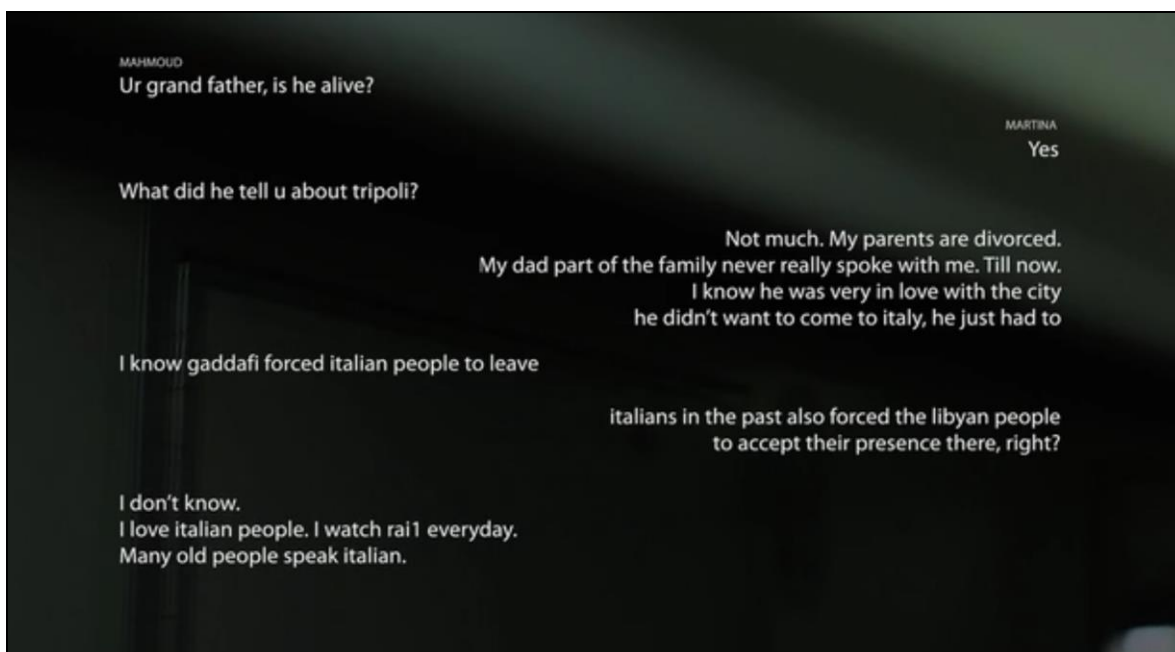


Figura 3
Testi virtuali sotto forma di (inter)titoli in *MHiL*.

Questi messaggi, frammenti sovrimpresi di testo che occupano la totalità dello schermo e, quindi, lo spazio visivo-narrativo delle storie di Mahmoud (cfr. Rizzo 2020b), sono paragonabili, nel contesto in questione, a tipi di “intertitles”, di “calligraphic textualities” (Naficy 2004, p. 143) e di “pop-ups” (Caffrey 2009, p. 19). La corrispondenza virtuale in inglese tra i due personaggi, come già ricordato, non è sottotitolata in italiano. Pertanto l’analisi prende in considerazione esclusivamente la versione verbale scritta in originale ELF. Il livello lessico-grammaticale delle storie in ELF di Mahmoud investe, in modo particolare, la sfera di *Attitude* e, in alcuni casi, anche i sistemi di *Graduation* e *Engagement*. Per quel che concerne i sottosistemi di *Affect* e *Appreciation* (*Attitude*), le risposte emotive a determinate situazioni sono relative all’uso di: 1) epiteti, positivi e negativi, *classifiers*, *attitudinal epithets* o *relational attributes* (esempi: *beautiful*, appreciation-positive [Reaction] in relazione alla città di Tripoli un tempo popolata da numerosi gruppi etnici e religiosi; *this country war and ISIS and kidnapping and milichia*, appreciation-negative [Valuation] in relazione alla Libia di oggi considerata pericolosa e degradata); 2) processi indicativi del sottosistema di *Affect* (esempi: *love*, *need*, *wish*, *hug*); 3) e categorie astratte

delle emozioni (esempi: *the love life, my dream*), anch'esse incluse nel sottosistema di *Affect*. La sfera emotiva di Mahmoud contiene, pertanto, tratti di positività (es. *glad*), ma anche di negatività, marcati dall'uso di *relational attributes* e di *mental processes* (esempi: *nervous, kiss, miss, worry*). Il sottosistema di *Appreciation*, descrittivo delle posizioni di Mahmoud, mette a nudo emozioni positive sul passato e sulla vecchia Tripoli, ma anche negative, originate dalla tristezza, dal senso di vuoto e di solitudine, dalla preoccupazione per il presente. Le affermazioni di Mahmoud sono anche depositarie di scelte lessico-grammaticali che rientrano nel sottosistema di *Judgement* (esempi: *I don't have power; I live in hell; Libya is hell; Am so glad I have friend out of my territory to talk with; here I can't say any word of that to any one; I will go this fucking country, I don't know how but I will* [Social sanction – Ethics, CONDEMN – Negative]). In questo caso si parla di “istituzionalizzazione dei sentimenti” (Martin e Rose 2003, p. 2) attraverso cui è possibile esprimere giudizi sul comportamento di un paese, di un popolo, attraverso *epithets* e *classifiers*, positivi o negativi, come *war, ISIS, kidnapping, milichia*, rientrando nella categoria della *social sanction* ([Negative]: *How ethical or how far beyond reproach is s/he?*, una critica mossa a qualcosa e/o qualcuno).

Nelle storie di Mahmoud si intrecciano anche i sistemi di *Graduation* e *Engagement*. Gli esempi linguistici che seguono presentano casi di *Graduation* in termini di *force*, la cui amplificazione ha lo scopo di rafforzare una determinata cosa, o un fatto specifico di cui sta parlando Mahmoud (esempi: *I tried to, several times, never*), di massimizzare l'intensità di eventi, situazioni o atteggiamenti attraverso la forza delle scelte lessicali, l'*attitudinal lexis*. Infine, nelle frasi, *I never go out from Libya*, oppure, *I hear boom boom, I have got an Ak-47*, emerge una posizione che ignora il confronto con altre voci –*Engagement Monogloss* –, che rifiuta altre voci, che non cerca il confronto. Il giovane libico, residente a Tripoli, è egli stesso portatore di verità, di contronarrative che si oppongono al *mainstream*.

Le contronarrative sono anche veicolate dalla voce dei nonni di Martina, le due identità esiliate in Italia durante la dittatura Gheddafi. Così come le contronarrative di Martina e di Mahmoud, anche quelle raccontate dai nonni della regista si posizionano nel sistema di *Engagement* (esempi: *We left the house as it was, with the keys, the flowers; We packed eleven trunks, with the police watching us/ Abbiamo lasciato la casa come adesso, con le chiavi, i fiori [...]. Undici casse imballate con la polizia in casa*) attraverso un discorso monoglossico che esclude altre voci. Questo tipo di *engagement, unarguable* ancora una volta, non offre spazio a posizioni alternative e, implicitamente, invita il pubblico alla condivisione di una forma di *consensual knowledge* dell'esperienza autentica.

I sottotitoli interlinguistici del documentario *Makun* sono pronunciati da tre voci protagoniste: Mor Diagne, Vivian Ntih, Thimbo Samb. I personaggi svelano le loro identità, alternando la prima persona dal singolare al plurale. Innanzitutto ogni storia si apre con una presentazione, più o meno soggettiva, che introduce nome, paese di origine, età, professione nel luogo di origine, professione nel luogo di arrivo, etnia, viaggio, come negli esempi riportati nella Tabella 2.

English subtitles	Italian subtitles
<i>I'm Mor. I've been in Spain 12 years.</i>	<i>Mi chiamo Mor, vivo in Spagna da dodici anni.</i>
<i>I'm Vivian, from Nigeria. I've been 19 years in Spain, where my daughters were born.</i>	<i>Mi chiamo Vivian, vengo dalla Nigeria e da 19 anni vivo in Spagna, dove sono nate le mie due figlie.</i>
<i>My name's Thimbo. I'm a factory worker, an actor and an activist. In Senegal I was a fisherman but I left at 17.</i>	<i>Mi chiamo Thimbo. In Spagna lavoro in una fabbrica. Sono attore e attivista. In Senegal ero un pescatore ma andai via a 17 anni.</i>
<i>I'm no number. I'm THIMBO. I am rooted in Spain now because I have a family, parents-in-law, friends...</i>	<i>[...] non sono un numero. Sono Thimbo. Io mi sono integrato in Spagna perché ho una famiglia, i suoceri, gli amici.</i>
<i>I pay taxes here and I eat paella. I struggle with some traditions here, shitty traditions like being called "nigger", or having my papers asked all the time.</i>	<i>Pago le tasse, mangio la paella. Ho difficoltà con alcune tradizioni, tradizioni di merda come essere chiamato 'negro' o come quando mi chiedono i documenti in continuazione.</i>
<i>I feel like a Spaniard now, a black Spaniard.</i>	<i>Ora mi sento uno spagnolo uno spagnolo nero.</i>
<i>I was in the sea again, but it was a calm sea.</i>	<i>Ero ritornato in mare, ma era un mare tranquillo.</i>

Tabella 2

Le storie di *Makun* in prima persona.

La presentazione dell'identità attraverso il processo relazionale (*to be/essere*) e le risposte a domande come *chi sono, da dove provengo, qual è la mia professione, come sono giunto qui*, danno voce alle storie di *Makun* marcate dal sistema di *Engagement* di tipo monoglossico che offre la possibilità di svelare nomi propri e voci interiori senza l'interferenza di posizioni alternative, di dare nuove versioni di fatti senza manipolazioni esterne o omissioni. Anche il sottosistema di *Judgement* occupa un ruolo significativo nelle voci di *Makun* messo in atto attraverso risorse lessicali realizzate con l'uso di epiteti, processi relazionali, gruppi preposizionali (*circumstances*) (esempi: *a black Spaniard/uno spagnolo uno spagnolo nero; I was in the sea again/Ero ritornato in mare*). Il sistema di *Attitude* è infatti centrale nella maggior parte delle proposizioni contenute nelle storie di *Makun* e, come nel caso di *StaB*, l'attenzione è dichiaratamente rivolta

all'esigenza di dare accesso alle storie come narrative ontologiche attraverso formulazioni lessico-grammaticali esplicite che toccano i sottosistemi di *Affect*, *Judgement* e *Appreciation*. In molte occasioni, la parola *story/storia* domina il discorso (esempi: *I need to tell my story hoping it helps those that suffer when dreams turn into nightmare/Devo raccontare la mia storia perché a molti innocenti succede ciò che è successo a me, quando i loro sogni diventano incubi*) all'interno di costruzioni lessico-grammaticali in cui prevalgono epiteti, processi e cose classificabili come negativi e, in alcuni casi, anche *circumstances* che amplificano e fortificano il fatto raccontato, l'esperienza narrata. I sottotitoli riportati di seguito nella Tabella 3 contengono casi dei tre sottosistemi di *Attitude*.

English subtitles	Italian subtitles
<i>In Nigeria I could dream because we had all we need(a cura di)</i>	<i>In Nigeria potevo sognare perché non ci mancava nulla.</i>
<i>We all do things we don't want to.</i>	<i>Tutte facciamo cose che non vogliamo.</i>
<i>Others, we dream we don't need husbands to be ourselves.</i>	<i>Alcune di noi sognano di non averne bisogno e che potremo essere noi stesse.</i>
<i>We were all so hungry and thirsty we were all so scared, that we were almost truly dead.</i>	<i>Tutti morti di fame, di sete e di paura. Per poco non morivamo davvero.</i>
<i>We all fear not being able to breathe.</i>	<i>Tutte abbiamo paura di morire annegate.</i>
<i>We fear we will lose our roots so we need to tell our stories.</i>	<i>È gente che ha paura di perdere le sue radici, per questo ci serve raccontare la nostra storia.</i>
<i>I wanted to disappear. Afraid to talk, to do, to be.</i>	<i>Volevo scomparire. Con la paura di parlare, di fare, di essere.</i>
<i>I am lucky to have a permit granted for "exceptional circumstances".</i>	<i>Io ho avuto la fortuna di avere i documenti per circostanze particolari.</i>
<i>I had a dream...that we were free.</i>	<i>Sognai, sognai che eravamo liberi.</i>
<i>We even saw ghosts.</i>	<i>Avevamo le allucinazioni.</i>

Tabella 3
I tre sottosistemi di *Attitude* nelle storie di *Makun*.

English subtitles	Italian subtitles
<i>We immigrants try to be invisible, quiet and polite as guests but we aren't guilty for being here.</i>	<i>Noi immigrati cerchiamo sempre di essere invisibili. Di non dar fastidio, come bravi ospiti. Ma non siamo colpevoli di essere venuti qui.</i>
<i>We aren't guilty for having left our countries to have a better life.</i>	<i>Non siamo colpevoli di aver lasciato i nostri paesi per una vita migliore.</i>
<i>We aren't guilty for needing safety and dignity.</i>	<i>Non siamo colpevoli di aver bisogno di dignità e sicurezza.</i>

Tabella 4
Contronarrative dell'immigrato.

In alcuni casi, come è possibile notare negli esempi di cui sopra, la voce del singolo diviene voce collettiva e si sposta dalla voce narrante al singolare in prima persona, *I/Io*-sottinteso, al pronome personale plurale *We/Noi*-sottinteso, entrando volutamente nel sistema di *Judgement* e producendo proposizioni esplicite di *inscribed appraisal*. Ciò contribuisce alla creazione di contronarrative all'immagine pubblica costruita sull'immigrato dai media *mainstream*, esplicitate nei sottotitoli riportati in Tabella 4:

Il Sistema di *Attitude* è inoltre intensificato dalla co-presenza di sottotitolazione interlinguistica standard e sottotitolazione per sordi,¹⁶ come nel caso in cui appare la traduzione in italiano delle parole del testo musicale impregnato di dolore e sofferenza. Nella Figura 4 è possibile notare, tra i numerosi esempi di sottotitolazione per sordi presenti nel documentario, il processo comportamentale *piangere* nei testi musicali “#Non piangere, non piangere, calmati”, “[...] stai tranquillo, non piangere#”, e l'espressione negativa introdotta dal processo relazionale, *non è niente*, tutti casi che contribuiscono all'amplificazione dei sottosistemi di *Affect* e di *Judgement*. Anche le categorie astratte delle emozioni dettate, ad esempio, dalla paura del “Mare in burrasca”, dalle “Onde del mare”, dal “Vetro in frantumi” (cfr. Figura 5), emozioni sottotitolate per il pubblico sordo, rafforzano il livello di narratività centrato sul senso di smarrimento e soffocamento scaturito dalla reclusione.



Figura 4
Sottotitolazione interlinguistica per sordi (canzone) in *Makun*

¹⁶ I sottotitoli interlinguistici per sordi descrivono suoni ed effetti speciali supportati da immagini intense. Al SLDF si utilizza lo sfondo giallo e il testo di colore blu con l'iniziale in maiuscolo senza punteggiatura secondo le più recenti linee guida RAI sull'accessibilità televisiva, come si evince nella Figura 5.

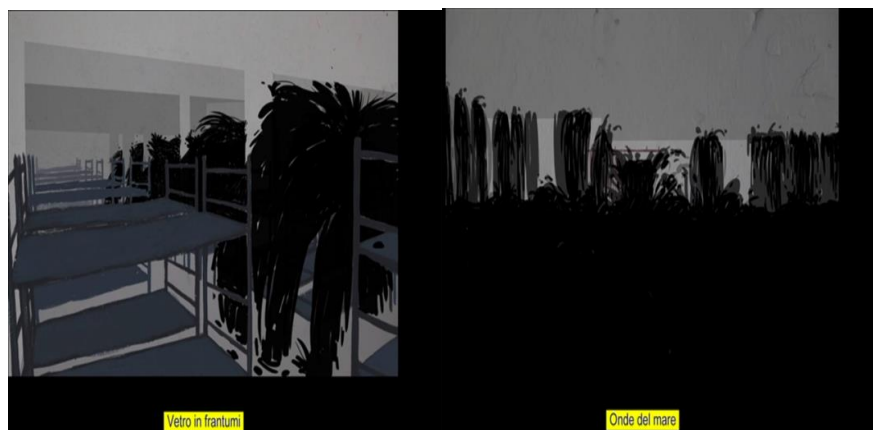


Figura 5

Sottotitolazione interlinguistica per sordi (effetti sonori) in *Makun*

Per quanto concerne i sottotitoli per *StaB*, essi contengono una voce narrante principale, protagonista in prima persona. È la voce di Saeid Sadeghi, sostenitore della rivoluzione iraniana, fotografo di guerra. Le parole per raccontare le storie e le immagini/fotografie delle tante voci coinvolte nel conflitto sono complici nel tentativo di documentare la guerra tra Iran-Iraq (1980-1988).

Le foto eroiche di Saeid ritraggono i soldati che cantavano mentre si recavano al fronte. Le storie raccontate, invece, contengono un raggruppamento di formulazioni linguistiche che si collocano all'interno dei sistemi di *Engagment (Monogloss)* e di *Attitude* (con forti richiami alla sfera di *Affect*) in cui Saeid rivela la sua professione e da cui emerge il patriottismo e la religiosità dei soldati morti in guerra. Anche in questo caso le narrazioni oscillano dal pronome singolare *I/Io*-sottinteso al pronome plurale *We/Noi*-sottinteso. I casi da citare sono numerosissimi, come si evince negli esempi di seguito riportati nella Tabella 5.

Saeid utilizza toni tragici che enfatizzano la tragedia di giovani vittime scomparse per via del conflitto irano-iracheno e le cui storie devono essere raccontate (Tabella 6).

La voce fuori campo e le sue formulazioni lessico-grammaticali, testimonianze dirette della paura, del rimorso e del senso di sconfitta che accompagnano il fotografo tormentato dall'incubo di compagni morenti che chiedono aiuto, liberano reazioni emotive subordinate agli eventi vissuti (Tabella 7).

English subtitles	Italian subtitles
<i>I was extremely excited to work as a photographer.</i>	<i>Ero eccitatissimo all'idea di essere un fotografo.</i>
<i>We were happy to defend ourselves from the enemy.</i>	<i>Eravamo felici di difenderci dai nemici.</i>
<i>We had solidarity.... such a solidarity.</i>	<i>Abbiamo ricevuto solidarietàtanta solidarietà.</i>
<i>I was the one who planted the seed and started this type of propaganda, and I did it the right way.</i>	<i>Sono stato io a piantare il seme e dare vita a questo genere di propaganda, e l'ho fatto nel modo giusto.</i>
<i>We fought 18 months to win our city back.</i>	<i>Abbiamo combattuto 18 mesi per riprenderci la città.</i>
<i>We were playing with death.</i>	<i>Giocavamo con la morte.</i>
<i>We had the feeling that we could build our country, create a better future together.</i>	<i>Abbiamo sentito che avremmo potuto costruire una nostra nazione, con un futuro migliore e condiviso.</i>

Tabella 5
Le narrative in prima persona in *Stab*.

English subtitles	Italian subtitles
<i>I'd like to know what has become of these young men today?</i>	<i>Vorrei sapere ciò che ne è stato di questi giovani uomini?</i>
<i>Three decades later, I've decided to search for them.</i>	<i>E dopo trent'anni, ho deciso di mettermi alla loro ricerca.</i>
<i>I felt like my entire existence was with Khomeini.</i>	<i>Ho sentito come se la mia intera esistenza fosse legata a Khomeyni.</i>
<i>I have to tell their stories. How can I be silent?</i>	<i>Devo raccontare le loro storie. Come faccio a non farlo?</i>
<i>I only hope that, someday, through my photos, their truths will be revealed, about our failure to achieve this ideological utopia, and the real untold story of this war.</i>	<i>Spero che, un giorno, con le mie foto la loro verità possa venire a galla, la verità sulla conquista fallita di questa utopia ideologica, e la vera storia della guerra, mai raccontata.</i>

Tabella 6
Il senso di *storia* in *Stab*.

English subtitles	Italian subtitles
<i>I'm not able to escape.</i>	<i>[...] non ci riesco.</i>
<i>I can still hear screams.</i>	<i>Sento ancora le urla.</i>
<i>I hate myself even more.</i>	<i>Mi odio profondamente.</i>
<i>I'm still alive because of these war photos.</i>	<i>Sono ancora vivo grazie a queste foto di guerra.</i>
<i>I was happy for taking part in the revolution.</i>	<i>Ero felice di partecipare alla rivoluzione.</i>
<i>I had no sense of fear. No feeling that I will die nor that my existence would end.</i>	<i>Non sentivo la paura. Nemmeno la morte. Non pensavo che la mia esistenza potesse finire.</i>
<i>I had passion for the front. I wanted to fight.</i>	<i>Fremevo per il fronte. Volevo combattere.</i>
<i>I wished to be killed very fast to avoid hearing those cries and moans.</i>	<i>Speravo mi uccidessero subito. Per non sentire più quei lamenti strazianti.</i>

Tabella 7

Il sistema di *Attitude* nei sottotitoli di *Stab*.

I testi di Saeid, esplicitazioni del sistema di *Attitude* nei suoi diversi sottogruppi, costruiscono le storie raccontate dal fotografo, e da chi è superstite (cfr. Figura 6), e descrivono le emozioni di paura e di felicità, di fatica e di dolore con risorse linguistiche quali *epithets*, positivi e negativi (esempi: *heavy, breathless, happy, alive, strong, dark, no sense of fear*), *processes* (esempi: *hate; wished; wanted*) e *circumstances* (esempi: *in total ruins; on several occasions*), contribuendo ad alimentare e a connotare le narrazioni.



Figura 6

Sottotitoli bilingui di soldato superstite in *Stab*.

Infine, per quanto riguarda le voci che si raccontano in *LatB*, queste, sono numerose, e sono saldate da uno scambio dialogico e di collaborazione che

ruota intorno a Laila, la protagonista salvatrice dei tossicodipendenti afgani. La piaga della tossicodipendenza in Afghanistan, come si legge negli *in-vision narrative captions Afghanistan has the highest rate of addiction in the world/L'Afghanistan ha il tasso di tossicodipendenza più alto al mondo*, è esplicitata all'interno del sistema di *Attitude* e, in modo particolare, nel sottosistema di *Judgement*, sia nei termini di *social esteem* che di *social sanction*. Invece, il rapporto dialogico, indicativo del sistema di *Engagement* (*Heteregloss*), si costruisce tra i tossicodipendenti e Laila, e accentua una critica al mondo globale, al Ministero afgano e alla politica nazionale del paese, come appare nei sottotitoli riportati nella Tabella 8.

English subtitles	Italian subtitles
<i>I will prove to Ms. Laila that I have the fortitude to stay clean, and that I will be able to look after my family.</i>	<i>Voglio dimostrare alla signora Laila che ho la forza di rimanere pulita, e che sarò capace di badare alla mia famiglia.</i>
<i>I'm sorry Laila had an addict brother: me.</i>	<i>Mi dispiace che Laila abbia avuto un fratello tossicodipendente: me.</i>
<i>We are a family and this is our life.</i>	<i>Siamo una famiglia e questa è la nostra vita.</i>
<i>I haven't been able to secure the support of this Ministry yet. I will do everything I can to keep my Mother Camp open.</i>	<i>Ancora non sono riuscita ad ottenere il sostegno del Ministero. Farò tutto il possibile per tenere aperto il mio Campo Madre.</i>

Tabella 8

Il rapporto dialogico tra Laila e i narratori delle storie in *LatB*.

Le formulazioni lessico-grammaticali nelle storie delle varie voci narranti riguardano, da un lato, il concetto di *social esteem*, ovvero, i *frame* di *normality* (*how special?*), *capacity* (*how capable?*) e *tenacity* (*how dependable?*) e, dall'altro, di *social sanction*, ovvero i *frame* di *veracity* (*truth*) e *propriety* (*ethics*). In particolare, gli ambiti di significato del sistema di *Judgement* sono costruiti in relazione a ciò che concerne esempi/fatti di *human behaviour* e *human character*. I sottotitoli più significativi in cui prevale il sistema di *Judgement* sono quelli in cui ci si confronta con l'accettabilità sociale, le norme sociali, i doveri e i comportamenti in relazione alle aspettative sociali. Nell'ambito della *social sanction* sono identificabili storie che narrano di esperienze di dolore e di angoscia, di elevato senso etico, di sopravvivenza e di condanna, e che, appunto, coinvolgono il comportamento umano, come si evince nella Tabella 9.

English subtitles	Italian subtitles	Appraisal Resources
<i>I bring people from under the bridge, you understand?</i>	<i>Prendo le persone da sotto il ponte, capisci?</i>	[PROPRIETY, positive, PRAISE]
<i>I was hit by a bullet and I don't want it to show.</i>	<i>Sono stato colpito da un proiettile e non voglio che si veda.</i>	[VERACITY, positive, PRAISE]
<i>I'm not asking for money, but eating here will help save drug addicts.</i>	<i>Non sto chiedendo soldi, ma mangiare qua aiuterà a salvare i tossicodipendenti.</i>	[PROPRIETY, positive, PRAISE]
<i>I have eight organizations across Afghanistan ready to protest on my behalf.</i>	<i>Ci sono otto associazioni in tutto l'Afghanistan pronte a protestare in mio favore.</i>	[PROPRIETY, positive, PRAISE]
<i>We need the support of the Ministry of Counter Narcotics in order to get access to donors.</i>	<i>Abbiamo bisogno del sostegno del Ministero per la Lotta ai Narcotici per avere accesso ai donatori.</i>	[PROPRIETY, negative, CONDEMN]
<i>We have no doctors, no methadone.</i>	<i>Non abbiamo dottori, né metadone.</i>	[VERACITY, negative, CONDEMN]
<i>We live in a society where the power is in the hands of the drug mafia.</i>	<i>Viviamo in una società in cui il potere è nelle mani del narcotraffico.</i>	[VERACITY, negative, CONDEMN]

Tabella 9

Appraisal resources (Judgement, social sanction) applicati ai sottotitoli.

Nell'ambito della *social esteem*, riconosciamo storie che parlano di impegno, promesse e collaborazione sociale, di perdite e sconfitte, e che descrivono il comportamento umano, come si evince nella Tabella 10.

English subtitles	Italian subtitles	Appraisal Resources
<i>I was tormented by his addiction, I decided to do something about it.</i>	<i>La sua dipendenza mi tormentava. Decisi di fare qualcosa al riguardo.</i>	[TENACITY, positive, ADMIRE]
<i>I've overcome a lot of troubles in my own life.</i>	<i>Io stessa ho dovuto superare molte difficoltà.</i>	[CAPACITY, positive, ADMIRE]
<i>I was forced to abandon my son. I started hanging out with bad friends. I hung out with addicts. I hated everything.</i>	<i>Sono stato costretto ad abbandonare mio figlio. Ho cominciato a frequentare cattive amicizie. Frequentare tossicodipendenti. Odiavo tutto.</i>	[TENACITY, negative, CRITICISE]
<i>I'm human. If I've made a mistake, I ask for your forgiveness. I ask you, my children to forgive me for using drugs. I will stay as far as possible from unlawful things, I'm going to move towards an honorable life.</i>	<i>Sono un essere umano. Se ho fatto un errore, vi chiedo di perdonarmi. Figli miei, vi chiedo perdono per aver fatto uso di droghe. Starò il più lontano possibile da situazioni illegali. Andrò avanti verso una vita onesta.</i>	[TENACITY, positive, ADMIRE]
<i>If we want to begin a serious and strong war against the drug mafia especially in the elimination of poppy growing, you can't use regular troops and equipment against them. You must use force.</i>	<i>Se vogliamo iniziare una lotta seria e potente contro il narcotraffico, soprattutto per sopprimere la coltivazione del papavero, non si possono impiegare truppe. Si deve usare la forza.</i>	[TENACITY, positive, ADMIRE]

Tabella 10

Appraisal resources (Judgement, Social Esteem) applicate ai sottotitoli.

5. Conclusioni

Questo studio si è principalmente concentrato sull'indagine della costruzione identitaria attraverso lo *storytelling* in lingua originale promosso dai documentari del SLDF. Le storie hanno avuto diffusione mediante la sottotitolazione interlinguistica bilingue (inglese e italiano), anche rivolta ai sordi, pratica analizzata come spazio di narratività e strumento di accessibilità. L'analisi qualitativa dei sottotitoli narrativi – disseminatori di

storie autentiche – è stata svolta attraverso la selezione delle porzioni di testo sottotitolate marcate dai soggetti in prima persona singolare e plurale (*I e Io*-sottinteso, *We* e *Noi*-sottinteso). I sottotitoli prodotti per i documentari sono stati identificati come contenitori di storie escluse dai media *mainstream*, spazi di accessibilità di forme di *storytelling* “combined with social movements and civic engagement [...] to fight against systems of oppression by offering counter and resistance stories against dominant narratives” (Billings 2020, p. 5).¹⁷ Le storie hanno dato accesso a emozioni di varia natura – di felicità e patriottismo, di sconforto e sofferenza, di vulnerabilità, collaborazione e altruismo –, e hanno testimoniato fatti personali, esperienze individuali, così come forme di *agency*, ingiustizia sociale, discriminazione, ineguaglianza sociale.

Per la decostruzione delle storie e l’analisi delle sue realizzazioni lessicali, questo studio si è servito dell’*Appraisal Theory* e dei suoi sistemi e sottosistemi sullo sfondo della grammatica sistemico-funzionale di Halliday. Sono stati analizzati e discussi alcuni aspetti linguistici e discorsivi che hanno contribuito alla costruzione dell’atteggiamento linguistico e del posizionamento delle identità marginalizzate – migranti ed esiliati, attivisti, tossicodipendenti – sullo sfondo di un contesto politico e culturale che vuole agire con la contronarrativa, focalizzando l’attenzione su voci secondarie, su chi non ha voce. A tal fine, l’analisi di strategie linguistico-discorsive connesse al fenomeno della valutazione (*evaluation* e *stance*) è stata condotta attraverso gli strumenti e la metodologia dell’apparato teorico-descrittivo riconosciuto come *Appraisal*. Questo modello è interessato ad analizzare le modalità con cui attraverso il linguaggio si esprimono valutazioni, atteggiamenti e modi di sentire. Tuttavia limiti di spazio non hanno permesso di condurre un’analisi che riflettesse in maniera più analitica sulle risorse di cui si compone l’approccio in questione. Sulla base dei tre sistemi di *Appraisal*, è emerso che le voci dei quattro documentari condividono, nelle realizzazioni lessicali trasmesse nei sottotitoli in inglese e in italiano (con l’eccezione di *MHiL* che non contiene una sottotitolazione bilingue), la tendenza al sistema di *Attitude* attraverso cui si manifestano la sfera emotiva/emozionale e le risorse mediante le quali i narratori indicano la propria disposizione affettivo/emozionale verso cose e persone (*Affect*), la sfera dell’etica e le risorse attraverso le quali i narratori esprimono valutazioni circa il comportamento umano secondo principi normativi (*Judgement*). Anche il sistema di *Engagement* è emerso nei sottotitoli bilingui ed è stato possibile notare che i narratori hanno fatto uso delle proprie risorse

¹⁷“unite ai movimenti sociali e all’impegno civico [...] al fine di lottare contro sistemi di oppressione offrendo contronarrazioni e storie di resistenza in opposizione alle narrative dominanti.”

linguistiche al fine di argomentare attraverso una funzionalità intersoggettiva. Tuttavia, nelle contronarrative prodotte nei sottotitoli, la forma di *Engagement* predominante è quella in cui il narratore riconosce la propria voce, ignorando altri punti di vista (*monoglossic*), ovvero la molteplicità di voci o punti di vista alternativi (*heteroglossic*). L'*Engagement Monogloss* è infine espressione del dissenso dello *storyteller*, protagonista delle storie sottotitolate, ad accettare l'indifferenza e la manipolazione di informazioni circa le identità di tutti coloro di cui non si parla, di popolazioni che soffrono e di cui nulla si sa, o si fa finta di non sapere.

A livello di conoscenza concettuale, il processo di *storytelling* nei documentari indipendenti e di denuncia sociale ha prodotto forme testuali (sottotitoli inglesi e italiani) connotate da tratti comuni: le storie sono raccontate in prima persona con voci al singolare e al plurale, espressione di una collettività, di un gruppo che desidera avere voce su questioni personali che, tuttavia, sono strettamente connesse al sistema socio-culturale, politico e mediatico del paese di provenienza; emerge una determinante presenza di forme discorsive di *Engagement (Monogloss)* e, laddove, esiste anche la forma dialogica di *Engagement (Heterogloss)*, che presuppone il confronto con altre voci, in positivo o in negativo, il dialogo coinvolge sempre i partecipanti delle storie, chi ha subito e subisce e, pertanto, condivide per esperienza diretta le realtà descritte.

Alla luce dell'analisi condotta, la domanda da porsi è: in che maniera l'assiologia narrativa condiziona le risposte di lettori europei che hanno avuto accesso a storie marginalizzate in versione sottotitolata? L'*Appraisal* ci insegna che narrazioni di questo tipo si esprimono attraverso due meccanismi: empatia e discernimento. L'obiettivo primario dei sottotitoli è quello di dare accesso, e l'accessibilità può produrre empatia da parte del lettore. Attraverso i sistemi di *Affect*, *Judgement* e *Appreciation*, è possibile comprendere come nasce e si sviluppa la solidarietà del lettore verso uno o più personaggi di una storia, ed entrare nel merito del perché qualcosa è accaduta (quali siano state le condizioni), perché qualcuno ha fatto o detto qualcosa (cosa ha spinto a fare qualcosa). Possiamo dire che la rotazione di realizzazioni lessico-grammaticali all'interno del serbatoio del sistema di *Attitude* è in grado di favorire modelli globali di significato (o metarelazioni) attraverso valutazioni interne o esterne, configurazioni di conferme e opposizioni, possibilmente rivolte ad un pubblico potenzialmente *emotional* e *ethical*.

Bionote: Alessandra Rizzo è professoressa associata nel Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo, dove insegna inglese per scopi specifici e traduzione audiovisiva. Ha conseguito un dottorato di ricerca e un master in traduzione presso l'Università dell'Essex, ed è stata *Honorary Research Fellow* all'Università di Westminster. È membro del *Center for Research in Translation and Transcultural Studies* presso l'Università di Roehampton, dove è stata anche *Visiting Scholar*. I suoi interessi di ricerca vertono su traduzione audiovisiva e accessibilità, inglese digitale, ELF nell'estetica migratoria, sottotitolazione come controdiscorso. Ha pubblicato in riviste nazionali e internazionali e in volumi tematici. Ha co-curato (con Cinzia Spinzi e Marianna Lya Zummo) *Translation or Transcreation?* (Cambridge Scholars, 2018), e i numeri speciali, "Translating the margin: Lost voices in the aesthetic discourse" (con Karen Seago) per *InVerbis* (Carocci, 2018) e "Translation and Accessibility for All in the Creative Industries: Digital Spaces and Cultural Contexts" per *Bridges, Trends and Traditions in Translation and Interpreting Studies*. Attualmente sta lavorando alla monografia *New Perspectives on Audiovisual Translation. Migratory Aesthetics in documentary films and on the stage* (New Series in Translation Studies, Peter Lang).

Maria Luisa Pensabene è docente a contratto di Lingua e traduzione inglese all'Università di Palermo. Ha conseguito una laurea in "Scienze della Mediazione Linguistica" e, successivamente, in "Lingue Moderne e Traduzione per le Relazioni Internazionali" all'Università di Palermo con una tesi dal titolo "My Home in Libya": *Audio descrizione e Media Accessibility*. Nel 2019 ha lavorato alla realizzazione di audio descrizioni per il Sole Luna Doc Film Festival e, dallo stesso anno, collabora con diverse agenzie nell'ambito dell'audiovisivo. A Palermo ha insegnato lingua inglese nella Scuola Universitaria Superiore per Mediatori Linguistici ("Masterly", Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori), in enti di ricerca e formazione, per i quali ha svolto attività di docenza per le forze dell'ordine, ciechi e ipovedenti, e nella formazione specialistica post-lauream. Lavora come interprete in ambito giuridico, enogastronomico, cinematografico e museale e, oggi, parallelamente all'insegnamento, svolge anche attività di traduzione e consulenza linguistica.

Recapiti autrici: alessandra.rizzo@unipa.it; marialuisa.pensabene@unipa.it

Riferimenti Bibliografici

- Baker M. 2006, *Translation and Conflict: A Narrative Account*, Routledge, London.
- Baker M. 2016, *Beyond the spectacle. Translation and solidarity in contemporary protest movements*, in Baker M. (a cura di), *Translating Dissent: Voices from and with the Egyptian Revolution*, Routledge, Taylor and Francis Group, London, pp. 7-10.
- Bakhtin M. 1981, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, The University of Texas Press, Austin.
- Billing T.S. 2020, *Counter Stories in Counterpublics: Exploring Documentary as a Form of Activist Media to Counter Reinforced Stereotypes about the Criminalisation of Black Men*, Master's Thesis, University of Michigan, pp. 1-77.
- Caffrey C. 2009, *Relevant Abuse? Investigating the Effects of an Abusive Subtitling Procedure on the Perception of TV Anime Using Eye Tracker and Questionnaire*, PhD dissertation, Dublin City University, Dublin. <https://core.ac.uk/download/pdf/11309141.pdf> (21.02.2021).
- Díaz-Cintas J. 2005, *Audiovisual translation today. A question of accessibility for all*, in "Translating Today" 4, pp. 3-5.
- Díaz-Cintas J., Matamala, A. e Neves, J. (a cura di), 2010, *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*, Rodopi, Amsterdam/New York.
- Di Giovanni E. 2020, *La traduzione audiovisiva e i suoi pubblici. Studi di ricezione*, Loffredo Editore, Napoli.
- Frandsen S., Kuhn T. e Lundholdt Wolff M. 2016, *Introduction*, in Frandsen S., Kuhn T. e Lundholdt M. (a cura di), *Counter-Narratives and Organization*, Routledge, London/New York, pp. 1-14.
- Gambier Y. e Gottlieb H. 2001 (a cura di), *(Multi) Media Translation: Concepts, practices, and research*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- Greco, G.M. e Jankowska, A. 2020, *Media Accessibility Within and Beyond Audiovisual Translation*, in Bogucki Ł. e Deckert M. (a cura di), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, Palgrave Macmillan, London, pp. 57-82.
- Heinisch B., 2019, *Accessibility as a component in inclusive and fit-for-market specialised translator training*, in "inTRAlinea". <http://www.intralea.org/specials/article/2420> (21.02.21).
- Hunston S. e Thompson G. (a cura di), 2000, *Evaluation in Text*, OUP, Oxford.
- Jankowska A. 2019, *Audiovisual Media Accessibility*, in Angeone, E., Ehrensberger-Dow, M. e Massey, G. (a cura di), *The Bloomsbury Companion to Language Industry Studies*, Bloomsbury Academic Publishing, London, pp. 231-260.
- Lueg K., Graf A. e Powell J.W. 2020a, *Hegemonic Tales: Discussing Narrative Positioning within the Academic Field between Humboldtian and Managerial Governance*, in Lueg K. e Wolff Lundholt M. (a cura di), *The Routledge Handbook of Counter-Narratives*, Routledge, London/New York, pp. 267-280.
- Lueg K., Starbæk Bager A. e Wolff Lundholt M. 2020b, *Introduction. What counter-narratives are: Dimensions and levels of a theory of middle range*, in Lueg K. e Wolff Lundholt M. (a cura di), *The Routledge Handbook of Counter-Narratives*, Routledge, London/New York, pp. 1-15.
- Lipson M. 2006, *Exploring Functional Grammar*, Clueb, Bologna.
- Martin J.R. 2000, *Beyond Exchange: APPRAISAL Systems in English*, in Hunston S. e Thompson G. (a cura di), *Evaluation in Text*, OUP, Oxford, pp. 142-175.

- Martin J.R. e Rose D. 2003, *Working with Discourse: Meaning beyond the clause*, Continuum, New York.
- Martin J.R. e White P.R. 2005, *The Language of Evaluation. Appraisal in English*, Palgrave Macmillan, New York e London.
- Naficy H. 2004, *Epistolarity and Textuality in Accented Films*, in Egoian A. e Balfour I. (a cura di), *Subtitles. On the Foreignness of Film*, The MIT Press, Massachusetts/London, pp. 131-152.
- Neves J. 2018, *Cultures of Accessibility: Translation making cultural heritage in museums accessible to people of all abilities*, in Harding S.A. e Carbonell Cortés O. (a cura di), *The Routledge Handbook of Translation and Culture*, Routledge, London/New York, pp. 415-430.
- Nichols B. 2016, *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, University of California Press, California.
- Nornes A.M. 2007, *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Oteíza T. 2017, *The Appraisal Framework and Discourse Analysis*, in Bartlett T. e O'Grady G. (a cura di), *The Routledge Handbook of Systemic Functional Linguistics*, Routledge, London/New York, pp. 457-472.
- Pensabene M.L. 2020, *My Home, in Libya: Audio descrizione e media accessibility*, Master's Thesis, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università di Palermo.
- Reiss K. e Vermeer H. J. 1984 (a cura di), *Towards a General Theory of Translational Action*, St. Jerome Publishing, London.
- Rizzo A. 2020a, *The mediation of subtitling in the narrative construction of migrant and/or marginalised stories*, in "Cultus: The Journal of Intercultural Mediation and Communication" 13, pp. 70-93.
- Rizzo A. 2020b, *Subtitling into ELF. When Accessibility Becomes a Counter Information Tool*, in "Lingue e Linguaggi" 38, pp. 407-423.
- Sharma A. 2018, *Documentary as Witness; Documentary as Counter-Narrative. The cinema of Sanjay Kak*, in Devasundaram A.I. (a cura di), *Indian Cinema beyond Bollywood*, Routledge, London/New York, pp. 117-138.
- Somers M. e Gibson G.D. 1994, *Reclaiming the Epistemological "Other": Narrative and the Social Constitution of Identity*, in Calhoun C. (a cura di), *Social Theory and the Politics of Identity*, Blackwell, Oxford, pp. 37-99.
- Uzzo, G. 2020, *Accessible Film Festivals: A Pilot Study*, in "Bridge. Trends and Traditions. Translation and Interpreting Studies" 1 [2], pp. 68-85.
- Vandaele J. 2019, *Narratology and Audiovisual Translation*, in Pérez-González L. (a cura di), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, Routledge Handbooks, London/New York, pp. 225-241.
- White P.R. 2002, *The Semantics of Intersubjective Stance*, paper and workshop held at ISFC Congress, Liverpool.

Filmografia

- Stronger than a Bullet*, diretto da Maryam Ebrahimi, Svezia, 2017.
- Makun (no llores): Dibujos en un C.I.E.*, diretto da Emilio Martí López, Spagna, 2019.
- My Home, in Libya*, diretto da Martina Melilli, Italia, 2018.
- Laila at the Bridge*, diretto da Elizabeth Mirzaei e Gulistan Mirzaei, Canada/Afghanistan, 2018.