



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN INTERPRETAZIONE

**DARE VOCE AL MOVIMENTO:
ANALISI DELL'AUDIODESCRIZIONE
DELLA DANZA NEL FILM *CARLA***

Tesi di laurea magistrale in Technology-assisted Interpreting II

Relatrice

Prof.ssa Bianca Prandi

Presentata da

Alessia Pampaloni

Correlatori

Prof.ssa Gabriele Dorothe Mack

Prof. Marco Agnetta, Universität Innsbruck

Sessione luglio 2026

Anno Accademico 2025/2026

Indice

Riassunto	VII
Résumé	VIII
Zusammenfassung	IX
Introduzione	1
1.Traduzione audiovisiva e accessibilità	4
1.1 Il concetto di disabilità	4
1.2 Accesso e accessibilità	5
1.2.1 Definizione di accesso e accessibilità	5
1.2.2 Accesso e accessibilità nel quadro dei diritti umani	7
1.3 Traduzione audiovisiva	9
1.3.1 Storia della traduzione audiovisiva	9
1.3.2 Modalità di AVT	11
1.3.2.1 Doppiaggio	12
1.3.2.2 Sottotitolaggio	13
1.3.2.3 AVT e Accessibilità: sottotitolaggio per sordi e ipoudenti e audiodescrizione	14
2. Audiodescrizione	18
2.1 “The visual made verbal”	18
2.2 Origini ed evoluzione dell’AD	20
2.3 Disabilità visiva e destinatari dell’AD	22
2.3.1 Le disabilità visive	22
2.3.2 Destinatari dell’AD	23
2.4 Criteri di riferimento per l’AD	24
2.4.1 Cosa descrivere	25
2.4.2 Quando descrivere	27
2.4.3 Quanto descrivere	28
2.4.4 Come descrivere	28
2.5 Le diverse modalità di AD: in diretta, semi-in-diretta, in post-produzione	29
2.6 Dall’AD aggiunta all’AD integrata	31
2.7 Dall’immagine alla parola: AD come pratica di traduzione e interpretazione	32
2.7.1 AD come pratica di traduzione	32

2.7.2 AD come pratica di interpretazione	32
3. Audiodescrizione per l'arte	35
3.1 Forme artistiche.....	35
3.2 Audiodescrizione per le arti visive.....	36
3.3 Audiodescrizione per i media audiovisivi.....	38
3.3.1 Fasi operative dell'audiodescrizione audiovisiva	40
3.3.2 Dimensione semiotica dell'audiodescrizione e destinatari	40
3.4 Audiodescrizione per le arti performative.....	41
3.4.1 Audiodescrizione per il teatro	41
3.4.1.1 Multimodalità del teatro e implicazioni per l'AD.....	41
3.4.1.2 L'instabilità del testo teatrale e le strategie dell'audiodescrittore.....	42
3.4.1.3 Pratiche e modalità di trasmissione.....	44
3.4.2 Audiodescrizione per l'opera	45
3.4.2.1 Fasi operative dell'audiodescrizione operistica	45
3.4.2.2. Caratteristiche dell'audiodescrizione operistica.....	47
4. Audiodescrizione per la danza	67
4.1 La danza come arte visiva	67
4.2 La danza oltre la dimensione visiva: fondamenti percettivi.....	68
4.3 La dimensione uditiva della danza	70
4.4 Audiodescrizione per la danza	71
4.4.1 Il sistema di Movimento Laban/Bartenieff	73
4.4.2 Strategie di accessibilità nell'AD per la danza.....	74
4.4.3 La dimensione estetica	75
4.5 AD della danza registrata nei prodotti audiovisivi.....	76
5. Metodologia	78
5.1 Obiettivo, quesiti di ricerca e ipotesi.....	78
5.2 Corpus di analisi.....	79
5.3 Costruzione del corpus	81
5.4 Metodo di analisi	85
6. Analisi	87
6.1 Distinzione tra scena performativa e scena narrativa.....	87

6.2 Il linguaggio specialistico.....	88
6.3 Il linguaggio metaforico	91
6.4 I verbi nella descrizione del movimento	93
6.5 I modificatori e la dimensione estetica del movimento.....	95
6.7 Sintesi delle strategie linguistiche	98
7. Discussione.....	99
7.1 Le strategie linguistiche nell'AD delle scene di danza	99
7.2 L'impiego della terminologia tecnica nella descrizione del movimento	102
7.3 Il ruolo del linguaggio metaforico.....	103
7.4 Rapporto tra terminologia tecnica e linguaggio metaforico	104
7.5 Verifica delle ipotesi	105
Conclusioni.....	106
Bibliografia.....	109
Sitografia	120
Ringraziamenti	123
Allegato 1	125

Lista delle Figure

Figura 1: Distribuzione delle categorie linguistiche	89
Figura 2: Rapporto tra UD con metafora e UD specialistiche o non specialistiche.....	92
Figura 3: Distribuzione dei verbi (n=72).....	94
Figura 4: Distribuzione dei modificatori (n=41)	96

Lista delle Tabelle

Tabella 1: scene di danza narrative e performative.....	83
Tabella 2: termini specialistici della danza e relativa sequenza.....	90
Tabella 3: metafore presenti nel corpus e relativa frequenza	91

Riassunto

Il presente elaborato si colloca all'interno degli studi di audiodescrizione per la danza per i prodotti audiovisivi. Nonostante negli ultimi anni sia cresciuto l'interesse per l'accessibilità, favorendo approcci inclusivi per la fruizione di servizi e prodotti audiovisivi, culturali e artistici, l'audiodescrizione per la danza resta un ambito di ricerca poco esplorato. Il presente elaborato ha quindi l'obiettivo di contribuire all'ampliamento della ricerca in questo ambito, tramite uno studio esplorativo sulle strategie linguistiche adottate nella descrizione del movimento danzato. In particolare, l'obiettivo dello studio risiede nel comprendere quali strategie linguistiche vengono utilizzate nell'AD di cinque scene performative del film *Carla* (2021). Nello specifico, sono stati formulati tre quesiti di ricerca relativi all'uso del linguaggio specialistico, del linguaggio metaforico e delle modalità con cui queste strategie si combinano. Da tali quesiti sono state derivate tre ipotesi: nelle scene performative l'audiodescrizione presenta una significativa presenza di terminologia tecnica della danza; in sua assenza, si ricorre a espressioni metaforiche; terminologia tecnica e linguaggio metaforico rappresentano strategie complementari. Il metodo di analisi si fonda sulla combinazione di un approccio quantitativo e qualitativo, in quanto il primo permette di ottenere una descrizione generale della distribuzione delle strategie linguistiche all'interno del corpus, mentre il secondo si concentra sulle modalità con cui tali strategie vengono impiegate, esaminandone le caratteristiche e il contesto d'uso. I risultati hanno mostrato che né il linguaggio specialistico né il linguaggio metaforico costituiscono strategie predominanti nella descrizione del movimento danzato, pur ricoprendo entrambi un ruolo significativo per la sua descrizione. Infatti, la combinazione dei due permette di bilanciare precisione informativa e resa estetica della performance. Le strategie linguistiche più ricorrenti riguardano l'uso di verbi di movimento, interazione e spostamento insieme a modificatori che esprimono qualità estetiche, dinamiche e coordinative. In definitiva, l'audiodescrizione restituisce l'esperienza performativa integrandone le dimensioni informativa, estetica ed espressiva. Lo studio contribuisce ad ampliare le conoscenze sull'audiodescrizione della danza e offre uno spunto per contributi futuri in questo ambito di ricerca.

Résumé

Le présent mémoire s'inscrit dans le champ des études sur l'audiodescription de la danse dans les œuvres audiovisuelles. Bien que l'intérêt pour l'accessibilité se soit considérablement développé ces dernières années, favorisant des approches inclusives dans l'accès aux services ainsi qu'aux productions audiovisuelles, culturelles et artistiques, l'audiodescription de la danse demeure un domaine de recherche encore peu exploré. Ce mémoire vise ainsi à contribuer au développement des connaissances dans ce domaine à travers une étude exploratoire des stratégies linguistiques employées pour décrire le mouvement dansé. Plus précisément, cette recherche a pour objectif d'identifier les stratégies linguistiques utilisées dans l'audiodescription de cinq scènes de danse du film *Carla* (2021). Plus précisément, trois questions de recherche ont été formulées concernant l'usage du langage spécialisé, du langage métaphorique et les modalités de leur combinaison. Trois hypothèses en ont été dégagées : dans les scènes performatives, l'audiodescription recourt de manière significative à la terminologie technique de la danse ; en l'absence de celle-ci, des expressions métaphoriques sont mobilisées pour décrire le mouvement ; la terminologie technique et le langage métaphorique constituent des stratégies complémentaires. La recherche s'est articulée en une première phase de cadrage théorique, suivie d'une phase d'analyse appliquée. La méthodologie repose sur la combinaison d'une approche quantitative et qualitative : la première permet de dégager une vue d'ensemble de la répartition des stratégies linguistiques au sein du corpus, tandis que la seconde s'intéresse à la manière dont ces stratégies sont mises en œuvre, en analysant leurs modalités d'emploi et leur contexte d'utilisation. Les résultats montrent que ni le langage spécialisé ni le langage métaphorique ne constituent des stratégies prédominantes dans la description du mouvement dansé, bien qu'ils jouent tous deux un rôle important. Leur combinaison permet d'assurer un équilibre entre précision informative et restitution de la dimension esthétique de la performance. Les stratégies linguistiques les plus fréquentes reposent sur l'emploi de verbes de mouvement, de déplacement et d'interaction, ainsi que de modificateurs exprimant les qualités esthétiques, dynamiques et de coordination du mouvement. L'audiodescription restitue l'expérience de la performance en intégrant ses dimensions informatives, esthétiques et expressives. Cette étude contribue à enrichir les connaissances sur l'audiodescription de la danse et ouvre des perspectives pour de futures recherches dans ce domaine.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Audiodeskription von Tanz in audiovisuellen Medien. Obwohl das Thema Barrierefreiheit in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen hat, wurde die Audiodeskription von Tanz bisher nur wenig erforscht. Ziel dieser Arbeit ist es daher, einen Beitrag zu diesem Forschungsbereich zu leisten und die sprachlichen Strategien bei der Beschreibung von Tanzbewegungen zu untersuchen. Im Mittelpunkt steht die Frage, welche sprachlichen Mittel in der Audiodeskription von fünf Tanzszenen aus dem Film *Carla* (2021) verwendet werden. Diesbezüglich wurden drei Forschungsfragen formuliert, die den Einsatz der Fachsprache des Tanzes, den Gebrauch metaphorischer Sprache zur Beschreibung von Bewegungen sowie deren Kombination betreffen. Darauf aufbauend wurden drei Hypothesen entwickelt: In den Tanzszenen wird häufig Fachsprache verwendet; wenn keine Fachbegriffe benutzt werden, kommen metaphorische Ausdrücke vor; beide Sprachformen ergänzen sich in der Beschreibung des Tanzes. Die Analyse kombiniert quantitative und qualitative Methoden. Die quantitative Analyse zeigt, wie oft bestimmte sprachliche Strategien vorkommen, während die qualitative Analyse die Art und Weise ihrer Verwendung untersucht. Die Ergebnisse zeigen, dass weder Fachsprache noch metaphorische Sprache allein dominieren, sondern dass beide eine wichtige Rolle spielen. Zusammen sorgen sie für eine gute Balance zwischen genauer Information und ästhetischer Beschreibung. Häufig verwendet werden Verben der Bewegung, des Zusammenspiels und der Richtung sowie Wörter, die die Qualität der Bewegung beschreiben. Die Audiodeskription vermittelt die Tanzperformance als Ganzes mit ihren informativen, ästhetischen und expressiven Dimensionen. Die Studie trägt dazu bei, die Audiodeskription von Tanz besser zu verstehen, und zeigt mögliche Ansätze für weitere Forschung auf.

Introduzione

L'accessibilità culturale costituisce oggi un interesse fondamentale delle istituzioni artistiche e culturali, in linea con il principio secondo cui ogni individuo dovrebbe poter accedere pienamente alla vita culturale e sociale, a prescindere da un'eventuale disabilità. In questo contesto, l'audiodescrizione (AD) funge da strumento essenziale per favorire l'accesso a prodotti audiovisivi, culturali e artistici da parte delle persone affette da disabilità visiva, garantendo loro la possibilità di accedere non solo alle informazioni visive, ma anche all'esperienza estetica dell'opera tramite la resa verbale.

La ricerca sull'AD in ambito audiovisivo risulta consolidata, così come per teatro, opera e musei. Al contrario, la sua applicazione alla danza costituisce un ambito di ricerca recente e complesso, poiché ancora poco esplorato. Uno spettacolo di danza veicola molto di più del movimento, del linguaggio del corpo o della relazione tra i danzatori; esso è costituito anche dall'apparato scenico che lo compone: luci, scenografia, costumi, musica. Tutti questi elementi si integrano nella realizzazione del significato trasmesso dalla performance che l'AD deve riuscire a trasmettere in pochi secondi.

Il presente studio si colloca nel crocevia tra AD per i prodotti audiovisivi e AD per la danza, in quanto si pone l'obiettivo di analizzare l'AD delle di danza nel film *Carla* (2021) diretto da Emanuele Imbucci, con particolare attenzione alle strategie linguistiche adottate per descrivere il movimento, in special modo all'uso del linguaggio specialistico e del linguaggio metaforico. Nonostante l'AD della danza dal vivo sia stata oggetto di crescente interesse nella letteratura recente, la ricerca sull'AD della danza nei prodotti audiovisivi risulta ancora un ambito poco esplorato. In questa prospettiva, il presente elaborato si configura come un'analisi di natura esplorativa, con l'obiettivo non solo di indagare il corpus selezionato, ma anche di proporre un approccio metodologico replicabile in ulteriori ricerche, basate su un'analisi più ampia e completa.

L'elaborato si articola in due sezioni principali: una prima fase dedicata all'inquadramento teorico del tema, e una seconda focalizzata sull'analisi del caso di studio.

Il primo capitolo approfondisce i concetti di accessibilità e traduzione audiovisiva (AVT), introducendo inoltre la definizione di disabilità e la distinzione tra il concetto di accesso, inteso come la possibilità concreta di fruire di un contenuto o servizio, e quello di accessibilità, riferito invece alla progettazione di servizi e contenuti pensati per essere fruibili da tutti.

Successivamente, il capitolo si sofferma sulla disciplina dell'AVT, ripercorrendone la storia e presentando le modalità pertinenti con lo sviluppo del presente studio.

Il secondo capitolo è dedicato alla disciplina dell'AD, analizzata come processo di traduzione intersemiotica tra movimento e linguaggio. Vengono successivamente ripercorse le origini della pratica e le principali linee guida, evidenziandone la natura frammentata a livello europeo e internazionale, in assenza di norme condivise. Il capitolo prosegue spiegando le modalità di elaborazione dell'AD attraverso i criteri di riferimento dell'AD per i prodotti audiovisivi, scelta motivata dalla maggiore regolamentazione di quest'ultima e dalla natura del caso di studio preso in esame, costituito da un film. Infine, si discute delle diverse modalità di AD, ovvero in diretta, semi-in-diretta e in post-produzione, e viene introdotta l'AD integrata.

Il terzo capitolo si sofferma sull'AD per l'arte. In particolare, viene proposto un excursus delle principali forme artistiche e delle modalità attraverso cui l'AD ne consente la fruizione. In primo luogo, viene presentata l'AD per le arti visive. In secondo luogo, viene trattata l'AD per i media audiovisivi, con riferimento alle sue fasi operative, alla relativa dimensione semiotica e ai destinatari. In terzo luogo, viene trattata l'AD per le arti performative, con particolare attenzione all'AD per il teatro, analizzata in termini di multimodalità, caratteristiche del testo sorgente e relative scelte descrittive, modalità di trasmissione e collaborazione artistica tra audiodescrittori e registi. Viene inoltre presentata l'AD per l'opera, le relative fasi operative e le principali caratteristiche.

Il quarto capitolo approfondisce l'AD della danza, tema centrale dell'elaborato, introducendo brevemente l'oggetto di studio e le modalità con cui la danza può essere fruita e resa accessibile. In particolare, si considera la dimensione multisensoriale della disciplina. Il capitolo prosegue con l'analisi dell'AD della danza in senso stretto, evidenziandone le sfide e le peculiarità. Viene pertanto introdotto il sistema di movimento Laban/Bartenieff, un sistema di notazione del movimento utile per la descrizione del movimento danzato. Successivamente, si esaminano le strategie per rendere la danza accessibile, per poi soffermarsi sulla dimensione estetica propria dell'AD della danza. Infine, l'attenzione si concentra sul tema dell'AD della danza nei prodotti audiovisivi, esplicitando le specificità e le sfide che questa disciplina pone soprattutto in quanto ambito poco esplorato dalla ricerca.

Conclusa la sezione teorica finalizzata all'inquadramento della disciplina attraverso la letteratura di riferimento, a partire dal quinto capitolo viene trattato il caso di studio preso in esame. Il capitolo illustra la metodologia adottata, presentando gli obiettivi dello studio, le domande di ricerca e le ipotesi formulate. L'analisi si concentra sulle strategie linguistiche in quanto esse consentono di osservare come la duplice funzione informativa ed estetica propria

dell'AD si realizzi nella verbalizzazione del movimento danzato. Successivamente, il capitolo si sofferma sull'illustrazione del corpus analizzato, sottolineando l'importanza della distinzione tra scene narrative e performative e il motivo della selezione delle cinque scene performative per l'analisi. Infine, viene esplicitato il metodo di analisi.

Il sesto capitolo presenta i risultati dell'analisi. In apertura, viene presentato un esempio di scena performativa e narrativa al fine di evidenziare le differenze nelle modalità descrittive adottate. In secondo luogo, l'analisi si articola secondo le principali strategie linguistiche individuate nel corpus, ovvero linguaggio specialistico, linguaggio metaforico, verbi e modificatori, con un breve accenno a un dato emerso sulla descrizione del contesto. Le strategie linguistiche presentate sono esaminate tramite la combinazione di un'analisi quantitativa e qualitativa.

Il settimo capitolo interpreta i risultati ottenuti, proponendo risposte alle domande di ricerca illustrate nel capitolo di metodologia, e mettendo in relazione i dati emersi con la letteratura esistente, al fine di confermare o confutare le ipotesi formulate. Il capitolo si apre con una sezione di carattere generale sulle strategie linguistiche utilizzate nel corpus preso in esame, per rispondere alla domanda principale dello studio, per poi esaminare più nel dettaglio i casi relativi all'impiego del linguaggio specialistico e del linguaggio metaforico e la combinazione tra questi. Il capitolo si conclude con un breve paragrafo in cui le ipotesi di ricerca vengono riprese e discusse in modo diretto.

L'elaborato si conclude con un capitolo finale dedicato alle conclusioni, volto a sintetizzare i principali risultati della ricerca, i limiti e le implicazioni future.

1. Traduzione audiovisiva e accessibilità

Nel primo capitolo di questa tesi delineiamo il concetto di disabilità, per poi approfondire il tema dell'accesso e dell'accessibilità, fondamentali per comprendere il diritto alla partecipazione culturale. Successivamente, viene introdotta la traduzione audiovisiva (AVT), intesa come pratica finalizzata a rendere i contenuti multimediali fruibili a un pubblico più ampio, attraverso diverse modalità traduttive e adattive.

1.1 Il concetto di disabilità

In Europa, le persone con disabilità rappresentano il 16% della popolazione attiva, cifra in continuo aumento a causa di diversi fattori, tra cui l'invecchiamento demografico (Perego, 2023). La disabilità è un fenomeno articolato, anche se spesso lo si associa quasi esclusivamente alla disabilità fisica; si tende pertanto a ritenere che l'unico impedimento delle persone disabili siano le barriere architettoniche, tralasciando i numerosi altri ostacoli che queste incontrano, come alimenti inadeguati, difficoltà nel mangiare (*Ibidem*), accesso culturale e sociale. Le persone con disabilità presentano bisogni specifici e rendere l'ambiente il più accessibile possibile può fare una grande differenza nel far sentire una persona abile o disabile, favorendo l'inclusione sociale (*Ibidem*). Con lo scopo di descrivere e organizzare informazioni sulla disabilità, l'Assemblea Mondiale della Sanità ha approvato nel 2001 la Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute (ICF) (World Health Organization, 2001). Questo quadro di riferimento fornisce un linguaggio standard e una base per definire salute e disabilità, che prende in considerazione sia i principali modelli di disabilità, sia il ruolo dei fattori ambientali (Perego, 2023). L'ICF opera su un continuum e si applica a qualsiasi persona; l'obiettivo di questo modello non è fornire una classificazione esclusivamente legata alle persone con disabilità. Si tratta invece di:

an umbrella term for impairments, activity limitations and participation restrictions. It denotes the negative aspects of the interaction between an individual (with a health condition) and that individual's contextual factors (environmental and personal factors). (World Health Organization, 2001: 213).

Chiarito che la disabilità non è una condizione esclusivamente individuale, ma anche il risultato dell'interazione tra la persona e l'ambiente circostante, e dunque il grado di inclusività di

quest'ultimo, possiamo ora soffermarci sul ruolo che l'accesso e l'accessibilità rivestono nel garantire una reale partecipazione pubblica.

1.2 Accesso e accessibilità

In questa sezione vengono chiariti i significati di accesso e accessibilità, concetti distinti ma spesso sovrapposti. Innanzitutto, viene evidenziato il legame con la disabilità e l'inclusione, offrendo una prospettiva utile per leggere le dinamiche della società contemporanea, per poi descrivere la rilevanza dell'accessibilità nel quadro dei diritti umani.

1.2.1 Definizione di accesso e accessibilità

Accesso e accessibilità sono concetti chiave per capire come funzionano la società e le disuguaglianze. Negli ultimi decenni, l'aumento della consapevolezza collettiva ha determinato un crescente interesse verso questi due concetti, che si riflette particolarmente non solo nella ricerca accademica e nella sfera legislativa, ma anche nelle iniziative di sensibilizzazione pubblica come il *Global Accessibility Awareness Day* (GAAD). Istituito nel 2012, si tiene il terzo giovedì di maggio con lo scopo di aumentare la consapevolezza sull'accessibilità delle tecnologie digitali per le persone con disabilità (Global Accessibility Awareness Day, n.d.). Questo crescente interesse mostra come l'accessibilità, un tempo più marginale, sia diventata una questione strutturale nella riflessione contemporanea sull'inclusione.

I termini accesso e accessibilità sono spesso fraintesi o utilizzati come sinonimi, sebbene indichino concetti distinti, ma strettamente interconnessi. Come spiega Greco (2022: 14):

First, broadly speaking, access can be conceived as the general issue and accessibility as the related property of an artefact (e.g., environment, service, or product) that can be more or less accessible, that is, providing more or less access. However, their mutual connection and individual position have come to be less straightforward and more intricate over time.

Nel settore audiovisivo, l'accesso rappresenta la possibilità effettiva di fruire e comprendere un contenuto audiovisivo (Romero-Fresco, 2018), perché risultato concreto delle pratiche di accessibilità che ne permettono la fruizione (Greco, 2018). Non è un concetto recente ed è strettamente legato alle dinamiche di potere sociale. L'accesso è la lente attraverso la quale è possibile esaminare le strutture sociali, rivelando come i gruppi egemonici esercitino il proprio potere attraverso il suo controllo, ma anche come tale dinamica possa diventare uno strumento

attraverso cui i soggetti oppressi trasformano le strutture sociali e si emancipano (Greco, 2022). L'accessibilità rappresenta l'insieme delle condizioni che consentono l'accesso. Nel settore audiovisivo è il processo che consente a tutte le persone del pubblico di capire e fare esperienza di un contenuto audiovisivo, indipendentemente dalle loro abilità. Il concetto di accessibilità è strettamente legato a quello di disabilità, infatti negli Stati Uniti “initial efforts to address physical barriers in public spaces came in the 1940s and 1950s, partially in response to the return of disabled veterans from World War II and the well-publicised effects of the polio epidemic” (Williamson, 2019: 2). Il concetto di accessibilità si è progressivamente emancipato da quello di accesso, assumendo un significato autonomo. L'adozione di metafore come “costruire un ponte” e “aprire una porta” hanno contribuito alla concezione dell'accessibilità come mera possibilità di entrare o utilizzare uno spazio o un servizio (Greco, 2022). Tuttavia, come osserva Greco (2022), l'accessibilità è molto di più e rimanda all'insieme delle condizioni sociali che rendono possibile la partecipazione: “If the goal is flying, then boarding a plane that does not fly is not the same as flying” (Greco, 2022: 17).

Un altro punto interessante da analizzare è la rilevanza dell'accessibilità nel processo di identificazione del modello medico di disabilità e di quello sociale. Il modello medico interpreta la disabilità come un problema dell'individuo, causato dalla condizione di menomazione, la quale produce un disallineamento rispetto alla norma stabilita dal gruppo egemonico:

Individuals are the problem; they are broken, abnormal. Access can somehow be restored by fixing individuals and bringing them as close as possible to normality (Greco, 2022).

I problemi di accesso sono dovuti alla condizione di menomazione degli individui e l'accessibilità si riferisce al livello di disallineamento degli individui, con condizione di menomazione, da una normalità imposta (*Ibidem*). Al contrario, il modello sociale vede da una parte la disabilità come il risultato di un processo reciproco tra individui con condizione di menomazione, e dall'altra l'ambiente, le strutture e le relazioni sociali (*Ibidem*). Accesso e accessibilità riflettono il modo in cui la società è organizzata. Affrontare i problemi a essi legati implica una messa in discussione delle strutture, delle relazioni e delle forme di pensiero sociale che le sostengono. Sono queste a dover essere cambiate, non gli individui (*Ibidem*). Secondo il modello sociale non è la condizione di menomazione degli individui a rendere la persona disabile, ma la società che non è progettata per includerla. Esistono, tuttavia, delle critiche mosse al modello sociale. Secondo Ottosdottir ed Evans (2016), il modello sociale non considera le differenze di genere, etnia e classe sociale. Ne deriva che le esperienze di disabilità

non possono essere comprese in modo universale: la realtà di una donna nera con disabilità nel Sud Globale sarà diversa rispetto a quella di un uomo bianco con disabilità in Europa. Inoltre, il modello sociale non considera l'esperienza soggettiva della disabilità, cioè il vissuto del dolore e della malattia. Il rischio risiede nell'astrarre troppo la disabilità, concentrandosi sulle barriere sociali, dimenticando l'esperienza personale (*Ibidem*). Greco (2022) evidenzia una critica di natura abilista e ghettizzante. Spesso gli stessi professionisti del settore finiscono per riprodurre pregiudizi abilisti, progettando servizi *per* le persone con disabilità, ma non *insieme* a loro. Inoltre, se i servizi per l'accesso vengono concepiti in modo separato o marginale, il rischio è quello di rafforzare la divisione tra il pubblico normodotato e quello con disabilità, anziché promuovere l'inclusione (*Ibidem*).

In sintesi, accesso e accessibilità rappresentano due dimensioni distinte ma dipendenti: la prima è legata alla possibilità di partecipazione, rappresenta quindi il fine; la seconda è l'insieme delle condizioni che rendono effettiva tale partecipazione. Comprendere questa prospettiva è essenziale perché apre la strada a una riflessione più ampia sul valore etico e sociale dell'accessibilità.

1.2.2 Accesso e accessibilità nel quadro dei diritti umani

Avendo chiarito i concetti di accesso e accessibilità, possiamo ora approfondire le implicazioni che questi assumono nel contesto legislativo, con particolare attenzione ai diritti umani.

In seguito alla Seconda Guerra Mondiale, la comunità internazionale riconobbe la necessità di tutelare la dignità umana universale, a fronte delle gravi violazioni dei diritti fondamentali durante il conflitto. Non a caso, il preambolo della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani (United Nations, 1948) recita: “Disregard and contempt for human rights have resulted in barbarous acts which have outraged the conscience of mankind.”

Da quel momento, i diritti umani assumono un'importanza primaria e vengono considerati i presupposti necessari per il pieno esercizio delle libertà fondamentali, poiché si fondano su due principi strettamente connessi: dignità umana e accesso (Greco, 2018). Il concetto di dignità umana stabilisce un parametro minimo di qualità della vita che spetta a ogni individuo solo per il fatto di essere umano (Fagan, 2009). Essa rappresenta dunque il punto di partenza da cui derivano tutti i diritti e la condizione necessaria per il loro riconoscimento. Conferisce inoltre a ogni persona un valore inalienabile e impone il rispetto dei suoi diritti fondamentali, richiedendo al contempo la garanzia di condizioni di vita che le consentano di

esprimere a pieno la propria umanità. Tra questi, la disponibilità di beni materiali e immateriali, ritenuti essenziali per garantire condizioni di vita dignitose a ogni individuo (Greco, 2018). Garantire la disponibilità di questi beni è fondamentale ma non è l'unica condizione sufficiente a tutelare la dignità umana. È anche necessaria la concreta possibilità di accedervi (Francioni, 2007). Ne consegue che i diritti umani introdussero la questione dell'accesso nel dibattito legislativo, pubblico e sociale, tracciandone l'importanza in molteplici attività umane (Greco, 2018).

Il dibattito su accesso e accessibilità divenne sempre più intenso nei decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale. Nel 1975, l'ONU pubblicò la *Declaration on the Rights of Disabled Persons* che ricoprì un ruolo pionieristico nella tutela delle persone con disabilità, perché ne riconobbe i diritti fondamentali di uguaglianza, dignità, autonomia e non discriminazione; promosse inoltre la partecipazione piena e paritaria alla società, stabilendo standard internazionali di riferimento per le successive leggi nazionali (United Nations, 1975). Nel contesto dell'accessibilità e dell'inclusione, la Dichiarazione sottolinea l'importanza di promuovere la loro integrazione nella vita quotidiana, affermando che è necessario

assisting disabled persons to develop their abilities in the most varied fields of activities and [...] promoting their integration as far as possible in normal life” e che le persone con disabilità hanno il diritto “to participate in all social, creative or recreational activities (*Ibidem*).

Questa dichiarazione portò alla promulgazione di molteplici leggi nazionali e internazionali, sottolineando lo sforzo comune di proteggere i diritti delle persone disabili. Un contesto tanto fertile diede in seguito origine alla *Convention on the Rights of Persons with Disabilities* (CRPD) nel 2006, il cui comitato fu il primo nella storia ad essere composto per la maggioranza da persone con disabilità, fatto che realizzò appieno lo slogan degli anni Novanta “nothing about us without us” (Greco, 2019). Rispetto alla Dichiarazione del 1975, la Convenzione ONU del 2006 rappresentò un passo avanti significativo. Innanzitutto, è un trattato internazionale, il che significa che è vincolante per gli Stati che lo ratificano, mentre la Dichiarazione non ha natura vincolante. L'obiettivo della CRPD non era solo riconoscere i diritti fondamentali e la dignità delle persone con disabilità, ma piuttosto garantirne la piena uguaglianza, partecipazione e inclusione sociale e politica (United Nations, 2006). In relazione alla Dichiarazione del 1975 vengono coperti una vasta gamma di diritti aggiuntivi, come diritti civili, politici, economici, sociali, culturali, sanitari, nonché diritti legati alla mobilità e all'accessibilità (*Ibidem*). Riguardo quest'ultima, la CRPD introdusse per la prima volta un concetto specifico e concreto di accessibilità, che non riguardava solo edifici o trasporti, ma

includeva anche le tecnologie dell'informazione e della comunicazione (ICT), ambiente fisico e servizi pubblici, partecipazione e autonomia (*Ibidem*). L'adozione di politiche per favorire l'accesso digitale non deve stupire; infatti, già nel 2004 venne redatto un documento preparatorio per il World Summit dell'UNESCO sulla Società dell'Informazione a proposito della "riconfigurazione dell'accesso", resa possibile dalle ICT (Dutton, 2004). L'accesso alle ICT non è più un lusso, ma un diritto fondamentale per partecipare pienamente alla vita sociale, culturale ed economica. In quest'ottica, l'accessibilità digitale diventa un nuovo modo di intendere l'inclusione: chi non può usare le tecnologie rischia l'esclusione sociale, vivendo una forma di discriminazione nell'accesso al mondo contemporaneo (Greco, 2018).

Risulta evidente che l'accesso costituisce una questione cardine della società odierna, sviluppatasi progressivamente a partire dalla Seconda Guerra Mondiale, periodo in cui si sono gettate le basi per una mentalità orientata all'accesso e alla tutela dei diritti umani universali. Non a caso Rifkin (2001) definisce la nostra epoca "the age of access", sottolineando come la possibilità di accedere a risorse, informazioni e servizi abbia determinato cambiamenti profondi in numerosi ambiti della vita sociale, economica e culturale.

1.3 Traduzione audiovisiva

Dopo aver delineato i concetti di disabilità, accesso e accessibilità, possiamo ora esaminare la disciplina della traduzione audiovisiva (AVT), le sue origini e le modalità che rivestono particolare interesse per il presente studio.

1.3.1 Storia della traduzione audiovisiva

La traduzione audiovisiva (AVT) comprende tutte le modalità di traduzione impiegate per adattare i contenuti audiovisivi a un pubblico più ampio. Per contenuto audiovisivo si intende ogni prodotto che utilizza più modalità espressive sovrapposte, comunicando quindi contemporaneamente attraverso molteplici canali di trasmissione (canale testuale, visivo e sonoro) (Perego & Pacinotti, 2020). In questo ambito, suono, immagine e testo interagiscono strettamente, contribuendo insieme alla costruzione di un significato unico; per questo motivo la AVT deve considerare ognuno di questi canali per offrire un servizio di alta qualità (*Ibidem*). Un primo accenno di AVT si riscontra già con l'avvento del cinema muto, la cui origine è databile al 1895 con la prima proiezione pubblica dei fratelli Lumière a Parigi. La storiografia di questa disciplina tende a trascurare questo periodo, benché rappresenti la fase iniziale delle

pratiche moderne, sviluppatasi in seguito con l'arrivo del sonoro, come sottotitolaggio e doppiaggio. Nell'era del cinema muto, i film, seppure privi di suono, avevano un impatto comunicativo rilevante: gli attori pronunciavano realmente le parole del dialogo, sebbene il pubblico non potesse sentirli, e gli intertitoli¹ riportavano la narrazione (O'Sullivan & Cornu, 2018). La traduzione dei film muti rappresenta una delle più grandi lacune negli studi della AVT, perché considerata più semplice rispetto a quella del cinema sonoro (Ivarsson & Carroll, 1998). Tuttavia, come sottolinea Dwyer (2021), la traduzione del cinema muto si componeva di una vasta gamma di pratiche traduttive, come la presenza di narratori dal vivo, i finali alternativi e le modifiche degli intertitoli. In merito a questi, le caratteristiche grafiche variavano a seconda delle esigenze di esportazione: in alcuni Paesi venivano privilegiati stili più sobri, perché uno stile troppo elaborato risultava spesso distraente (Salt, 1992).

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento emerge una nuova figura professionale nel contesto cinematografico. Chiamati *benshi* in Giappone (Nornes, 2007), *bonimenteurs* in Québec e *conférenciers* in Francia (O'Sullivan & Cornu, 2018), questi professionisti narravano la storia dei film muti, rendendo comprensibili i dialoghi e commentando le immagini delle pellicole. Svolgevano pertanto una funzione fondamentale di mediazione tra il film e il pubblico, e ricoprivano un ruolo importante nella traduzione, specialmente per i film stranieri (*Ibidem*). Secondo Boillat (2007), il loro contributo andava oltre la semplice "lettura dell'immagine" o "traduzione culturale": il commento cinematografico può essere infatti considerato come una forma di traduzione filmica intralinguistica, interlinguistica e intersemiotica (O'Sullivan & Cornu, 2018). L'elemento traduttivo del commento cinematografico non termina con i film muti, ma continua a esistere anche dopo l'introduzione del sonoro e, in forme diverse, la pratica sopravvive ancora oggi, ad esempio attraverso l'interpretariato nei festival cinematografici (*Ibidem*).

Come riportano Perego e Pacinotti (2020) alla fine degli anni Venti, la transizione dal muto al sonoro portò diversi cambiamenti nel mondo cinematografico. L'inglese diventò progressivamente la lingua più diffusa nella produzione filmica a livello mondiale poiché Hollywood già possedeva una posizione dominante in questa fascia di mercato. Di conseguenza, il mondo anglofono divenne un esportatore di punta di prodotti audiovisivi e un importatore modesto di opere tradotte; fenomeno ancora osservabile oggi.

¹ Per intertitoli si intende il testo inserito fra due scene di un film, specialmente nei film muti, che riporta commenti descrittivi-esplicativi o brevi dialoghi per comunicare informazioni allo spettatore (Treccani, s.d.-a). Si distinguono dai sottotitoli perché sono testo separato dall'immagine, mentre i sottotitoli sono testo sovrapposto all'immagine, che serve per rendere comprensibili dialoghi o suoni, spesso attraverso la traduzione (Treccani, s.d.-c)

In questo contesto, tradurre i film rappresentò una grande sfida del tempo. In alcuni Paesi, le pellicole venivano esportate senza traduzione: i dialoghi venivano eliminati e il pubblico straniero poteva ascoltare solo la musica e seguire il film tramite gli intertitoli. Questa era, ad esempio, la realtà in Italia a seguito di un'ordinanza del 22 ottobre 1930 che vietava la riproduzione di film in lingua straniera. Un'altra strategia adottata consisteva nel rigirare le scene parlate in altre lingue mantenendo inalterate le parti non verbali dell'originale. Una terza soluzione prevedeva di aggiungere le traduzioni dei dialoghi su uno schermo adiacente. Tali pratiche sono state descritte da Perego e Pacinotti (2020) come soluzioni tipiche delle prime fasi della circolazione cinematografica internazionale. In seguito, si svilupparono modalità di traduzione più articolate, come i film multilingue e i primi tentativi di sottotitolaggio e doppiaggio. Secondo O'Sullivan e Cornu (2018), i film multilingue rappresentano uno dei primi tentativi sistematici di rendere un prodotto audiovisivo accessibile a pubblici di lingue diverse. Possono essere definiti come una soluzione "proto-traduttiva", che mira allo stesso obiettivo della AVT futura: superare la barriera linguistica per la distribuzione internazionale. Un film multilingue è una pellicola in cui la stessa storia è registrata più volte, con lo stesso staff tecnico ma con più cast che parlano lingue diverse (Castellano, 2000). In realtà si tratta di un fenomeno piuttosto transitorio: ad Hollywood questi film furono registrati solo per due anni (1930-1931), mentre in Germania la loro produzione si è estesa per un decennio (1929-1939) (Perego & Pacinotti, 2020); lasciando in seguito spazio a soluzioni più economiche.

Esaminate le fasi iniziali della storia della AVT, possiamo ora concentrarci sulle modalità sviluppatesi in seguito e che sono tuttora in uso.

1.3.2 Modalità di AVT

In questa sezione verrà ripresa la classificazione delle principali modalità di AVT proposta da Perego e Pacinotti (2020), che offre una panoramica articolata del settore. I ricercatori analizzano in dettaglio il doppiaggio, il sottotitolaggio, il sottotitolaggio per persone sorde e ipoudenti (SDH), l'audiodescrizione (AD), il fansubbing e il sottotitolaggio non professionale, il crowdsourcing e il fundubbing. L'analisi si concentrerà in particolare sulle modalità rilevanti per la presente ricerca, ovvero il doppiaggio, sottotitolaggio e le pratiche relative alla AVT e all'accessibilità (SDH e AD).

1.3.2.1 Doppiaggio

Con l'avvento del sonoro vennero sviluppate alcune strategie, di natura prettamente commerciale, per superare le barriere linguistiche. Come riportato da O'Sullivan e Cornu (2018), il sottotitolaggio era riservato a un pubblico limitato e i film multilingue risultavano da un lato troppo costosi e dall'altro poco attrattivi. Infatti, il cast originale veniva sostituito da attori parlanti la lingua locale. Per questo motivo, i volti delle celebrità non comparivano nelle versioni straniere: una soluzione poco efficace nel promuovere film al pubblico internazionale. Di conseguenza, negli Stati Uniti iniziò a svilupparsi una tecnica in grado di mantenere lo stesso cast anche nelle versioni destinate all'esportazione, senza comportare costi eccessivi. Da questi presupposti nacque il doppiaggio.

Prima della tecnica moderna, vennero portati avanti diversi esperimenti, come ad esempio il "live dubbing" (Perego & Pacinotti, 2020: 40), che risultava comunque complicato per problemi relativi alla sincronizzazione delle immagini con la voce dei doppiatori (Cornu, 2014). Come per l'AVT in generale, anche il doppiaggio deve molto allo sviluppo tecnologico (Ivarsson & Carroll, 1998). Infatti, con l'evoluzione della tecnica del riverbero e del missaggio multitraccia, il doppiaggio divenne possibile come metodo di post-sincronizzazione (O'Sullivan & Cornu, 2018). Come illustrato da Perego e Pacinotti (2020) nella forma attuale, il doppiaggio comporta diverse fasi: traduzione e adattamento del copione, registrazione del doppiaggio e suo missaggio finale con colonna sonora originale. Rispetto al sottotitolaggio è indubbiamente una metodologia molto più costosa, perché vengono coinvolte numerose persone con competenze diverse. La domanda sul motivo del suo successo in Paesi come Germania, Italia, Spagna sorge spontaneamente: le cause non vanno ricercate solo nella sfera commerciale, ma soprattutto in quella politica. Infatti, doppiaggio e censura sono strettamente interconnessi, perché risulta molto semplice manipolare, sostituire ed eliminare elementi del dialogo originale (Perego & Pacinotti, 2020: 40). Ciò rese il doppiaggio particolarmente interessante per i regimi della Germania, dell'Italia e della Spagna degli anni Trenta (*Ibidem*). Al di fuori dell'Europa, il doppiaggio venne utilizzato anche per motivi di politica coloniale, come ad esempio tramite la distribuzione di film doppiati in francese nelle colonie francesi del mondo arabo, per rafforzare l'imposizione della lingua (*Ibidem*). La Cina offre un altro esempio particolare. Dopo l'ascesa di Mao venne distribuito un numero limitato di film stranieri: esclusivamente versioni doppiate, sottoposte a un severo intervento ideologico, principalmente provenienti da Paesi comunisti (O'Sullivan & Cornu, 2018). La politica di questi Paesi ha quindi influenzato notevolmente la distribuzione cinematografica tanto che in Europa è

possibile distinguere tra “Paesi del doppiaggio” e “Paesi della sottotitolazione” (Perego & Pacinotti, 2020), anche se oggi questa distinzione è meno netta rispetto a un tempo. Infatti, con l’aumento del consumo dei prodotti multimediali, questa differenza si è progressivamente ridotta, e oggi molti giovani dimostrano un crescente interesse verso il sottotitolaggio (*Ibidem*).

1.3.2.2 Sottotitolaggio

La pratica del sottotitolaggio nasce nei primi anni del Novecento: nel 1909 per il cinema e nel 1938 per la televisione (Ivarsson & Carroll, 1998), diventando la modalità di AVT più diffusa nel mondo anglofono, dove il doppiaggio è quasi del tutto assente (Perego & Pacinotti, 2020). In Europa, dagli anni Trenta in poi, sono stati sviluppati diversi metodi, dalla stampa fotografica, alla sottotitolazione chimica, ottica e laser, prima di arrivare ai sottotitoli che conosciamo oggi (O’Sullivan & Cornu, 2018). Questi primi metodi presentavano però alcune problematiche, come ad esempio la scarsa leggibilità, che vennero risolte con l’avvento dei sottotitoli digitali (Ivarsson & Carroll 1998). Sempre negli stessi anni si assiste da una parte a un crescente numero di sottotitoli nei film, grazie soprattutto alla capacità dei DVD di ospitare i testi (O’Sullivan & Cornu, 2018), e dall’altra una forte eterogeneità nelle caratteristiche dei sottotitoli: alcuni trasmettevano solo il senso generale, altri riproducevano anche le sfumature del dialogo originale (*Ibidem*). Come accennato, i sottotitoli sono stati prodotti inizialmente per il cinema, ambiente che ha esigenze diverse rispetto alla televisione. Proprio per questo motivo i sottotitoli vennero modificati per essere adattati non solo a uno schermo più piccolo, che permetteva velocità di lettura diverse, ma anche a un contrasto di colori ridotto (Ivarsson, 2009). Nel corso degli anni vennero redatte linee guida e manuali per stabilire uno standard per i sottotitoli professionali (Perego & Pacinotti, 2020). Inizialmente gli studiosi si sono concentrati sul miglioramento della forma testuale del sottotitolo, soffermandosi quindi sulle caratteristiche linguistiche, strutturali e traduttive; in un secondo momento l’attenzione si è spostata sull’usabilità e sugli aspetti pratici, come la velocità di lettura e il numero di caratteri per riga, argomento ancora oggetto di dibattito (*Ibidem*). Risultò comunque molto complesso redigere regole operative univoche, da un lato a causa delle differenze tra il sottotitolaggio per il cinema, la televisione e per Internet (Ivarsson & Carroll 1998), dall’altro, a causa delle diverse esigenze dei vari pubblici (Perego & Pacinotti, 2020).

Il sottotitolaggio presenta diversi vantaggi rispetto al doppiaggio: non richiede particolari competenze tecniche o attrezzature costose, rendendolo quindi realizzabile da una

sola persona, la quale si occupa sia della traduzione che dello spotting² (*Ibidem*). Il sottotitolaggio risulta pertanto molto più rapido ed economico rispetto al doppiaggio, caratteristiche molto interessanti per l'industria dell'intrattenimento moderna.

1.3.2.3 AVT e Accessibilità: sottotitolaggio per sordi e ipoudenti e audiodescrizione

Negli ultimi decenni si è sviluppata una sensibilità maggiore nei confronti dell'accessibilità, legata a una maggiore attenzione verso l'inclusione di gruppi specifici, come le persone con disabilità sensoriali o cognitive (Orero & Matamala, 2013). Parallelamente, le società occidentali hanno attraversato numerosi cambiamenti in termini di evoluzione demografica; tra questi è doveroso citare l'invecchiamento della popolazione, il quale porta con sé una serie di conseguenze sulla salute, come ad esempio problemi legati alla vista e all'udito (Perego & Pacinotti, 2020). Come illustrato in precedenza, l'accessibilità alle tecnologie dell'informazione e della comunicazione, e in particolare ai media, risulta essere una condizione essenziale per l'inclusione nella società moderna, perché permette a tutti di partecipare pienamente alla vita sociale, culturale, educativa, economica e civica, garantendo uguaglianza e inclusione (Greco, 2018).

La rilevanza e il ruolo cruciale dell'accessibilità dei media nella società contemporanea emergono particolarmente attraverso due direttive europee: la *Audiovisual Media Services Directive* (AVMSD) e lo *European Accessibility Act* (EAA). La AVMSD, Direttiva (UE) 2010/13, aggiornata nel 2018 con la Direttiva (UE) 2018/1808, regola il settore dei servizi mediatici audiovisivi. Secondo la Direttiva, gli stati membri devono garantire che i fornitori di media rendano i loro servizi più accessibili alle persone con disabilità (European Parliament & Council of the European Union, 2018). Le modalità di accessibilità includono sottotitolaggio, audiodescrizione, interpretazione in lingua dei segni, menù facilmente navigabili (*Ibidem*). Si tratta pertanto di una direttiva settoriale relativa al mondo audiovisivo. L'EAA, Direttiva 2019/882, regola l'accessibilità dei prodotti e servizi digitali in generale. L'EAA prevede che alcuni servizi mediatici, come i servizi audiovisivi, presentino funzioni accessibili; ha pertanto un impatto anche sui media, ma non nasce per questo motivo specifico (European Parliament and Council of the European Union, 2019). Si occupa soprattutto di dispositivi digitali, applicazioni, interfacce, standard tecnici, accessibilità ICT. È dunque una direttiva trasversale

² Con spotting si intende la sincronizzazione dei sottotitoli con il video (*Sottotitolazione | Centro di traduzione degli organismi dell'Unione europea*, s.d.)

che copre diversi settori (*Ibidem*). È utile sottolineare che non costituisce un'evoluzione dell'AVMSD: è invece una direttiva distinta che integra e rafforza l'accessibilità digitale, incluse le tecnologie usate nei media, ma non sostituisce né aggiorna la normativa audiovisiva. La relazione tra le due direttive è pertanto complementare: la AVMSD spiega *cosa* deve essere accessibile nel settore mediatico, mentre la EAA spiega *come* devono essere resi accessibili i prodotti e i servizi digitali, inclusi quelli che supportano i media.

Il sottotitolaggio per sordi e ipoudenti (SDH) è destinato a un pubblico specifico, che presenta un accesso parziale o nullo alla colonna sonora dei media. Come suggerito da Maaß & Rink (2024) questi sottotitoli differiscono da quelli convenzionali, perché tengono in considerazione le esigenze diverse del pubblico target; infatti, il loro scopo è compensare la perdita di informazioni a livello verbale, non verbale e paraverbale, garantendo un'accessibilità il più possibile completa al contenuto. I sottotitoli appaiono nella parte inferiore dei prodotti audiovisivi e offrono una versione scritta non solo dei dialoghi, ma anche di altri elementi sonori e paralinguistici come indicazioni ambientali, effetti sonori, musica e identificazione dei parlanti. A differenza dei sottotitoli interlinguistici, non sono traduzioni da una lingua all'altra, ma traduzione "from one mode to another" (Maaß & Rink, 2024: 313), in cui il modo di partenza è la forma orale e il modo di destinazione è la forma scritta. Gli SDH possono essere realizzati in modalità preregistrata, semi-live o live, a seconda della disponibilità del testo e della sincronizzazione con l'audiovisivo (Szarkowska, 2020). Nei sottotitoli preregistrati, il testo è completamente preparato e sincronizzato prima della trasmissione, mentre i semi-live richiedono la sincronizzazione durante la messa in onda; i live, invece, vengono generati in tempo reale (*Ibidem*). Nel sottotitolaggio in diretta, uno dei metodi più utilizzati è il respeaking, in cui un operatore ascolta il parlato e lo ripete, con tanto di punteggiatura, affinché un software di speech-to-text lo trasformi in testo sottotitolato da visualizzare sullo schermo (*Ibidem*). Gli SDH, inoltre, possono essere definiti come una combinazione di traduzione intralinguistica e intersemiotica (Maaß & Rink, 2024). Sono definiti come sottotitoli intralinguistici perché sono creati nella stessa lingua dei dialoghi di un film o di un programma televisivo e intersemiotici poiché trasformano le informazioni verbali in segni scritti, trasferendo il contenuto da un sistema comunicativo all'altro (*Ibidem*). Le linee guida tecniche per gli SDH si basano su principi condivisi di leggibilità, sincronizzazione e inclusione delle informazioni non verbali (*Ibidem*). I sottotitoli devono comparire in massimo due linee, con circa 32-42 caratteri per riga, e restare visibili per un tempo che consenta la lettura, di solito 1-2 secondi per testi brevi e fino a 6-7 secondi per testi più lunghi (UNED – INTECCA Platform, s.d.). È importante che siano sincronizzati con il parlato e le immagini, includendo suoni rilevanti, effetti sonori e

identificazioni dei parlanti, spesso indicati da parentesi quadre (*Ibidem*). La velocità di lettura deve essere controllata (circa 160-180 parole al minuto), seguendo la segmentazione logica dei testi per essere compresi con facilità (*Ibidem*). La formattazione visiva prevede l'uso di font sans-serif leggibili, con dimensioni proporzionate allo schermo e contrasto elevato tra sfondo e testo, in linea con gli standard internazionali di accessibilità (World Wide Web Consortium, s.d.).

L'audiodescrizione (AD) si può definire come un “verbal commentary providing visual information for those unable to perceive it themselves” (Fryer, 2016: 20): permette pertanto alle persone cieche e ipovedenti di accedere a contenuti audiovisivi dal vivo o preregistrati. Come afferma Mills (2015: 2), l'AD è molto di più rispetto alla mera traduzione di immagini:

it can include the reading aloud of text; explanatory remarks on sound cues, noises, and musical themes; and descriptive narration about visual elements such as settings, actions, costumes, and facial expressions.

L'AD ha conosciuto un'evoluzione significativa dalle sue origini negli anni Settanta fino ai giorni nostri. Nelle fasi iniziali erano presenti forme elementari di AD, definite come “AD prototipica” (Perego & Pacinotti, 2020: 44), impiegate per favorire la mediazione di contenuti a persone vedenti ma analfabete; risultavano pertanto utili per la spiegazione di elementi visivi, segni e simboli. Come illustrato da Perego e Pacinotti (2020) l'AD come pratica di traduzione consolidata ha solo poche decine di anni e le sue origini risalgono agli anni Settanta negli Stati Uniti, in Canada e nel Regno Unito, dove veniva adottata per rendere accessibili rappresentazioni teatrali a persone con disabilità visiva (*Ibidem*). In seguito, ha iniziato a essere impiegata in tutti i campi culturali e dell'intrattenimento, diventando applicabile a prodotti audiovisivi di ogni tipo. I primi studi sull'AD si sono concentrati sugli aspetti linguistico-strutturali, mentre ora la ricerca privilegia aspetti come la ricezione (Di Giovanni, 2018), l'impatto sull'alfabetizzazione, l'apprendimento linguistico e l'accessibilità (Perego & Pacinotti, 2020).

Nel presente capitolo è stato introdotto il concetto di disabilità e sono stati definiti e distinti i concetti di accesso e accessibilità, evidenziandone l'importanza all'interno del quadro dei diritti umani e della legislazione europea. È stata inoltre proposta una panoramica generale dello sviluppo dell'AVT e delle sue principali modalità, tra cui doppiaggio, sottotitolaggio, SDH, e un primo inquadramento dell'AD. Il capitolo successivo sarà dedicato all'approfondimento dell'AD, con particolare attenzione al quadro teorico di riferimento, alle origini e alle evoluzioni della pratica, ai destinatari e alle modalità di trasmissione.

2. Audiodescrizione

Il presente capitolo offre un inquadramento generale dell'audiodescrizione (AD), sia in senso proprio che come pratica professionale. Dopo un riferimento alle origini della disciplina e alle principali linee guida, l'attenzione si concentra sui destinatari e sui principi fondamentali che regolano la realizzazione di un'AD di qualità, presentando infine in breve le similitudini tra AD, traduzione e interpretazione.

2.1 “The visual made verbal”

“The visual made verbal”: è così che Joel Snyder (2014) descrive l'AD definendola come il processo attraverso cui il contenuto visivo viene reso in forma verbale, trasformando le immagini in parole. Questa definizione coglie efficacemente la funzione fondamentale dell'AD, ossia la trasposizione di informazioni visive in linguaggio. Tuttavia, tale formulazione non restituisce pienamente la complessità del processo audiodescrittivo, che non consiste in una semplice trasposizione del contenuto visivo, ma richiede una serie di scelte di natura interpretativa e creativa. Per comprendere appieno questa complessità, è necessario chiarire che il termine AD viene impiegato con due accezioni differenti. Il primo significato si riferisce a una descrizione spontanea, che una persona vedente fornisce a una persona non vedente. Seguendo questa definizione Snyder (2014: 13) chiarisce che l'origine dell'AD può essere addirittura databile all'epoca preistorica:

I think it was back in prehistoric times when two sighted cavemen were munching on some left-over saber-tooth tiger. One fellow screamed to the other, “Look out behind you, there’s a mastodon coming from the left!”.

Descrivere ciò che gli altri non possono vedere sembra pertanto essere un'esigenza intrinseca della comunicazione umana. In questa prospettiva, Benecke (2004) sottolinea a sua volta la natura ampia del concetto di AD, sottolineando come la descrizione dell'ambiente da parte di persone vedenti verso persone non vedenti rappresenti una pratica comunicativa storicamente radicata e funzionale alla condivisione dell'esperienza.

Il secondo significato invece indica una pratica professionale che si inserisce tanto negli studi della AVT quanto negli studi di traduzione (Perego & Taylor, 2022). In questo ambito, l'AD può essere spiegata come un servizio di assistenza, come definito da Piety (2004: 453): “the practice of using languages to give persons who are visually impaired [...] access to

movies, television programmes, and live events”. A partire da questa definizione funzionale emerge però una dimensione più complessa del fenomeno. La sua natura intersemiotica si manifesta nel processo attraverso cui un contenuto visivo viene reso accessibile mediante la trasformazione in linguaggio verbale e la sua successiva resa orale in momenti adeguati del flusso audiovisivo come evidenziato da Díaz-Cintas (2005). Reviers e Vercauteren (ADLAB PRO, 2019) si collocano in continuità con questa visione, evidenziando come l’AD consista nella verbalizzazione delle immagini presenti sullo schermo, con l’obiettivo di favorire l’accesso ai contenuti audiovisivi da parte di persone cieche e ipovedenti.

Da questa prospettiva emerge come l’AD possa essere applicata a qualsiasi prodotto audiovisivo e come il suo obiettivo non si esaurisca nella mera garanzia di accessibilità, ma includa anche la possibilità di offrire al pubblico di destinazione un’esperienza più completa ed esteticamente significativa. Ne deriva che l’AD non si limita a una semplice trasposizione verbale di informazioni visive, ma svolge una funzione che va oltre la resa accessibile dei contenuti, integrandosi nel processo di fruizione del prodotto audiovisivo.

In questo senso, Fryer (2016) mette in discussione l’idea di una descrizione puramente neutrale e oggettiva, evidenziando come le scelte stilistiche e linguistiche dell’audiodescrittore siano inevitabilmente coinvolte nella resa dell’opera. L’AD non si configura quindi esclusivamente come uno strumento informativo, ma contribuisce alla trasmissione dell’atmosfera, del tono e delle qualità espressive dell’opera audiovisiva. Tale dimensione emerge chiaramente nelle pratiche descrittive che mirano a restituire l’esperienza estetica complessiva del prodotto audiovisivo.

Oltre al suo impiego nella resa accessibile dei prodotti audiovisivi, l’AD è una tecnica che può essere utilizzata in numerosissimi altri ambiti culturali come nel teatro o nella danza. In questi contesti, l’AD si presenta come una narrazione aggiuntiva che descrive i movimenti, il linguaggio del corpo, le espressioni del viso, i costumi, le scenografie (Benecke, 2004). La descrizione non interferisce con i dialoghi o gli effetti sonori, ma si infila nelle pause, rendendo l’opera il più omogenea e piacevole possibile (*Ibidem*). In aggiunta, nella discussione sull’AD risulta inevitabile considerare i concetti di multimodalità, complessità semiotica, accessibilità, usabilità e traduzione; si tratta di dimensioni strettamente interconnesse che contribuiscono a definire l’AD come forma di mediazione intersemiotica complessa, essendo l’AD:

a form of accessible audiovisual translation that transforms the most relevant meaning-making visual elements of a semiotically complex source text into words for the benefit of a blind and visually impaired audience (Perego, 2023: 9).

Assume particolare rilievo anche la riflessione che Snyder (2014) condivide sulla sua visione di AD. L'esperto definisce l'AD come una vera e propria forma di arte, una forma di poesia, un *haiku*. Questa metafora serve a sottolineare la natura estremamente condensata e suggestiva della descrizione audiodescrittiva. Lo *haiku* è una forma poetica giapponese, molto breve, dove spesso i temi principali riguardano la natura e le stagioni, che cerca di catturare un'immagine o un'emozione intensa attraverso la semplicità e la brevità dei versi, per stimolare l'immaginazione del lettore (Spadaro, 2020). Snyder (2014) mette inoltre in evidenza che l'AD può essere utile non solo per le persone cieche e ipovedenti, ma per ogni persona che potrebbe beneficiare di una descrizione concisa e un processo di traduzione oggettiva delle componenti visive salienti che caratterizzano vari generi artistici e contesti sociali.

Pertanto, l'AD non deve essere concepita solo a servizio delle persone cieche e ipovedenti, bensì come strumento utile per tutti. In questa direzione, l'AD si configura come una pratica che va oltre la mera descrizione delle immagini, includendo anche la resa di elementi sonori, testuali e contestuali (Mills, 2015). L'AD è pertanto una disciplina intersemiotica e multimodale, che per raggiungere un alto livello di qualità deve poggiare su una forte componente creativa; allo stesso tempo, per questa sua natura intersemiotica, risulta essere una disciplina complessa da studiare nell'ambito della traduzione (Patiniotaki, 2022).

2.2 Origini ed evoluzione dell'AD

Concentrandosi ora sulle origini di questa pratica, occorre distinguere la storia dell'AD in senso proprio e dell'AD come disciplina professionale. In questa prospettiva, la letteratura tende a ricondurre le origini più antiche dell'AD a forme di descrizione già presenti nella tradizione culturale occidentale.

L'*ekphrasis* viene spesso considerata come la precorritrice dell'AD (Patiniotaki, 2022). Questa tecnica si trova di frequente nei poemi epici dell'Antica Grecia, ed è usata per descrivere le opere artistiche. Si tratta di una descrizione che va oltre la semplice esposizione dei dettagli visivi: è una forma di rappresentazione che incorpora creatività e drammaticità e mira ad evocare un'esperienza emotiva nel destinatario (Snyder, 2014; Patiniotaki, 2022). Quinto Orazio Flacco (Orazio, 2008: v. 361) formulò la locuzione latina "ut pictura poesis", ovvero "come nella pittura, così nella poesia", specificando come lo scopo dell'*ekphrasis* non sia la descrizione oggettiva dell'opera d'arte, ma l'evocazione di un coinvolgimento sensoriale intenso nel destinatario. Sia l'*ekphrasis* che l'AD condividono dunque l'uso del linguaggio come strumento di visualizzazione mentale, volto a "far vedere" attraverso le parole. Questa

visione porta a riflettere sulla natura stessa dell'AD: accanto a un approccio che ne sottolinea la dimensione creativa ed estetica, secondo cui l'AD non si limita alla trasposizione di informazioni ma può contribuire a restituire l'esperienza artistica dell'opera, si collocano prospettive diverse che privilegiano invece una maggiore oggettività descrittiva. In particolare, il modello nordamericano tradizionalmente associato al lavoro di Snyder (2014) e alle linee guida dell'American Council of the Blind (ACB) (2010) enfatizzano la necessità di mantenere la descrizione quanto più neutrale e non interpretativa possibile, al fine di garantire l'accesso a informazioni visive senza influenzare l'interpretazione del fruitore. Ne deriva un dibattito teorico tra neutralità e interpretazione che attraversa l'intera disciplina. Questo dibattito si inserisce in un'evoluzione storica della pratica audiodescrittiva, di cui si presentano di seguito le principali tappe.

Come riporta Perego (2023), le prime forme dell'AD come pratica professionale sono databili agli anni Quaranta in Spagna, mentre il suo utilizzo come servizio per il pubblico cieco e ipovedente risale agli anni Settanta negli Stati Uniti. Gregory Frazier, fondatore dell'organizzazione no-profit Audio Vision, fu il primo a definire standard professionali per l'AD nella sua tesi di laurea pubblicata alla State University di San Francisco; contribuì inoltre a diffondere questa pratica nel settore culturale, principalmente in teatri, musei e televisione (*Ibidem*). A partire da ciò, l'AD si espande progressivamente oltre il contesto teatrale e cinematografico, includendo musei, danza e altre forme di espressione culturale. Dal punto di vista accademico, ha acquisito maggiore visibilità dagli anni Duemila, grazie a un maggior numero di pubblicazioni scientifiche e all'organizzazione di conferenze e seminari. Gli studi si sono progressivamente ampliati, evidenziando la natura multidisciplinare del tema, che include la ricezione dell'AD da parte del pubblico cieco, la trasmissione da testo a voce, la personalizzazione, l'automazione e la semplificazione dei contenuti (*Ibidem*).

Attualmente non esistono linee guida pienamente armonizzate a livello internazionale o europeo per la produzione dell'AD e le pratiche risultano ancora eterogenee tra diversi contesti nazionali. Tuttavia, la letteratura sottolinea come lo sviluppo di criteri condivisi possa contribuire a migliorare la qualità dell'AD, facilitare la comunicazione tra i diversi attori coinvolti nella produzione del servizio e sostenere la formazione professionale e accademica in questo ambito, favorendo una maggiore coerenza tra i diversi contesti nazionali (Matamala & Orero, 2016). Si tratta quindi di un ambito in cui la standardizzazione viene percepita come obiettivo, ma non ancora pienamente raggiunto. In assenza di standard comuni, molti Paesi hanno agito in modo indipendente, sia in Europa che nel resto del mondo. La maggior parte delle linee guida riguarda l'AD cinematografica, mentre altre riguardano anche quella teatrale

e museale (Perego, 2014). In questo quadro, si collocano i principali progetti europei di ricerca, che hanno contribuito in modo significativo alla strutturazione del settore: ADLAB (2011-2014) e ADLAB PRO (2016-2019). Come spiega Perego (2023) la ricerca di ADLAB si articolava su tre assi fondamentali: delineare un quadro accurato della popolazione con disabilità visiva e dell'accessibilità in Europa, confrontare le migliori pratiche già esistenti e sviluppare delle linee guida strategiche, istituire una rete di corsi universitari europei. In questo senso, il progetto ha rappresentato una delle prime iniziative a livello europeo a proporre un quadro di riferimento strutturato per l'AD cinematografica, basato su ricerca internazionale e sulla valutazione della qualità dell'AD attraverso il coinvolgimento diretto degli utenti ipovedenti. La ricerca di ADLAB PRO si concentrava invece sul fornire materiali didattici gratuiti e personalizzabili, destinati sia a contesti accademici sia ai professionisti del settore (*Ibidem*). Importante da citare è il progetto EASIT (2018-2021), il quale ha esplorato come applicare i principi della lingua semplificata alla traduzione di testi semioticamente complessi, con l'obiettivo di rendere i servizi audiovisivi più accessibili a persone con difficoltà cognitive e intellettive. Ha inoltre creato materiali e corsi per formare professionisti in grado di realizzare audiodescrizioni facile da capire (*Ibidem*).

2.3 Disabilità visiva e destinatari dell'AD

Nell'ambito degli studi sull'accessibilità, l'AD è generalmente associata alla disabilità visiva. Tuttavia, i suoi destinatari non costituiscono un gruppo omogeneo. Questa sezione intende analizzare in breve le caratteristiche della disabilità visiva per poi concentrarsi sui diversi pubblici target dell'AD.

2.3.1 Le disabilità visive

Il World report on vision (World Health Organization, 2019) stima attualmente che 2,2 miliardi di persone al mondo presentano una forma di disabilità visiva. Si tratta di un dato che evidenzia immediatamente la rilevanza del fenomeno, nonché la sua centralità nei dibattiti sull'accessibilità. Come illustra Perego (2023) la cecità si configura come una forma di disabilità visiva che presenta diverse forme e gradi, per questo motivo risulta complesso definire un gruppo di riferimento omogeneo e quindi fornire strumenti standard di accessibilità. In questo quadro, le persone con deficit visivo o cecità si trovano quotidianamente ad affrontare

ostacoli di accesso, che siano ambientali, culturali o sociali (*Ibidem*). La disabilità visiva si configura quindi come una condizione che incide sull'interazione complessiva dell'individuo con l'ambiente circostante. Inoltre, la letteratura sottolinea che la presenza della disabilità visiva fin dalla nascita può influenzare alcuni processi di sviluppo, determinando differenze rispetto ai soggetti vedenti sia sul piano percettivo che su quello cognitivo. In particolare, sul piano fisico si osservano modalità alternative di orientamento e localizzazione spaziale, con una diversa costruzione della percezione dell'ambiente (*Ibidem*). Sul piano cognitivo e comportamentale, alcuni studi riportano la possibilità che il ragionamento logico possa essere compromesso ed emergono difficoltà nel linguaggio, il che può determinare carenze nelle competenze sociali (*Ibidem*).

Alla luce di queste caratteristiche, risulta evidente come la conoscenza delle modalità percettive e cognitive delle persone con disabilità visiva rivesta un ruolo importante nell'AD, in quanto una comprensione approfondita dei bisogni del pubblico target consente all'audiodescrittore di scegliere modalità descrittive più consapevoli.

2.3.2 Destinatari dell'AD

I destinatari primari dell'AD sono chiaramente le persone cieche e ipovedenti; tuttavia, essa non si rivolge esclusivamente a loro, ma risulta utile anche a numerosi altri utenti senza disabilità visiva. Questa duplice dimensione del pubblico contribuisce a definire l'AD non solo come strumento compensativo, ma anche come pratica culturale più estesa.

A partire dalla sua introduzione negli anni Settanta, l'AD ha contribuito ad aumentare l'accesso ai contenuti audiovisivi e televisivi, favorendo processi di inclusione culturale e migliorando complessivamente la qualità di fruizione per il pubblico cieco e ipovedente (Perego, 2023). In questa direzione, Schmeidler & Kirchner (2001) riportano che gli utenti percepiscono positivamente questo servizio, poiché rende i media più interessanti e informativi. Inoltre, è stato dimostrato come l'utilizzo di questa pratica per contenuti audiovisivi abbia migliorato la comprensione delle persone cieche e ipovedenti, che in alcuni casi risultava così pari o maggiore a quella delle persone vedenti (*Ibidem*). Tale dato suggerisce un impatto significativo dell'AD sull'efficacia della ricezione, il che apre la possibilità di estendere la funzione dell'AD anche a destinatari diversi dal pubblico primario, per i quali essa può assumere un valore aggiuntivo in termini di apprendimento, supporto cognitivo o arricchimento dell'esperienza di fruizione.

Come accennato, esistono altri destinatari oltre al pubblico con disabilità visiva, classificati come secondari. La loro individuazione deriva proprio dall'osservazione che l'AD non si limita a compensare a una mancanza percettiva, ma incide più in generale sulle modalità di fruizione del contenuto audiovisivo. Come spiegato da Perego (2023), tra i destinatari secondari troviamo persone che scelgono i film con AD per puro piacere estetico, studenti di lingue straniere, bambini e adolescenti. Nel dettaglio, l'AD viene spesso accolta come una vera e propria forma d'arte, come già spiegato nelle Sezioni 2.1 e 2.2; esiste quindi un pubblico target che vede e ascolta film con l'AD semplicemente per godersi quest'esperienza. Inoltre, l'AD rappresenta un importante strumento pedagogico per gli studenti di lingue straniere perché favorisce il miglioramento delle capacità di ascolto, agevola l'ampliamento del vocabolario e supporta l'apprendimento culturale (*Ibidem*). Infine, bambini esposti fin dall'età di otto-nove anni a contenuti audiovisivi con AD hanno dimostrato una maggiore comprensione dei contenuti e apprendimento attivo del vocabolario in lingua madre, poiché l'AD accompagna il bambino nel seguire accuratamente le scene dei film (Walczak, 2016). In modo simile, sono stati condotti esperimenti sugli adolescenti (15-17 anni) che sono stati esposti a opere d'arte descritte. Si è notato che concentravano lo sguardo sugli elementi descritti, il che ha permesso loro di sviluppare una più elevata alfabetizzazione visiva (Szarkowska et al., 2013). Questi risultati rafforzano l'idea che l'AD possa ricoprire una funzione formativa trasversale, non limitata alla sola accessibilità. Tuttavia, affinché il servizio possa essere considerato pienamente inclusivo, alcuni autori sottolineano l'importanza di prevedere la fruizione dei prodotti audiovisivi audiodescritti da parte di un pubblico misto, comprendente sia persone con disabilità visiva sia spettatori vedenti. Tale proposta si inserisce in una riflessione più ampia sull'accessibilità come pratica universale e non esclusivamente segregata, ma solleva al contempo interrogativi sugli effetti della presenza dell'AD sul pubblico vedente e sulla possibile percezione di interferenza o disturbo (Perego, 2023). Ad oggi, le evidenze empiriche disponibili non consentono di fornire una risposta definitiva a tali questioni; tuttavia, gli studi condotti indicano che gli spettatori vedenti tendono a non percepire l'AD come invasiva o disturbante. (*Ibidem*).

2.4 Criteri di riferimento per l'AD

Un'AD di qualità dovrebbe essere redatta prendendo in considerazione quattro aspetti essenziali: cosa, quando, quanto e come descrivere. Sono elementi fondamentali, che spiegano la natura della disciplina e consentono di capirne il funzionamento, seppur rimanga una pratica

difficilmente definibile in modo univoco (Perego, 2014). In questa sezione i principi descritti fanno principalmente riferimento all'AD in ambito cinematografico, che rappresenta uno dei contesti maggiormente studiati e codificati. Sebbene tali criteri siano stati sviluppati a partire dalla pratica filmica, essi risultano in parte applicabili anche ad altri prodotti audiovisivi, sebbene con possibili adattamenti in funzione della specificità del mezzo.

2.4.1 Cosa descrivere

Secondo l'ACB (American Council of the Blind), per produrre un'AD di qualità la prima regola da tenere in considerazione è la W.Y.S.I.W.Y.S., What You See Is What You Say, ovvero descrivi ciò che vedi (American Council of the Blind, 2010). Tale principio, pur nella sua apparente semplicità, introduce in realtà una delle questioni più complesse dell'AD, ossia l'oggettività della descrizione ma anche la selezione delle informazioni rilevanti all'interno di un flusso visivo continuo e temporalmente limitato. In questa prospettiva, l'ADC (Audio Description Coalition), un'organizzazione statunitense che ha contribuito a fornire linee guida ufficiali e criteri per l'AD negli USA, “[o]ne sees physical appearances and actions; one does not see motivations or intentions” (Audio Description Coalition, 2009: 2). Pertanto, è necessario che l'audiodescrittore descriva ciò che vede, non quello che pensa di vedere. Questo principio introduce una distinzione fondamentale tra osservazione e interpretazione, ponendo un limite chiaro alla soggettività dell'audiodescrittore.

Decidere cosa descrivere resta una delle più grandi sfide dell'AD, perché occorre fornire il maggior numero di informazioni possibili in modo chiaro e sintetico (Perego, 2014). La selezione diventa pertanto un'operazione centrale, in cui si bilanciano completezza informativa e vincoli temporali. Come sostiene Perego (2014), un'audiodescrittore dovrebbe prendere in considerazione due strategie chiave prima di redigere un'AD: avvicinarsi alle esigenze del pubblico cieco e ipovedente, e fare ricorso ai copioni dei film e alla letteratura del settore.

In primo luogo, occorre che l'audiodescrittore distingua le esigenze visive dello spettatore vedente da quelle dello spettatore con disabilità visiva, perché il tentativo di capire dove e cosa guarda lo spettatore vedente può essere solo un valido punto di partenza, ma non è la strategia più adatta per realizzare un prodotto idoneo a uno spettatore cieco o ipovedente (*Ibidem*). Ne deriva la necessità di adottare una prospettiva incentrata sul destinatario primario dell'AD, piuttosto che su un modello percettivo vedente.

In secondo luogo, avere a disposizione i copioni cinematografici può essere una grande risorsa per la buona riuscita di un'AD, perché essi possono guidare le scelte

dell'audiodescrittore nella selezione delle informazioni da inserire (*Ibidem*). In questo senso, i copioni funzionano come strumento di supporto alla prioritizzazione delle informazioni narrative.

In linea con i riferimenti ADLAB (Remael et al., 2015), particolare attenzione della descrizione dell'ambito cinematografico è rivolta ai personaggi e alle loro azioni, per questo motivo devono essere descritti con particolare cura dall'audiodescrittore; infatti, essi non sono caratterizzati solo dal proprio aspetto fisico, ma possiedono anche specifiche abilità, abitudini e preferenze, che occorre mettere in evidenza. Innanzitutto, l'audiodescrittore deve individuare il personaggio principale e i personaggi secondari; le loro caratteristiche primarie e tratti che li rendono unici, sia riguardanti l'aspetto fisico sia le emozioni; questa scrematura iniziale permette di comprendere quali informazioni mantenere nel poco tempo disponibile. La selezione dei personaggi rappresenta quindi una prima forma di gerarchizzazione narrativa. Le descrizioni dei personaggi e degli ambienti devono essere menzionate dal generale al particolare, da sinistra a destra e devono essere note le caratteristiche fisiche includendo l'età, la corporatura, l'abbigliamento, i capelli, l'etnia e tutte le caratteristiche fisiche più significative. Dovrebbero essere anche esplicitate le relazioni tra i personaggi, senza anticipare informazioni utili ai fini della trama (*Ibidem*). Si tratta di un'organizzazione descrittiva che mira a garantire coerenza percettiva e comprensibilità progressiva.

Sempre in linea con quanto illustrato da ADLAB (Remael et al., 2015), un altro elemento fondamentale da descrivere, oltre ai personaggi, sono le ambientazioni, che possono essere reali o immaginarie, avere una funzione simbolica o semplicemente fungere da sfondo. Quando hanno carattere simbolico è importante prestare più attenzione all'AD e fornirne una descrizione più dettagliata. In questi casi, la funzione dell'ambiente non è solo descrittiva ma anche narrativa. Invece, la scelta se esplicitare o meno alcune caratteristiche dell'ambientazione (come l'epoca) dipende dalla trama o dalla descrizione di ambienti circostanti come edifici o abiti. Inoltre, si pone spesso la questione se includere informazioni relative ai colori o meno; per prendere una decisione, occorre sapere che la maggior parte delle persone cieche e ipovedenti ha perso la vista durante l'arco della propria vita e conserva quindi una memoria visiva dei colori. La tendenza generale è quella di esplicitare i colori o comunque di descriverli tramite degli oggetti che si possono annusare o toccare, così da trasmettere un'esperienza sensoriale (*Ibidem*). La gestione dei colori diventa quindi una scelta mediata tra esperienza percettiva pregressa e accessibilità sensoriale alternativa.

Un altro elemento ricco di informazioni è il testo sullo schermo, che siano sottotitoli, sigle iniziali e finali: qualsiasi parola che appare su di esso deve essere letta

dall'audiodescrittore e inclusa nell'AD (*Ibidem*). Capire invece quando nominare un suono è difficile perché non esistono linee guida a proposito; in generale andrebbe quindi nominato solo quando risulta difficile da identificare (*Ibidem*). In assenza di regole rigide, la decisione rimane affidata alla valutazione contestuale dell'audiodescrittore

2.4.2 Quando descrivere

Il momento dell'AD dipende dagli aspetti tecnici. In linea di massima, dovrebbe essere inserita nelle pause naturali tra i dialoghi: è pertanto fondamentale non interferire con questi, con la musica, le canzoni, i suoni e rumori, perché anch'essi sono portatori di informazioni (Perego, 2014). Questo principio, tuttavia, non si applica in modo uniforme a tutte le tipologie di prodotti audiovisivi. Nel caso di sequenze di danza si declina in modo differente: l'AD può essere collocata sopra la musica, che costituisce il principale supporto sonoro dell'azione, coincidendo spesso con il momento stesso dell'esecuzione coreografica (vedi Sezioni 4.4.2, 4.4.3). Più in generale, resta centrale la necessità di un equilibrio tra componente verbale e componente sonora: non tutte le pause devono necessariamente essere occupate dall'AD, poiché anche i silenzi possono assumere una funzione significativa e devono pertanto essere preservati per non disorientare il fruitore (*Ibidem*). Allo stesso tempo, l'AD deve integrarsi in modo armonico con la colonna sonora, così da garantire la piena percezione degli elementi acustici dell'opera. In situazioni in cui il tempo disponibile risulta limitato, l'audiodescrittore è chiamato a operare una selezione, individuando quali informazioni possano essere inserite senza compromettere la fruizione dei suoni rilevanti (Remael et al., 2015). In ogni caso, i dialoghi devono essere prioritizzati rispetto all'AD; tuttavia, in situazioni specifiche, quest'ultima può sovrapporsi a una minima parte dei dialoghi, esclusivamente quando l'elemento visivo risulta più rilevante di quello parlato (*Ibidem*). Esistono infine dei casi in cui nel prodotto da audiodescrivere non sono presenti silenzi oppure le scene di silenzio non sono sufficienti per la narrazione necessaria. In questo caso si ricorre alla "pause for description" (Fryer, 2016: 80), dove l'AD non è integrata nella colonna sonora originale, ma il video viene messo in pausa per tutta la durata della descrizione (Fryer, 2016). Questa tecnica non compare nelle linee guida poiché stravolge il flusso del prodotto audiovisivo e non permette agli utenti vedenti e ciechi di seguire la stessa proiezione; viene comunque presa in considerazione nella letteratura specialistica come opzione non standard (*Ibidem*).

2.4.3 Quanto descrivere

Il “cosa” e il “quanto” descrivere sembrano apparentemente sinonimi, ma in realtà coincidono solo parzialmente. Infatti, il “quanto” valuta le informazioni rilevanti da selezionare nell’AD e il “cosa” quali di queste inserire (Perego, 2014). Come già osservato nella sezione precedente, non è utile né possibile inserire tutte le informazioni visive nell’AD. Da un lato, molte informazioni sono già presenti nei dialoghi; dall’altro descrizioni ampie e dettagliate possono diventare faticose da seguire. Il principio base resta l’equilibrio: evitare descrizioni eccessive, ma anche troppo scarse. La letteratura concorda sull’importanza di tale bilanciamento, pur riconoscendo che non esiste ancora un criterio oggettivo per determinare la quantità di informazioni da inserire nel prodotto finale (*Ibidem*).

2.4.4 Come descrivere

Il modo in cui descrivere resta ancora oggi un tema ampiamente dibattuto tra gli esperti del settore dei vari Paesi. Le principali riflessioni vertono di frequente su questioni come il grado di oggettività, la lingua e lo stile adottate dall’audiodescrittore. Secondo il modello americano, l’oggettività è un principio cardine: l’audiodescrittore non deve aggiungere niente di più rispetto a quanto vede, deve essere invisibile (Perego, 2014). Questa impostazione, tuttavia, non è condivisa in modo unanime. Esiste poi un filone di pensiero europeo che critica l’eccessiva oggettività del modello americano: sebbene sia l’atteggiamento ottimale verso l’AD, esso va contro la natura interpretativa del processo decisionale della pratica, per la quale l’interpretazione dell’audiodescrittore gioca un ruolo centrale (Bardini, 2021). La centralità dell’interpretazione deriva dal fatto che il significato dell’opera non costituisce una proprietà fissa del testo sorgente, ma si costruisce attraverso l’interazione tra l’opera stessa, il destinatario e l’audiodescrittore, ciascuno dei quali attribuisce significato ai segni sulla base del proprio bagaglio culturale ed esperienziale (Remael & Reviers, 2022). Ne consegue che l’AD non può essere considerata una mera trasposizione del contenuto visivo, bensì un processo interpretativo finalizzato a consentire alle persone con disabilità visiva un’esperienza il più possibile equivalente a quella del pubblico vedente. In questa prospettiva, l’obiettivo dell’AD non consiste tanto nel riprodurre fedelmente ogni elemento dell’opera, quanto nel ricrearne l’effetto complessivo sul destinatario, anche attraverso strategie descrittive differenti rispetto a una resa puramente letterale (Remael & Reviers, 2022). Questo concetto non risulta valido solo per l’AD

dei prodotti audiovisivi, ma soprattutto per l'AD delle arti performative, in cui l'instabilità del testo sorgente si configura come una caratteristica centrale.

Al di là di questo dibattito teorico, gli esperti si trovano d'accordo nel considerare che lo stile dell'AD debba essere fluido e coerente con il genere filmico, tuttavia esistono delle divergenze sul linguaggio da utilizzare (Perego, 2014). Secondo Remael et al. (2015) Una delle prime regole del linguaggio è l'uso quasi esclusivo del presente, perché l'AD non dovrebbe fare riferimenti a eventi passati o futuri, ma solamente a quelli presenti sullo schermo e, in linea di massima, le frasi sono brevi e paratattiche, a causa dei limiti temporali; tuttavia, se il tempo lo permette, è possibile ricorrere a differenti strutture fraseologiche. In generale, l'AD non dovrebbe superare le 160 parole al minuto (*Ibidem*). Oltre agli aspetti formali, assume particolare rilievo anche la qualità espressiva del linguaggio. Un linguaggio vivido e ricco di metafore, aggettivi e avverbi è alla base dell'AD: più questo risulta essere concreto, più l'AD sarà di qualità, perché permetterà all'utente cieco o ipovedente di immergersi più agilmente all'interno della trama (*Ibidem*). Gli esperti condividono quattro tendenze fondamentali nel linguaggio dell'AD: meticolosità, concisione, intensità visiva e usabilità. L'AD deve essere meticolosa affinché possa trasmettere descrizioni dettagliate, tramite un'attenta osservazione e scelta adeguata delle parole; deve essere concisa poiché, per i limiti temporali della pratica, si privilegia un linguaggio breve con rilevanza delle informazioni; deve trasmettere intensità visiva tramite descrizioni vivaci e nitide, ricche di particolari; infine, deve essere usabile affinché il linguaggio sia chiaro e facilmente comprensibile (Perego, 2014).

2.5 Le diverse modalità di AD: in diretta, semi-in-diretta, in post-produzione

Le AD sono uno strumento fondamentale per rendere accessibili i contenuti artistici e culturali alle persone con disabilità visiva (Perego, 2023). L'AD può essere classificata come dinamica o statica, nonché come in diretta, in post-produzione (Mazur, 2020) o semi-in-diretta. L'AD viene definita dinamica per le immagini in movimento come film, programmi televisivi o spettacoli dal vivo; mentre si considera statica se realizzata per elementi fissi, come dipinti, sculture, architetture (*Ibidem*). La distinzione tra le diverse modalità di erogazione si collega direttamente al contesto d'uso e alle condizioni di produzione del servizio. L'AD in diretta si svolge durante eventi dal vivo, come spettacoli teatrali, opera, concerti, eventi sportivi, anche se spesso è definibile "semi-in-diretta" perché per la maggior parte degli eventi, l'AD può essere preparata in anticipo ed eseguita dal vivo. Al contrario, quella in post-produzione viene principalmente utilizzata per lo schermo, quindi per film, serie e programmi televisivi, o per

mostre permanenti in gallerie o musei (*Ibidem*). Questa distinzione operativa ha anche implicazioni sul piano semiotico e comunicativo. L'AD si configura quindi come una forma ibrida di comunicazione, poiché presenta caratteristiche sia dell'oralità che della scrittura (Hirvonen & Wiklund, 2021). Da un lato, il testo dell'AD viene generalmente progettato e redatto in forma scritta, dall'altro, esso è destinato a una realizzazione orale, attraverso la voce dell'audiodescrittore, e si inserisce in un contesto di fruizione immediata e temporale tipico dell'oralità. La scelta tra audiodescrizione dal vivo o registrata dipende non solo dalle caratteristiche dell'esperienza proposta, come già osservato, ma anche dalle risorse e dalle possibilità organizzative delle istituzioni coinvolte (*Ibidem*). La modalità, in diretta o post-prodotta, incide sulle fasi di preparazione, sull'erogazione e sulla percezione dell'utente (*Ibidem*).

Secondo l'Audio Description Association (ADA), una delle principali organizzazioni nel Regno Unito specializzate nei servizi di AD, l'AD in diretta consiste in una narrazione audio rivolta a persone con disabilità visiva, in cui l'audiodescrittore fornisce in tempo reale informazioni sugli elementi visivi della scena, come azioni, espressioni, ambienti, scenografia, e molto altro (Audio Description Association, s.d.). Il servizio viene spesso erogato attraverso apparecchi individuali come cuffie o ricevitori wireless, per permettere all'utente con disabilità visiva di "ascoltare" la scena come una storia, integrando le informazioni visive che altrimenti andrebbero perse (*Ibidem*). Per produrre un'AD in diretta di qualità gli audiodescrittori devono possedere grandi capacità di improvvisazione, poiché non è possibile determinare in anticipo quando sarà possibile inserire le descrizioni e come queste dovranno essere formulate (Remael & Reviers, 2022). L'audiodescrittore dovrà pertanto essere in grado di modificare il copione di AD in qualsiasi momento per far fronte a imprevisti (*Ibidem*). Inoltre, l'erogazione in diretta dell'AD influisce sul modo in cui viene trasmessa e sull'allestimento tecnico per realizzarne la fruizione in tempo reale (*Ibidem*). In linea di massima, gli audiodescrittori lavorano da una cabina insonorizzata con buona visuale del palcoscenico, tramite vetrata o monitor; parlano in un microfono e il segnale viene trasmesso wireless alle cuffie indossate dal pubblico presente in sala (*Ibidem*). Grazie al progresso tecnologico, si stanno sviluppando nuovi sistemi di erogazione di AD dal vivo direttamente utilizzabili tramite app per smartphone, il che permetterebbe al pubblico di utilizzare i propri dispositivi e le proprie cuffie, non essendo più dipendenti dalle risorse tecniche disponibili in loco (*Ibidem*).

In questo contesto si colloca anche la modalità semi-in-diretta, che si verifica quando l'audiodescrittore ha la possibilità di visionare in anticipo lo spettacolo, o in generale l'evento

che andrà ad audiodescrivere, e di predisporre una traccia descrittiva di supporto pur mantenendo la necessità di adattamento in tempo reale durante l'esecuzione (Perego, 2023).

L'AD in post-produzione, infine, si riferisce a una traccia audio aggiuntiva creata dopo il completamento del prodotto audiovisivo: la traccia viene scritta dagli audiodescrittori, registrata in studio, ripulita da eventuali rumori e impurità, sincronizzata e inserita nella colonna sonora durante la post-produzione audio (adattando tempi e punti di ingresso) e infine missata nel prodotto audiovisivo già distribuito e doppiato, così da fornire descrizione dei contenuti visivi senza sovrapporsi ai dialoghi (Giordani, 2025). Questo tipo di produzione consente una diminuzione dei prezzi, ma anche una maggiore qualità tecnica e narrativa rispetto alle versioni dal vivo, risultando più lineare e coerente, proprio perché elaborata in anticipo (Perego, 2023).

2.6 Dall'AD aggiunta all'AD integrata

Tradizionalmente, l'AD viene concepita come un elemento aggiunto a un'opera già completa per renderla accessibile. Come già evidenziato nella Sezione 2.5, l'AD si distingue tra preregistrata, semi-live e live. Sebbene queste modalità siano diverse tra loro, condividono un presupposto comune: l'AD viene concepita come un intervento successivo alla creazione dell'opera e di conseguenza l'accessibilità viene percepita come un elemento aggiuntivo. Negli ultimi anni si sta affermando un approccio differente, che propone di integrare l'accessibilità fin dalle prime fasi della progettazione artistica (Agnetta et al., 2025). Nel campo cinematografico parliamo di *accessible filmmaking* (Romero-Fresco, 2018: 192), concetto che sottolinea l'importanza di includere l'accessibilità all'interno del processo creativo, invece che relegarla alla fase finale della produzione. Nell'ambito delle arti performative e della danza parliamo di AD integrata, modello in cui audiodescrittori e coreografi collaborano fin dall'inizio del percorso creativo (Agnetta et al., 2025). Seguendo questa prospettiva, l'AD non svolge soltanto il ruolo di mediazione e accessibilità per il pubblico con disabilità visiva, ma diventa parte integrante dell'esperienza estetica (*Ibidem*). Questo approccio riflette un modo più ampio di concepire l'accessibilità culturale. Se nel primo caso l'accessibilità viene concepita come adattamento destinato a un pubblico specifico, nel secondo orienta il processo creativo stesso, contribuendo alla definizione dell'opera (*Ibidem*).

2.7 Dall'immagine alla parola: AD come pratica di traduzione e interpretazione

Sebbene l'AD e gli studi di interpretazione e traduzione siano campi distinti, sia nella ricerca accademica sia nella pratica professionale, esistono numerosi punti di contatto tra queste discipline (Seeley, 2024). In particolare, come già ampiamente spiegato nella Sezione 1.3, l'AD è tradizionalmente considerata una branca della AVT (Fryer, 2016), tuttavia è stato suggerito che alcune sue dinamiche possano essere analizzate anche alla luce degli studi sull'interpretazione (Pöchhacker, 2018).

2.7.1 AD come pratica di traduzione

Come illustrato nella Sezione 2.5 nel processo di AD in post-produzione le descrizioni vengono prima elaborate in forma scritta e solo successivamente rese oralmente. In questo caso, la fonte da rendere può essere statica e quindi rimanere invariata e accessibile all'audiodescrittore per un periodo prolungato, come nel caso di opere d'arte, oppure può essere ripetutamente accessibile durante la preparazione dello script, come avviene per l'AD di film o programmi televisivi (Hirovonen & Vilijanmaa, 2024). Ciò consente di esaminare il materiale di partenza ripetutamente e con un elevato grado di accuratezza in fase di stesura (*Ibidem*). Queste caratteristiche avvicinano indubbiamente l'AD alla traduzione, poiché il testo di partenza può essere analizzato nella sua interezza prima della traduzione, la quale può a sua volta essere corretta e modificata nel corso della sua elaborazione (*Ibidem*). Pertanto, l'aspetto della scrittura e della continua accessibilità al materiale di partenza possono essere visti come tratti decisivi che associano l'AD alla traduzione scritta (*Ibidem*).

Tuttavia, nell'ambito dell'AVT questa affinità con la traduzione scritta non esaurisce la complessità del fenomeno. L'AD, infatti, pur condividendo con la traduzione tradizionale la possibilità di revisione e pianificazione del testo si distingue per la natura intersemiotica del processo, che implica il passaggio da un input visivo a una resa verbale. In questo senso, l'AD si configura come una forma di AVT che integra dinamiche proprie sia della traduzione scritta sia di pratiche di mediazione multimodale (Perego & Taylor, 2022).

2.7.2 AD come pratica di interpretazione

Kuvailutulkkaus e *syntolkning* sono termini rispettivamente finlandesi e svedesi che indicano l'AD, traducibili letteralmente come “interpretazione descrittiva” e “interpretazione a vista” (Holsanova et al., 2016). Ciò evidenzia come il legame concettuale tra AD e interpretazione emerga già a livello terminologico in alcune lingue europee (Hirovonen & Viljanmaa, 2024). In questa prospettiva, Pöchhacker (2018) evidenzia che la caratteristica distintiva dell'interpretazione risiede nel fatto che il testo o l'enunciato di partenza viene trasmesso una sola volta e la resa dell'interprete non può essere verificata prima di raggiungere il destinatario. Inoltre, l'interpretazione consiste in un'attività eseguita istantaneamente, in tempo reale, e concepita per un uso immediato, caratteristiche che trovano piena corrispondenza con l'AD dal vivo (Pöchhacker, 2022). Da una prospettiva processuale, alcune tipologie di AD prevedono un'interazione diretta tra il materiale di partenza e il pubblico, mediata dall'audiodescrittore e soggetta a vincoli temporali (Hirovonen & Viljanmaa, 2024). In questi casi, l'AD viene prodotta e trasmessa al destinatario nella sua formulazione iniziale, senza una fase di preparazione o revisione, caratteristica che la rende affine all'interpretazione simultanea o alla traduzione a vista (*Ibidem*). Hirvonen (2018) sottolinea altre somiglianze tra le due discipline, come l'uso della lingua parlata, l'interazione con gli utenti e la distribuzione dei ruoli. Durante le visite ai musei o gallerie d'arte con guida, si richiede un'interazione sociale reciproca tra gli attori coinvolti nel processo traduttivo: la guida-audiodescrittore parla ai visitatori e conversa con loro (Hirovonen & Viljanmaa, 2024). Questo tipo di AD è simile all'interpretazione di trattativa, caratterizzata da uno scambio diretto tra interprete e parlanti; tuttavia, va sottolineato che il modello classico “Parlante 1 – Interprete – Parlante 2” non è pienamente applicabile, perché il “Parlante 1” ossia il mittente non è un individuo (*Ibidem*). L'AD di eventi dal vivo, invece, si avvicina al modello di interpretazione simultanea di conferenza, perché l'audiodescrittore comunica in modo unidirezionale con il pubblico, tramite sistemi wireless (*Ibidem*). Un'ulteriore affinità tra le due discipline riguarda le competenze richieste e sviluppate durante la formazione in AD e in interpretazione, come la resa vocale, la padronanza linguistica e la capacità di selezionare e sintetizzare i dettagli rilevanti (Yan & Luo, 2022).

In questo capitolo è stata analizzata in dettaglio la pratica dell'AD intesa non solo come mera traduzione letterale di ciò che viene visto, ma come pratica professionale complessa e creativa di natura intersemiotica e multimodale, collocabile all'interno del più ampio quadro dell'AVT. Sono state inoltre ripercorse le origini e l'evoluzione della disciplina, con particolare attenzione ai principali progetti europei, e sono state considerate le caratteristiche della

disabilità visiva e la varietà dei destinatari dell'AD, evidenziando come il pubblico non sia omogeneo ma diversificato. Il capitolo ha poi analizzato i principi fondamentali per la realizzazione di un'AD di qualità, le diverse modalità di fruizione e produzione e ha accennato in breve le similitudini tra AD, traduzione e interpretazione, introducendo le affinità tra queste pratiche. Questa panoramica fornisce le basi teoriche necessarie al capitolo successivo dedicato all'AD per l'arte.

3. Audiodescrizione per l'arte

Nel presente capitolo l'AD viene analizzata come pratica che si colloca tra l'accessibilità e l'arte. Come già ampiamente spiegato nel Capitolo 2, l'AD non si configura solo come un processo tecnico, ma implica scelte interpretative e stilistiche che la collocano come strumento artistico. Partendo da questa riflessione, il capitolo esplora l'applicazione dell'AD in relazione a diverse forme artistiche e mediali. I prodotti audiovisivi derivano storicamente dalle arti visive e performative e condividono con esse una dimensione estetica e sono oggi ampiamente riconosciuti come forme artistiche contemporanee. In questo quadro, l'AD per lo schermo non interrompe il discorso sull'arte, ma ne rappresenta una naturale estensione nei media moderni.

Il capitolo analizza in breve il concetto di forme artistiche da una prospettiva teorica, per poi soffermarsi sulle principali declinazioni dell'AD in relazione alle arti visive, ai media audiovisivi e alle arti performative, con particolare attenzione alle strategie descrittive e alle pratiche operative. Nel corso del capitolo, vengono inoltre introdotti alcuni riferimenti all'AD della danza in relazione all'AD delle forme artistiche analizzate. Sebbene la danza rientri a pieno titolo nelle arti performative, essendo essa l'oggetto principale di questo studio, viene dedicato uno spazio specifico alla sua AD nel capitolo successivo.

3.1 Forme artistiche

L'arte è un processo esperienziale, che nasce dall'interazione tra individuo e ambiente, capace di dare forma e significato all'esperienza vissuta; non è un oggetto isolato, ma un evento dinamico che si realizza solo nell'esperienza percettiva ed emotiva di chi crea e di chi fruisce l'opera (Dewey, 1934). L'arte non è necessaria alla sopravvivenza fisica, ma svolge un ruolo essenziale per il benessere emotivo, soprattutto per coloro che la creano e la apprezzano (Mittler, 2006). Le arti visive, insieme alla letteratura, alla poesia e alla musica sono un mezzo di espressione capace di coinvolgere l'interesse, l'immaginazione e il senso estetico del pubblico (*Ibidem*). L'esperienza artistica, in questo senso, è dotata di un forte potenziale trasformativo, poiché possiede la capacità di arricchire, ispirare e stimolare la curiosità degli individui (*Ibidem*).

L'arte assume forme diverse: le principali sono le belle arti, le arti applicate (Perego, 2023) e le arti performative. Le belle arti comprendono la pittura, la scultura e l'architettura³. Sono caratterizzate da un forte valore estetico, o dalla loro capacità di trasmettere idee ed emozioni, ma sono prive di funzione pratica (*Ibidem*). Le arti applicate comprendono discipline artistiche orientate alla progettazione e alla decorazione di oggetti funzionali, in cui l'aspetto estetico è integrato a una finalità pratica, come il design, l'artigianato artistico e le arti decorative (Mittler, 2006). Le arti performative, infine, si distinguono dalle precedenti in quanto l'opera d'arte si realizza nell'atto stesso dell'esecuzione davanti a un pubblico e comprende ambiti quali il teatro, la danza e la musica (Treccani, s.d.-b).

Come illustrato, l'arte va oltre l'opera in sé ed è strettamente legata all'esperienza vissuta dall'individuo che la fruisce. Per questo motivo, l'arte deve essere resa accessibile anche a persone con disabilità visiva: sebbene non possano vederla, possono comunque farne esperienza in modalità diverse, altrettanto legittime. Affinché ciò sia possibile, l'audiodescrittore deve sviluppare una solida conoscenza degli elementi visivi e delle strutture delle opere, così da offrire descrizioni capaci di trasmettere coinvolgimento emotivo (Perego, 2023).

3.2 Audiodescrizione per le arti visive

Pur non rappresentando l'oggetto centrale di questo studio, l'AD per le arti visive, in particolare per musei e gallerie d'arte, viene qui discussa per completezza del quadro teorico e in virtù di alcune possibili connessioni e punti di confronto con l'AD della danza. Musei e gallerie d'arte sono istituzioni culturali che condividono la finalità di conservare ed esporre opere d'arte, ma si distinguono per struttura e funzione: il museo è generalmente un'istituzione pubblica non commerciale con collezioni proprie, mentre la galleria d'arte è spesso uno spazio privato che ospita opere permanenti o temporanee (Mason et al. 2018; Perego, 2023). In questo contesto, l'AD artistica si è sviluppata relativamente di recente anche a causa della politica *hands-off*, tipica del modello tradizionale che vede il museo come un tempio e della precedente convinzione che le audioguide fossero sufficienti per garantire l'accessibilità (Perego, 2023). Negli ultimi decenni si è progressivamente affermato un approccio più inclusivo, coerente con la definizione dell'International Council of Museums, ICOM (2022), che sottolinea il ruolo dei

³ La collocazione dell'architettura all'interno delle belle arti è oggetto di dibattito poiché si distingue per la sua dimensione funzionale, in quanto implica la progettazione di strutture che coniugano estetica e utilità. Per questo motivo, in alcune classificazioni viene identificata come arte applicata (Perego, 2023).

musei nella partecipazione delle comunità e nella condivisione di esperienze educative e culturali, portando le istituzioni a sviluppare strategie di accessibilità non solo fisica ma anche culturale e intellettuale, tra cui rampe per sedie a rotelle, video sottotitolati, visite guidate in lingua dei segni, didascalie in Braille e percorsi tattili per visitatori con disabilità visiva.

All'interno di questo quadro, l'AD museale si basa su una logica descrittiva che procede dal macro al micro, iniziando dallo spazio espositivo e dall'ambiente di visita fino alle singole opere, che vengono contestualizzate attraverso informazioni essenziali quali autore, periodo, tecnica, dimensioni e modalità di esposizione (Fineman & Cock, 2022), considerando anche elementi come il colore, che mantiene una rilevanza interpretativa e culturale. Un'impostazione analoga, basata sulla relazione tra spazio e azione, sarà rilevante anche nell'AD della danza, in quanto tra le strategie descrittive privilegiate rientrano anche la descrizione del contesto, inteso come spazio scenico, scenografia e costumi (vedi Sezioni 4.4.2, 4.4.3). Oltre ai contenuti informativi, l'efficacia dell'AD per l'arte dipende in larga misura anche dalle sue caratteristiche linguistiche. Le AD artistiche presentano un linguaggio situato tra lo scritto e l'orale strettamente legato alla *listenability*, ovvero la qualità del testo orale che facilita la comprensione e risulta gradevole all'ascolto (Rubin, 2012). La *listenability* si basa su alcuni concetti, tra cui la coerenza testuale, lo stile spontaneo, la sintassi semplice e chiara. A questi si aggiungono aspetti come ritmo, intonazione, volume e pause, perché migliorano la fruibilità e il coinvolgimento, riducendo inoltre l'affaticamento (*Ibidem*). Questo aspetto risulta trasversale e trova applicazione anche nell'AD della danza, dove la gestione del ritmo linguistico deve confrontarsi con il tempo coreografico e musicale della performance, rispettandone le pause e le dinamiche temporali, al fine di garantire una restituzione coerente dell'azione scenica (vedi Sezioni 4.4.2 e 4.4.3).

In questo ambito si colloca anche l'AD arricchita, che integra elementi aggiuntivi per rendere l'esperienza più immersiva (Perego, 2023). Tale arricchimento può realizzarsi ad esempio attraverso l'uso di effetti sonori e musica che fungono da “auditory wallpapers”⁴ (Kozloff, 2000: 47), oppure mediante l'alternanza delle voci narranti per aumentare l'attenzione e ridurre la monotonia (Fineman & Cock, 2022). L'AD arricchita può includere una dimensione multisensoriale, con componenti aptiche e olfattive che favoriscono memoria e coinvolgimento (Perego, 2023), sebbene l'efficacia dipenda non solo dalla presenza di stimoli sensoriali, ma anche dalla qualità della mediazione linguistica (Fryer, 2016). Tali approcci multisensoriali trovano inoltre un parallelismo nelle pratiche di AD della danza, dove

⁴ sfondi sonori capaci di sostenere la narrazione.

il coinvolgimento percettivo è spesso ampliato tramite soluzioni esperienziali integrate (vedi Sezione 4.2).

Infine, per quanto riguarda le modalità di trasmissione, l'AD museale può essere erogata sia dal vivo sia in forma preregistrata (Perego, 2023). L'AD dal vivo richiede guide formate in AD e storia dell'arte e consente esperienze più immersive, sociali e tattili, ma risulta vincolata da fattori organizzativi ed economici, dalla gestione logistica delle visite e dalla disponibilità del personale (Fineman & Cock, 2022; Perego, 2023). L'AD registrata garantisce invece autonomia, accesso continuo e fruizione anche da remoto (Fineman & Cock, 2022; Figiel & Albin, 2022), ma presenta alcuni limiti legati alla riduzione dell'interazione sociale, al rischio di obsolescenza dei contenuti e alla dipendenza delle tecnologie disponibili e delle competenze digitali degli utenti.

Dopo aver esaminato in dettaglio l'AD per le arti visive, la prossima sezione si concentrerà sull'AD applicata ai prodotti multimediali.

3.3 Audiodescrizione per i media audiovisivi

L'AD per lo schermo è un servizio di accessibilità volto a rendere fruibili prodotti audiovisivi a persone cieche e ipovedenti attraverso una descrizione verbale che traduce in parole ciò che sta accadendo sullo schermo, senza interferire sulla traccia audio originale (Snyder, 2008; Braun, 2008; Vercauteren 2007). Nella loro applicazione allo schermo, gli standard britannici dell'Independent Television Commission (ITC) la definiscono come

a commentary [that] provides a carefully crafted description of actions, locations, body language and facial expressions and is reproduced in the gaps between the normal programme dialogue (Independent Television Commission, 2000: 3).

Va precisato che si tratta di linee guida, non regole vincolanti, basate su studi condotti tra il 1991 e il 1993 che avevano l'obiettivo di promuovere la comprensione e la fruizione dei programmi televisivi per le persone con disabilità visiva (Independent Television Commission, 2000). In seguito, anche la Spagna ha avviato un processo di standardizzazione con la pubblicazione della norma UNE 153020 (Asociación Española de Normalización, 2005). A livello europeo non esiste ancora un quadro unico a cui fare riferimento: la situazione è disomogenea, con differenze significative tra i vari Paesi e con l'assenza in alcuni, come in Italia, di una normativa ufficiale (Valero Gisbert, 2022). In questo quadro risulta urgente condividere esperienze locali e buone pratiche al fine di giungere a una regolamentazione

comune europea (Maszerowska et al., 2014). Diversi progetti nazionali sono stati portati avanti dagli anni Novanta in poi, anche con il sostegno della Commissione Europea, contribuendo allo sviluppo di progetti come ADLAB (2011-2014) e ADLAB PRO (2018-2021) già presentati nella Sezione 2.2.

Accanto a questo sviluppo normativo e istituzionale, la letteratura ha inoltre approfondito l'AD per lo schermo da una prospettiva di ricerca, analizzandone caratteristiche, processi e modalità di ricezione. La ricerca sull'AD per lo schermo si è sviluppata in parallelo al crescente interesse rivolto ai testi audiovisivi come testi multimodali; infatti, film, serie televisive e prodotti audiovisivi in generale veicolano il senso attraverso l'interazione di elementi visivi e acustici, che concorrono alla costruzione del significato globale del prodotto (Valero Gisbert, 2022). La ricerca sull'AD per lo schermo ha adottato metodologie diverse, riflettendo la natura interdisciplinare di questo settore. Un primo metodo di analisi è l'approccio descrittivo, che analizza le caratteristiche linguistiche, stilistiche e strutturali di differenti AD per individuare le tendenze ricorrenti (*Ibidem*). A ciò si aggiungono studi che si concentrano sul processo di produzione dell'AD e sulla sua ricezione (Jiménez Hurtado & Soler Gallego, 2013). Un altro filone di ricerca è costituito dagli studi comparativi che mettono a confronto AD realizzate in lingue diverse, in contesti culturali diversi, da professionisti o studenti in formazione, per evidenziare differenze di approccio e di competenza (Jiménez Hurtado & Soler Gallego, 2013; Remael et al. 2015; Perego, 2014). Accanto a questi, si sono sviluppate anche analisi sperimentali, basate su test di ricezione, che mirano a valutare l'efficacia dell'AD in termini di comprensione e godimento degli utenti (*Ibidem*). Dal punto di vista teorico, l'AD è stata trattata come pratica multidisciplinare, includendo studi di traduzione, semiotica, cinema, psicologia cognitiva e narratologia (Kruger, 2009). Considerare l'AD da questo punto di vista consente di analizzarla non soltanto come pratica linguistica ma anche come un'operazione interpretativa. Inoltre, numerosi studi si sono concentrati sull'interazione dell'AD con elementi specifici del testo audiovisivo, come la descrizione dei personaggi (Matamala, 2018) e delle espressioni facciali, l'analisi della comunicazione non verbale (Mazur, 2014), del ruolo del suono e della colonna sonora (Remael, 2012).

3.3.1 Fasi operative dell'audiodescrizione audiovisiva

Per produrre un'AD per lo schermo di qualità è necessario seguire alcune fasi operative, che sono state consolidate sia dalla ricerca accademica, sia dall'esperienza professionale (Remael et al., 2015). Innanzitutto, è opportuno identificare il tipo di prodotto da audiodescrivere. Che si tratti di un film, una serie tv o un documentario, ogni genere presenta caratteristiche narrative e stilistiche precise. Anche l'AD presenterà quindi delle differenze. Come ampiamente illustrato da Valero Gisbert (2022), l'audiodescrittore dovrà documentarsi sull'autore, il contesto di produzione e il pubblico destinatario, in modo da definire la macrostruttura del testo di partenza. Successivamente, procederà alla visione del prodotto e alla sua analisi semiotica, per individuare i diversi codici che contribuiscono alla definizione del significato. In questa fase è importante identificare gli spazi temporali disponibili, tenendo conto dei vincoli imposti dal *timecode* e dalla necessità di non sovrapporre l'AD ai dialoghi e alla colonna sonora originale. Tale principio presenta tuttavia specificità differenti nell'AD dei media audiovisivi con scene di danza, dove la musica costituisce una componente strutturale dell'azione performativa, con la quale l'AD si integra in modo diverso (Sezione 4.4.3). Una volta finita questa analisi, l'audiodescrittore provvederà alla preparazione e alla stesura del copione, seguita da una revisione per garantire coesione e coerenza testuale (Valero Gisbert, 2022). Terminato il lavoro, una persona con disabilità visiva dovrebbe provvedere alla revisione del copione. Questa fase è fondamentale per verificare l'efficacia comunicativa dell'AD (*Ibidem*). Dopo una prova di lettura e un controllo finale, il processo si conclude con la registrazione e il missaggio dell'AD con la traccia audio originale.

3.3.2 Dimensione semiotica dell'audiodescrizione e destinatari

L'AD per lo schermo implica necessariamente un confronto con la dimensione semiotica e culturale del testo audiovisivo. Come sottolineato da Kress e van Leeuwen (1996), l'analisi dei testi multimodali non può limitarsi al linguaggio verbale, ma deve considerare l'insieme delle modalità semiotiche in gioco. L'immagine in movimento, infatti è costruita attraverso l'insieme di codici e sottocodici, come immagini, scritte, colori e font, che contribuiscono alla produzione del significato (Vilches, 1984). In alcuni casi, elementi apparentemente descrittivi, come i colori, possono assumere un valore culturale o simbolico, per questo motivo è opportuno esplicitarli (Yuste Frías, 2011).

Sebbene l'AD sia stata concepita per persone cieche e ipovedenti, diversi studi hanno evidenziato un ampliamento del pubblico destinatario. L'AD per lo schermo può infatti essere utile anche a persone vedenti che stanno imparando una lingua straniera, ai bambini o a persone con deficit cognitivi, come già analizzato nella Sezione 2.3.2.

3.4 Audiodescrizione per le arti performative

L'AD per le arti performative si colloca in un ambito peculiare, in cui l'opera d'arte prende forma nell'atto stesso della performance e si sviluppa in un tempo e in uno spazio condivisi con il pubblico (Treccani, s.d.-b). Applicata ad ambiti come il teatro, l'opera e la danza, l'AD mira a rendere accessibili elementi visivi e scenici che contribuiscono alla costruzione del significato, tenendo conto della natura effimera dell'evento performativo e della sua dimensione temporale. In questa sezione verrà presentata l'AD per il teatro e l'opera, mentre l'AD per la danza verrà analizzata più in dettaglio nel capitolo successivo, in quanto costituisce l'oggetto principale del presente studio.

3.4.1 Audiodescrizione per il teatro

Il significato dell'opera teatrale è intrinsecamente multimodale, perché emerge dall'interazione dinamica di diverse componenti, come la modalità verbale, visiva, corporea, sonora e spaziale (Remael & Reviers, 2022). Rendere accessibili le performance teatrali attraverso l'AD costituisce un compito complesso, proprio per la natura multimodale del teatro, compito che richiede competenze specialistiche, flessibilità e creatività (*Ibidem*). Di conseguenza, la presente sezione si propone di analizzare le caratteristiche e le strategie dell'AD teatrale.

3.4.1.1 Multimodalità del teatro e implicazioni per l'AD

Il teatro si configura come una forma di *rappresentazione*, piuttosto che di *presentazione* della realtà (Remael & Reviers, 2022). Il pubblico è invitato a lasciarsi trasportare dall'immaginazione, accettando temporaneamente la finzione teatrale per lasciarsi coinvolgere dall'esperienza rappresentativa (Fryer, 2019). L'illusione teatrale, d'altronde, si basa sull'uso di elementi non realistici che evocano luoghi e situazioni verosimili (*Ibidem*). Inoltre, il teatro è per sua natura instabile: l'attore e lo spettatore sono presenti nello stesso tempo e nello stesso

spazio (Chapple & Kattenbelt, 2006), il che rende ogni spettacolo irripetibile, con implicazioni significative per l'AD (Remael & Reviers, 2022).

La natura multimodale è fondamentale per l'AD: non si tratta solo di descrivere ciò che si vede, ma di trasmettere il significato che emerge dai diversi segni (*Ibidem*). L'audiodescrittore deve pertanto comunicare la multimodalità, veicolando non solo l'azione visiva, ma anche il senso che essa assume nel contesto della scena (*Ibidem*). Inoltre, ogni segno offre più possibilità interpretative, poiché il suo significato dipende dall'uso, dal contesto e dalla posizione all'interno della performance (*Ibidem*). Kattenbelt (2008) definisce il teatro come una costruzione complessa su molteplici livelli di significato.

Il lavoro dell'audiodescrittore per il teatro richiede grande attenzione: deve descrivere ciò che avviene in scena, senza disambiguare più del necessario (Remael & Reviers, 2022). Come i traduttori, gli audiodescrittori non trasmettono un significato fisso, ma lo creano attivamente, consapevoli del loro ruolo interpretativo. Inoltre, devono adattare la descrizione al genere dello spettacolo: le produzioni tradizionali richiedono un'AD narrativa, mentre quelle moderne privilegiano un'AD espressiva, volta a ricreare l'esperienza teatrale (*Ibidem*).

Per realizzare un'AD di qualità può risultare utile il modello analitico di Mazur (2020), ispirato a Nord (1991, 1997) e adattato nello specifico all'AD teatrale. Il modello si articola su tre livelli: l'analisi contestuale, macro-testuale e micro-testuale. L'analisi contestuale identifica lo scopo e il pubblico, considerando genere, tipo, tempo e luogo di produzione e fruizione, mezzo di rappresentazione, funzioni comunicative e informazioni su autori, protagonisti, recensioni e critica (Mazur, 2020). L'analisi macro-testuale osserva la performance nel suo insieme per comprenderne contenuto, forma, temi, personaggi, relazioni, sviluppo spazio-temporale, stile e interazioni tra verbale, visivo e sonoro (*Ibidem*). Infine, l'analisi microtestuale si concentra su scene o dettagli specifici per individuare ciò che è essenziale descrivere, costituendo il livello operativo per redigere l'AD scena per scena (*Ibidem*).

3.4.1.2 L'instabilità del testo teatrale e le strategie dell'audiodescrittore

All'interno del quadro analitico delineato dal modello di Mazur (2020), uno degli aspetti più rilevanti per l'AD teatrale riguarda la natura del testo sorgente e la sua instabilità. Il significato dell'opera teatrale varia, infatti a seconda della performance, poiché ogni rappresentazione è unica e soggetta a interpretazioni differenti da parte del pubblico (Chapple & Kattenbelt, 2006). Tale caratteristica è condivisa anche dall'AD della danza dal vivo, nella quale ogni esecuzione coreografica costituisce un evento unico, soggetto a variazioni

interpretative e percettive analoghe a quelle della performance teatrale (vedi Sezione 4.4.2). Per gestire questa instabilità, in entrambi i contesti, si raccomanda agli audiodescrittori di seguire prove o repliche, al fine di cogliere le variazioni della performance e anticiparne la natura mutevole (Reviers et al., 2020). Inoltre, le linee guida suggeriscono anche di raccogliere più dati possibili da materiali promozionali, informazioni online e recensioni, perché contribuiscono ad aiutare a comprendere le intenzioni autoriali e le possibili interpretazioni del pubblico (*Ibidem*). Come osserva Fryer (2018), l'*Integrated Audio Description*, ovvero un'AD che non viene aggiunta dopo lo spettacolo come elemento esterno ma progettata insieme alla regia e alla messa in scena, mira a offrire agli utenti un'esperienza coinvolgente quanto quella del pubblico vedente (Remael & Reviers, 2022). L'originale non rappresenta qualcosa da tradurre in modo rigido, ma è un parametro esperienziale, ovvero stabilisce che tipo di esperienza dovrebbe vivere lo spettatore. L'AD deve pertanto puntare a raggiungere quella stessa esperienza, anche se per farlo deve usare strategie diverse. In breve, l'effetto sul pubblico ha più valore della fedeltà formale (*Ibidem*). Questo principio risulta particolarmente rilevante nel caso della danza, dove la componente narrativa è ridotta e la comunicazione è affidata principalmente al movimento, al ritmo e all'espressività corporea. In questo contesto, l'efficacia dell'AD dipende in misura ancora maggiore dalla capacità di restituire l'esperienza complessiva e l'impatto emotivo della performance, più che da una resa puramente descrittiva o informativa (vedi Sezione 4.4.2).

Remael e Reviers (2022) spiegano che in risposta all'instabilità del testo sorgente e alle strategie adottate per gestirlo, le concezioni contemporanee riflettono tendenze più recenti nell'AD teatrale, in particolare riguardo al livello di coinvolgimento degli autori della performance e del pubblico destinatario nella creazione delle versioni accessibili. Si osserva un crescente interesse a integrare il team artistico nel processo di creazione dell'AD, con l'obiettivo di rispettare le intenzioni artistiche della performance (Reviers et al., 2020).

Esistono diversi livelli di collaborazione. Il primo consiste nella partecipazione degli audiodescrittori a riunioni di produzione o interviste con il team artistico per chiarire scene ambigue; il secondo riguarda una partecipazione più attiva: il team artistico può fornire feedback sulle bozze del copione di AD; nel terzo l'AD è completamente integrata nel processo creativo della performance (*Ibidem*). Sebbene questo approccio valorizzi le intenzioni artistiche, Fryer (2018) mette in guardia dal rischio di privilegiare l'arte a discapito dell'accessibilità: anche negli approcci guidati dagli artisti le competenze degli audiodescrittori sono essenziali per garantire un equilibrio tra creatività e fruizione in modo che la descrizione

rispetti le intenzioni della performance senza compromettere l'esperienza del pubblico (*Ibidem*).

3.4.1.3 Pratiche e modalità di trasmissione

Le linee guida europee ADLAB affrontano l'AD teatrale in modo analogo a quella per il cinema e la televisione, adottando un approccio narrativo e sostenendo che anche il teatro racconta storie che il pubblico ricostruisce a partire dagli indizi relativi a contenuto, personaggi e ambientazione (Remael et al., 2015). Riconosciuta questa somiglianza, vanno comunque evidenziate delle differenze rilevanti, tra cui l'uso di tecniche teatrali specifiche, la natura prettamente live dell'AD teatrale e l'integrazione frequente di audio introduzioni e *touch tour*⁵ (Remael & Reviers, 2022). Fryer (2016) sottolinea inoltre come la dimensione live richieda agli audiodescrittori capacità di adattamento e improvvisazione, considerando anche la presenza attiva del pubblico e la molteplicità dei punti di vista, non guidati dalla camera come succede per il cinema. L'AD teatrale generalmente è semi-live, perché è erogata in diretta ma gli audiodescrittori hanno a disposizione uno script, sviluppato in anticipo a partire da copioni, registrazioni e prove dal vivo (Fryer, 2016). Rispetto all'AD cinematografica, l'AD teatrale è meno regolamentata. Per questo motivo, presenta limiti nell'applicazione di linee guida standardizzate, il che spinge i professionisti a proporre approcci più flessibili, in cui le strategie vengono definite caso per caso e l'AD può assumere anche una dimensione creativa (Reviers et al., 2020).

La natura live dell'AD teatrale influenza sia il modo in cui l'AD viene erogata sia l'allestimento tecnico necessario per garantirne la trasmissione in tempo reale (Remael & Reviers, 2022). In generale, la fruizione funziona come una classica AD dal vivo: gli audiodescrittori si trovano in una cabina insonorizzata con vista sul palcoscenico (in diretta o tramite monitor), parlano in un microfono e il segnale acustico viene trasmesso tramite segnali wireless agli auricolari indossati dal pubblico in sala (*Ibidem*). L'AD teatrale, inoltre, può essere chiusa, ovvero quando viene trasmessa solo agli spettatori che scelgono di ascoltarla tramite cuffie o applicazioni dedicate, oppure aperta, ossia quando è integrata nello spettacolo e resa udibile a tutto il pubblico, senza necessità di dispositivi personali (Whitfield & Fels, 2013), il che rende l'AD veramente inclusiva. In aggiunta, esistono approcci semi-live, in cui le unità di

⁵ I *touch tour* sono una forma di accessibilità molto usata nei contesti di spettacolo dal vivo (teatro, opera e danza) e nei musei. Si tratta di percorsi tattili guidati prima dello spettacolo o della visita. Nel caso del teatro, lo spettatore può toccare costumi, oggetti di scena, materiali scenici. Può inoltre ricevere una spiegazione dei movimenti chiave.

AD vengono preregistrate, salvate come file audio e sincronizzate dal vivo durante le performance da un tecnico o altro membro dello staff (Fryer, 2016). Alcune organizzazioni stanno sviluppando sistemi di AD completamente automatizzati, sincronizzati a segnali sonori oppure luminosi, ma al momento questi sistemi risultano adatti solo per spettacoli con poca o nessuna improvvisazione (Remael & Reviers, 2022).

3.4.2 Audiodescrizione per l'opera

La maggior parte delle linee guida relative all'AD per l'opera lirica derivano dalle buone pratiche sviluppate per l'AD teatrale (Snyder & Geiger, 2022). Tuttavia, l'AD operistica presenta alcune specificità rispetto a quella teatrale: a differenza di quest'ultima, essa include necessariamente la traduzione del testo cantato, poiché il canto può rendere difficile la comprensione, anche se l'opera è eseguita nella lingua del pubblico (Resche, 2015). Inoltre, nell'opera, il numero di *top* di regia⁶ è più elevato, ma gli interventi risultano più brevi perché inseriti tra arie⁷, passaggi musicali e scambi di testo (*Ibidem*). Le specificità dell'AD operistica rendono opportuno un approfondimento dedicato, che verrà sviluppato nella sezione seguente attraverso l'analisi delle pratiche dell'AD dell'opera lirica e delle sue principali fasi di preparazione.

3.4.2.1 Fasi operative dell'audiodescrizione operistica

Nella prima fase del processo di AD operistica, dedicata alle prove, l'audiodescrittore procede alla visione dello spettacolo (Snyder & Geiger, 2022). Per le nuove produzioni assiste a una generale piano, ossia una prova completa dello spettacolo ma con accompagnamento ridotto, solitamente al pianoforte, e successivamente a una generale o a una rappresentazione precedente rispetto a quella aperta al pubblico con disabilità visiva (*Ibidem*). L'intervallo di tempo compreso tra la generale piano e la generale costituisce il periodo disponibile per l'AD, che è dunque concentrata negli ultimi giorni di creazione (in media tre-cinque), il che richiede un'intensità di lavoro particolarmente elevata (*Ibidem*). Il numero limitato di prove e repliche, tipico delle produzioni operistiche, riduce le possibilità di visione preliminare, rendendo necessario per l'audiodescrittore sfruttare tutte le occasioni disponibili per familiarizzarsi con

⁶ Marcatori temporali che consentono di avviare le singole sequenze audiodescrittive in sincronizzazione con l'azione scenica.

⁷ Brani musicali solistici

l'opera e con la specifica produzione oggetto di descrizione, attraverso materiali di supporto e collaborazione con la compagnia (*Ibidem*).

La seconda fase è costituita dalla redazione, che si basa su un solido lavoro preparatorio di tipo drammaturgico e sull'esperienza lavorativa nell'AD operistica (Resche, 2015). In questa fase, l'AD assume la forma di una griglia di dati a più colonne, che include il numero del *top* di regia, la pagina di partitura, l'atto e la scena, la descrizione della messa in scena, la voce del personaggio e il testo (*Ibidem*). Il numero di righe corrisponde al numero di *top* previsti durante la rappresentazione, generalmente compreso tra 1000 e 1200 (*Ibidem*). La griglia è legata alla partitura, perché l'AD per l'opera richiede una lettura musicale attenta e a tal fine può essere utilizzata una versione canto-pianoforte (*Ibidem*). La conoscenza della partitura e del libretto consente all'audiodescrittore di individuare in anticipo i momenti disponibili per l'inserimento della descrizione, soprattutto nei brevi passaggi strumentali, che richiedono interventi brevi per non interferire con il canto (Snyder & Geiger, 2022).

Durante la terza fase, l'audiodescrittore, una volta in studio, presenta l'opera specificando i dati tecnici, storici e artistici, elementi che di rado superano un centinaio di *top* di regia e che integrano i programmi di sala in caratteri ingranditi o in Braille distribuiti prima dello spettacolo (Resche, 2015). Come nel teatro di prosa, le note pre-spettacolo offrono la possibilità di fornire informazioni che gli spettatori vedenti possono consultare con calma; per l'opera lirica ci riferiamo alla sinossi, che è quasi sempre disponibile a tutti, ma la cui lettura può richiedere tempo, ed è quindi consigliabile comunicarla agli ascoltatori in anticipo (Snyder & Geiger, 2022). Le note pre-spettacolo sono molto brevi, della durata di circa 10-15 minuti, e servono a preparare lo spettatore tramite descrizioni che non potranno essere fornite durante la rappresentazione, come la disposizione delle scene, porte e uscite, arredi, caratteristiche fisiche dei personaggi, costumi, oggetti significativi (*Ibidem*). Questa pratica è adottata anche nell'AD della danza dal vivo, dove le note pre-spettacolo costituiscono uno strumento ricorrente per fornire informazioni preliminari che sarebbe difficile integrare durante la performance (Sezione 4.4.2). In produzioni con intervallo, le note possono limitarsi al primo atto, mentre i dettagli del secondo possono essere forniti durante l'intervallo (*Ibidem*). Una volta raccolte e organizzate tutte le informazioni, si passa alla fase operativa, basata sulla partitura musicale: ogni *top* viene posizionato in modo preciso seguendo la musica, che serve da guida per l'audiodescrittore durante lo spettacolo (Resche, 2015). A ogni ruolo o personaggio viene di norma assegnata la voce di un audiodescrittore diverso, mentre una voce unica si occupa di tutte le descrizioni di messa in scena e presentazione, con registrazioni organizzate in modo accurato per coordinare tutti gli interventi (*Ibidem*). È fondamentale rispettare le arie e limitare la descrizione ai

personaggi orchestrali, perché la maggior parte degli spettatori segue l'opera principalmente per la musica e il canto (Snyder & Geiger, 2022).

Durante l'ultima fase, viene effettuata una prova generale dell'AD in sala, prima dello spettacolo aperto al pubblico con disabilità visiva (Resche, 2015). Il team di AD si posiziona in sala per coordinare l'ultima verifica: il segnale audio viene trasmesso a tutto il teatro, controllando la ricezione dei dispositivi ed eliminando eventuali rumori indesiderati (*Ibidem*). Oggi, grazie allo sviluppo tecnologico, è possibile prevenire malfunzionamenti e risolvere rapidamente il disturbo prima dello spettacolo: ad esempio, alcuni posti possono essere temporaneamente sconsigliati per evitare interferenze (*Ibidem*).

3.4.2.2. Caratteristiche dell'audiodescrizione operistica

L'AD può essere preparata con o senza copione: alcuni audiodescrittori assistono a più anteprime per svilupparne uno, mentre altri prendono appunti durante una o due prove e la descrizione è improvvisata (Snyder & Geiger, 2022). Anche quando esiste un copione, questo funge da traccia da conoscere in modo dettagliato, per lasciare libertà all'audiodescrittore di adattarlo in base a eventuali cambiamenti della performance (*Ibidem*). Come nell'AD teatrale, la trasmissione avviene tramite sistemi wireless e gli audiodescrittori si trovano in cabine separate, insonorizzate con visuale sul palcoscenico (*Ibidem*).

Per quanto riguarda invece le strategie descrittive e linguistiche adottate durante la performance, per garantire chiarezza, gli ascoltatori devono poter assimilare e ricordare le informazioni, per questo motivo gli ambienti e i personaggi vanno descritti nel momento in cui compaiono, seguendo uno schema logico: da sinistra a destra, dall'alto verso il basso, stabilendo uno stile basilare e poi sottolineando le specificità (*Ibidem*). Più nel dettaglio, i personaggi devono essere identificati tramite caratteristiche fisiche fino a quando il loro nome non è noto al pubblico vedente, e successivamente associando nome e descrizione (*Ibidem*). Inoltre, è importante descrivere entrate e uscite e, se necessario, ripetere l'identificazione in caso di assenze prolungate o voci simili (*Ibidem*). La tempistica delle descrizioni deve rispettare le sorprese e i momenti chiave della scena: colpi di scena, gag visive, identità nascoste, effetti scenici non devono essere anticipati (*Ibidem*). Gli effetti sonori vengono integrati nella descrizione con attenzione alla tempistica, collocandoli prima o dopo l'azione (*Ibidem*).

In sintesi, queste caratteristiche definiscono i principi generali dell'AD operistica e guidano il lavoro dell'audiodescrittore durante ogni fase dello spettacolo. Nel capitolo successivo, ci concentreremo sull'AD della danza, analizzando le specificità di questo genere

performativo e le strategie necessarie per rendere pienamente fruibile questa disciplina a un pubblico con disabilità visiva.

4. Audiodescrizione per la danza

Il presente capitolo tratta l'AD delle scene di danza come pratica di mediazione accessibile finalizzata a rendere fruibili le performance coreografiche a persone con disabilità visiva. Dopo una breve contestualizzazione della danza come arte tradizionalmente visiva, l'attenzione si concentra sulle modalità attraverso cui il movimento scenico può essere tradotto in linguaggio verbale. L'AD viene considerata non come una semplice trasposizione descrittiva, ma come un processo interpretativo che richiede selezione e rielaborazione dei contenuti percettivi. In questo quadro emergono le principali difficoltà legate alla natura effimera e non verbale della danza. Il capitolo esplora quindi le strategie adottate per restituire l'esperienza coreografica senza comprometterne la dimensione estetica ed espressiva. L'AD si configura così come uno strumento centrale per l'accessibilità, ma anche come una forma di mediazione che contribuisce alla costruzione stessa dell'esperienza della danza.

4.1 La danza come arte visiva

La danza è una forma di espressione comunicativa caratterizzata dal movimento fisico che si svolge in un contesto performativo, tipicamente accompagnato da musica (Bläsing & Zimmermann, 2021). Secondo Christensen e Calvo-Merino (2013), la danza è influenzata dalla tradizione, dalla cultura, dalla morale e dall'estetica da seguire. Essa può essere descritta come un'attività socioculturale in cui un individuo si muove e un altro osserva, in cui la principale modalità di comunicazione è prevalentemente visiva (Orgs et al., 2016) e il corpo umano in movimento rappresenta il mezzo che trasmette il messaggio da comunicare con contenuto emotivo (*Ibidem*). Il corpo, la percezione del movimento e l'emozione sono tre componenti che occupano un ruolo di rilievo nella percezione della danza (Christensen e Calvo-Merino, 2013): il corpo trasmette il messaggio dell'artista, trasformando il movimento in performance, la percezione del movimento corrisponde a un processo cognitivo che si attiva osservando i movimenti del corpo umano, e l'emozione viene comunicata principalmente attraverso le espressioni facciali, le posture e i movimenti del corpo (*Ibidem*). Decorazioni, scenografia, luce, colori, forme e strutture scenografiche sono fattori che contribuiscono all'esperienza della performance; tuttavia, il loro valore espressivo non è univocamente determinato, ma dipende in larga misura dall'interpretazione visiva e percettiva dello spettatore.

Come si evince, la danza viene considerata da molti artisti e istituzioni culturali come una forma d'arte prettamente visiva; tuttavia, vi è un interesse crescente nel rendere le performance di danza accessibili a un pubblico con disabilità visiva (Bläsing & Zimmermann, 2021). Esistono diverse modalità per trasmettere l'esperienza non visiva della danza come le tecniche uditive (suoni corporei resi in coreografia e sonificazione del movimento) e verbali (AD). Queste modalità verranno analizzate nel presente capitolo.

4.2 La danza oltre la dimensione visiva: fondamenti percettivi

Optical images are but ghosts, materialized into objects by perceptual experience of the non visual properties of things (Gregory 2004: 836).

Richard Gregory (2004) definisce in questo modo le immagini visive: da sole non sono che stimoli poveri, dei “fantasmi” che non hanno significato pieno finché il nostro cervello non le interpreta. Tatto, movimento, suono, memoria, conoscenza del corpo e del mondo sono gli elementi percettivi che trasformano queste immagini in oggetti reali. Secondo questa concezione, la danza non si configura solo come una serie di immagini da guardare, ma un'esperienza che viene compresa grazie all'esperienza percettiva complessiva. Anche senza la vista, è possibile costruire una percezione ricca del movimento. Per questo motivo, la danza può essere sperimentata come mezzo di comunicazione multimodale, poiché coordina insieme percezione visiva, uditiva e tattile dei corpi in movimento con la percezione del proprio corpo, movimenti ed emozioni (Bläsing & Zimmermann, 2021).

La fruizione non visiva della danza può essere mediata da due canali complementari: un canale immediato e corporeo e un canale che fornisce informazioni esplicite tramite il linguaggio. Il primo canale permette allo spettatore di fruire la performance tramite suoni, vibrazioni o ritmo e può essere intensificato da formati interattivi, dall'uso di musica o di sonificazione del movimento (vedi Sezione 4.3). Il secondo canale traduce in parole gli elementi visivi della danza, ma non è sempre sincronizzato con l'azione descritta e per questo deve essere coordinato all'esperienza immediata della danza, senza sostituirla o spezzarla (*Ibidem*). In questa distinzione tra canale corporeo e linguistico si colloca il problema centrale dell'AD della danza, che sarà illustrato con più accuratezza nelle sezioni successive.

Concepire la danza fin dall'inizio come arte multimodale può favorire una maggiore inclusione culturale delle persone con disabilità visiva e può aprire nuove possibilità creative al pubblico vedente (*Ibidem*). In questa prospettiva, studi recenti dimostrano che l'ascolto di suoni associati alle azioni, come il rumore dei passi o un brano musicale conosciuto, attiva le regioni

della rete di osservazione dell'azione (*action observation network* o AON) in modo simile all'osservazione visiva (Bidet-Caulet et al., 2005). Ciò suggerisce che il nostro cervello collega ciò che percepiamo con i sensi al modo in cui sappiamo muoverci anche quando non stiamo usando la vista. Con questa prospettiva la danza può essere ascoltata e immaginata attraverso il movimento; non è un'arte solo da guardare, ma qualcosa che corpo e mente possono vivere insieme e riconoscere (*Ibidem*).

Partendo da questi aspetti neurocognitivi, la ricerca recente ha poi prestato attenzione ai processi sociali che caratterizzano la danza. Il senso di appartenenza all'interno di un gruppo che si muove insieme deriva dalla coordinazione tra persone che si sincronizzano a coppie o a gruppi, piuttosto che dal muoversi tutti allo stesso ritmo (Von Zimmermann et al., 2018). In questo contesto, la percezione della danza non dipende solo dalla vista, ma è influenzata dai processi di *entrainment*, ovvero sintonizzazione spontanea tra persone, basati su fattori come musica, suono, segnali corporei, sincronia e coordinazione temporale dei movimenti (Bläsing & Zimmermann, 2021). Questi processi non riguardano esclusivamente i danzatori, ma anche lo spettatore, che può entrare in una forma di risonanza percettiva con il ritmo dell'azione scenica. Questi risultati suggeriscono che l'esperienza della danza può essere compresa anche come un processo di coinvolgimento corporeo e percettivo condiviso, in cui lo spettatore non vedente può costruire una forma di partecipazione attraverso la percezione del ritmo e della struttura temporale dell'evento, più che attraverso la sola informazione visiva (*Ibidem*).

Le ricerche sulla percezione visiva offrono un quadro teorico utile per comprendere i processi di sincronizzazione della danza. Come già sottolineato, le immagini ottiche assumono significato solo attraverso l'esperienza percettiva (Gregory, 2004), concezione coerente con il modello dei due sistemi visivi proposto da Goodale e Milner (2004), in cui il sistema conscio percepisce il mondo, mentre il sistema visuomotorio guida i movimenti del corpo. Questa distinzione permette di comprendere perché la fruizione di una performance dal vivo coinvolge entrambi i sistemi: lo spettatore non solo osserva, ma coordina il proprio corpo con i movimenti dei danzatori (Calvo-Merino et al., 2005). Inoltre, esiste un livello di coinvolgimento anche tramite esperienza mediata, come la visione di un video, ma in misura più limitata (*Ibidem*). In questo contesto, studi sui neuroni a specchio mostrano come azione e percezione siano collegati e consentano al cervello di simulare i movimenti osservati (Hagendoorn, 2004). In questo modo, la percezione della danza si configura come fenomeno multimodale, basato sulla sinergia tra sistema percettivo, corpo, memoria motoria più che sulla sola vista (Margolies, 2015). Nel complesso questi contributi convergono nell'idea che la danza non sia un oggetto puramente

visivo, ma un'esperienza percettiva distribuita tra corpo, spazio e temporalità, elemento centrale per comprenderne anche la fruizione mediata tramite AD.

4.3 La dimensione uditiva della danza

La danza si configura come una forma d'arte che utilizza il corpo come mezzo espressivo centrale, ma la sua esperienza non si esaurisce solo attraverso la percezione visiva, si presta bensì anche alla percezione acustica. In questo senso, l'ascolto diventa un canale percettivo fondamentale, che permette di cogliere informazioni sul ritmo, lo spazio e la dinamica del movimento. Ne deriva che la comprensione della danza non può essere ricondotta a una sola modalità sensoriale, ma emerge dall'integrazione tra ciò che si vede e ciò che si sente. Più nello specifico, la dimensione sonora della danza non si limita alla musica di accompagnamento, ma include anche i suoni prodotti dal corpo e dall'interazione con lo spazio scenico, che contribuiscono in modo diretto alla costruzione dell'esperienza percettiva (Bläsing & Zimmermann, 2021). Questa prospettiva evidenzia come il suono non costituisca un elemento accessorio, ma una componente strutturale della performance. La danza è spesso accompagnata da musica e produce di per sé una sequenza sonora tramite i suoni generati dall'interazione tra spazio e danzatori, indumenti, oggetti di scena ma anche dal respiro ed eventuali componenti vocali (Agnetta et al., 2025). In effetti, alcuni coreografi, come William Forsythe, utilizzano intenzionalmente respiri, passi, voci e suoni prodotti dal corpo come parte integrante delle loro performance, posizionando così suono e movimento sullo stesso piano (Vass-Rhee, 2010). Questo approccio rende la danza più “parlante”, ma richiede anche grande sforzo da parte dei danzatori, i quali devono possedere un notevole controllo motorio e una particolare attenzione percettiva (Bläsing & Zimmermann, 2021).

Oltre ai suoni naturali, la tecnologia permette la conversione del movimento in informazioni sonore. Nel caso della danza, i movimenti dei danzatori possono essere rilevati (ad esempio attraverso sensori o videocamere) e convertiti in segnali acustici. In questo modo alcuni aspetti del movimento possono essere percepiti attraverso il canale uditivo, il che permette di “ascoltare” la danza, non solo di vederla (*Ibidem*). Questo processo, noto come sonificazione, è stato ampiamente studiato, anche se solo una parte limitata della ricerca ha considerato esplicitamente un pubblico non vedente (*Ibidem*). Un'indagine più approfondita potrebbe contribuire a indicare la sonificazione come strumento per ampliare l'esperienza della performance di danza (*Ibidem*) e, unita all'AD, a rendere l'esperienza più completa e

accessibile. In questa direzione, la danza si apre quindi a forme di mediazione che non si limitano alla trasposizione visiva, ma coinvolgono attivamente anche il piano sonoro come possibile via di accessibilità.

Questi principi sono evidenti anche nelle pratiche coreografiche contemporanee che non solo esplorano in modo esplicito la relazione tra movimento e dimensione sonora, ma ne fanno un elemento centrale della composizione scenica. Un esempio significativo è la coreografia *Sons of Sissy* di Simon Mayer, in cui il coreografo lavora sulla trasformazione del gesto in materiale sonoro, integrando elementi vocali, corporei e ritmici all'interno della performance. In questo contesto, la presenza di spettatori con disabilità visiva aumenta la consapevolezza del ruolo dell'audio nella performance, rendendo più evidente il ruolo del suono come elemento strutturale dell'esperienza performativa (*Ibidem*). L'obiettivo originario del processo creativo della coreografia era quello di costruire una composizione audiovisiva in cui il movimento fosse udibile e interpretabile, utilizzando gesti che generano suono e l'impiego di strumenti tecnici appropriati (*Ibidem*). Questa attenzione alla traducibilità sonora del movimento mostra come la danza contemporanea stia progressivamente mettendo in discussione la centralità della sola osservazione, aprendo lo spazio a modalità di fruizione alternative che risultano particolarmente rilevanti in un'ottica di accessibilità e, come verrà illustrato nel capitolo successivo sull'AD della danza.

4.4 Audiodescrizione per la danza

L'AD per la danza è una pratica di mediazione accessibile che rende uno spettacolo di danza fruibile anche a un pubblico di persone con disabilità visiva, traducendo in parole gli elementi visivi e corporei della performance e la comunicazione a essa associata (Agnetta et al., 2025). Come già anticipato nei capitoli precedenti, in cui sono state analizzate le caratteristiche dell'AD come pratica di accessibilità (Capitolo 2) e le sue principali declinazioni in ambito artistico, con particolare riferimento ai media e alle arti performative (Capitolo 3), l'AD della danza si inserisce all'interno di un ampio quadro di pratiche di accessibilità. Sebbene negli ultimi anni sia stato riscontrato un crescente interesse nei confronti dell'accessibilità e di tutte le pratiche che la rendono possibile, lo studio dell'AD della danza, sia dal vivo che registrata, resta poco esplorato dalla ricerca accademica, che invece si concentra più sull'AD per opere teatrali e operistiche (*Ibidem*). Secondo Bläsing e Zimmermann (2021) esistono due motivi principali per lo scarso interesse nello studio di questa pratica: da una parte la scarsa diffusione della danza rispetto ad altre forme artistiche e culturali (come cinema, arti visive o

mostre) e dall'altra la difficoltà a tradurre in parole non solo il movimento, ma anche le informazioni non verbali ed emotive trasmesse dalla danza. Infatti, l'AD non si limita a elencare i movimenti, ma costruisce un racconto e spiega la coreografia, lasciando spazio ai suoni dello spettacolo e diventando un vero e proprio paesaggio sonoro:

a composite of music, sound effects, live sound (feet and bodies percussing on the floor, breathing, mechanical sounds and so on) and the describer's words (Margolies, 2015: 18).

Lo scopo dell'AD della danza è creare una versione sonora della danza il più possibile vicina a quella visiva, usando voce, intonazione, ripetizioni e assonanze; non ha dunque la pretesa di sostituire l'originale ma di completarlo (Agnetta et al., 2025), perché, come nella traduzione, l'AD deve ricreare l'opera e non copiarla (Margolies, 2015). Non si cerca pertanto coincidenza perfetta tra gesto e parola, ma piuttosto una descrizione del movimento che restituisca la danza e la sua dimensione emotiva.

In questo quadro, l'AD per la danza presenta sfide specifiche. A differenza delle arti figurative, le opere di danza sono effimere. Ciò significa che si manifestano nel corpo in movimento e scompaiono nel momento stesso in cui vengono eseguite (Margolies, 2015). Questa caratteristica rende impossibile descrivere tutti gli elementi che sono presenti sulla scena e che l'occhio umano percepisce con immediatezza: movimenti dei danzatori, espressioni facciali, gesti, interazioni, costumi, scenografia, oggetti di scena, luci (Bläsing & Zimmermann, 2021). Inoltre, le opere di danza, a differenza del cinema e del teatro di parola, sono non verbali e hanno un contenuto emotivo e metaforico piuttosto che semantico (*Ibidem*). Infatti, la danza, come la musica, comunica principalmente sentimenti ed emozioni, piuttosto che informazioni dichiarative; per questo motivo una descrizione completa di tutto ciò che succede all'interno di uno spettacolo è irrealizzabile e controproducente (*Ibidem*).

Esistono quindi due grandi problemi: da un lato il troppo materiale da descrivere, dall'altro il rischio che una descrizione troppo letterale rovini la forza espressiva dell'evento (Margolies, 2015). Una delle principali sfide risiede pertanto nel filtrare rigorosamente le informazioni da inserire nell'AD, selezionando con accuratezza ciò che risulta essere essenziale e gli elementi secondari (Bläsing & Zimmermann, 2021). Le problematiche appena evidenziate hanno stimolato la ricerca di modelli analitici capaci di supportare la comprensione e la descrizione del movimento danzato.

4.4.1 Il sistema di Movimento Laban/Bartenieff

Tra gli strumenti teorici che sono stati proposti per supportare l'analisi e la descrizione del movimento della danza, particolare attenzione è stata riservata al Sistema di Movimento Laban/Bartenieff (Laban/Bartenieff Movement System, LBMS). Pur non essendo un modello sviluppato specificatamente per l'AD, esso è stato indicato da alcuni studiosi come un utile riferimento metodologico per l'osservazione e la verbalizzazione del movimento coreografico (Snyder & Geiger, 2022). L'LBMS è innanzitutto un sistema di analisi e notazione del movimento umano, sviluppato a partire dagli studi del coreografo, danzatore e teorico ungherese Rudolf Laban (Laban, 1950) e successivamente ampliato dalla coreografa, fisioterapista e danzatrice Irmgard Bartenieff, che ne ha esteso le applicazioni integrando prospettive provenienti dall'anatomia funzionale e dall'educazione al movimento (Bartenieff & Lewis, 1980; Studd & Cox 2019). Sebbene il sistema nasca in ambito coreutico e pedagogico, Snyder e Geiger (2022) ne propongono l'impiego come supporto all'AD della danza, perché agevola l'osservazione e la selezione degli elementi coreografici rilevanti per la descrizione, permettendo di comprendere il movimento non solo come insieme di azioni visibili, ma come fenomeno più strutturato (Snyder & Geiger, 2022). Infatti, esso organizza l'analisi del movimento in quattro categorie: il *corpo*, lo *spazio*, la *forma* e la *dinamica*. Per *corpo* si indica quale parte del corpo è coinvolta e in quale direzione si muove; per *forma* si intendono i cambiamenti di configurazione e le relazioni posturali; per *spazio* viene analizzata la relazione del corpo con lo spazio circostante; per *dinamica* vengono osservate qualità come peso, tempo, flusso e spazio (*Ibidem*).

Per quanto concerne l'AD, secondo Snyder e Geiger (2022) l'LBMS fornisce ai descrittori uno strumento prezioso per l'osservazione, la selezione e la descrizione degli elementi di movimento importanti in una performance dal vivo o registrata. Offre un quadro per analizzare i movimenti, individuandone pattern e strutture coreografiche; fornisce quindi una griglia concettuale utile a superare una descrizione superficiale del gesto, prestando un'attenzione più ampia alla qualità del movimento. L'uso immaginativo del linguaggio e l'attenzione al significato del movimento producono come effetto una comunicazione che non si limita a riferire il "che cosa" di una sequenza visiva, ma anche il "come" (*Ibidem*). È importante sottolineare che l'LBMS non costituisce un metodo di AD bensì uno strumento di analisi del movimento che può supportare il lavoro dell'audiodescrittore nella fase di osservazione e selezione delle informazioni. In questo senso, l'LBMS offre una struttura analitica utile per comprendere e selezionare gli aspetti più significativi del movimento.

Tuttavia, l'osservazione e l'analisi costituiscono soltanto il primo passaggio del processo audiodescrittivo: le informazioni ricavate devono infatti essere trasformate in un testo fruibile e accessibile. A questo livello intervengono le strategie descrittive dell'AD, che riguardano proprio le modalità attraverso cui il movimento viene tradotto in linguaggio verbale.

4.4.2 Strategie di accessibilità nell'AD per la danza

Una volta osservato e analizzato il movimento (vedi Sezione 4.4.3) il passo successivo consiste nella sua traduzione in linguaggio verbale. In primo luogo, l'AD richiede una fase di selezione e semplificazione, poiché il linguaggio verbale non può riprodurre la simultaneità del movimento, ma deve necessariamente organizzarlo in una sequenza narrativa. In questa prospettiva, le strategie descritte da Agnetta et al. (2025) sottolineano come la traduzione del movimento in linguaggio audiodescritto abbia come risultato una serie di operazioni complesse. Innanzitutto, la relazione tra parola e movimento influisce sulla percezione temporale della danza: l'anticipazione verbale influenza la percezione della durata del gesto, la ripetizione linguistica enfatizza la ripetizione coreografica e il silenzio può essere introdotto per dare risonanza al movimento stesso dei passi di danza (Agnetta et al., 2025). Un secondo livello riguarda la selezione delle informazioni. Descrivere la totalità degli elementi presenti sulla scena, siano essi coreografici o scenografici, non è possibile (*Ibidem*). Il descrittore deve pertanto individuare gli aspetti più significativi del movimento, dando precedenza a ritmo, energia, azioni corporee e qualità dinamiche (*Ibidem*). In questa selezione, elementi scenografici, luci e costumi possono essere talvolta privilegiati rispetto ai movimenti che vengono sintetizzati per ragioni di tempo (*Ibidem*). Un ulteriore aspetto riguarda la trasformazione della simultaneità del movimento in una struttura linguistica lineare. Nella danza diverse azioni possono avvenire contemporaneamente, e il linguaggio deve necessariamente restituirle in maniera sequenziale tramite una successione di azioni concrete e intenzionali, con l'obiettivo di costruire un'immagine suggestiva del corpo in movimento (*Ibidem*). Infine, l'AD assume una funzione narrativa che contribuisce alla costruzione del significato della performance: la descrizione non deve solo tradurre il movimento, ma orientarne l'interpretazione (*Ibidem*).

Durante la stesura e la produzione del testo, occorre inoltre prestare attenzione alla musica, ai rumori e ai ritmi, rispettandone gli spazi sonori per non compromettere il flusso della performance, valutando allo stesso tempo quando la voce descrittiva può sovrapporsi a essi in funzione narrativa (Bläsing & Zimmermann, 2021). Per quanto riguarda il linguaggio, si

consiglia di evitare termini tecnici e ricorrere a soluzioni espressive e metaforiche, così da garantire accessibilità anche a un pubblico non specializzato (*Ibidem*). Nel caso dell'AD dal vivo, l'accessibilità può essere ulteriormente veicolata tramite tecniche complementari, come note pre-spettacolo o durante l'intervallo e i *touch tour* (Snyder & Geiger, 2022). Le note, dal vivo o registrate, contengono informazioni riguardo a scene, costumi, personaggi e temi, orientando in modo più completo il pubblico (*Ibidem*). I *touch tour* consentono un'esperienza tattile dei materiali scenici e dei costumi, spesso guidata da danzatori o registi (*Ibidem*).

Nel complesso, tali strategie mostrano come l'accessibilità della danza non si esaurisca nella sola AD, ma possa essere sostenuta da un insieme integrato di dispositivi che orientano e ampliano l'esperienza percettiva dello spettatore.

4.4.3 La dimensione estetica

Uno dei quesiti che attraversa la letteratura sull'AD riguarda la possibilità di riconoscerle una dimensione estetica, oltre alla sua funzione primaria di accessibilità (Agnetta et al., 2025). In altre parole, il dibattito non riguarda soltanto ciò che l'AD deve trasmettere, ma anche il tipo di esperienza che è in grado di generare. Se da un lato l'obiettivo dell'AD resta quello di rendere accessibile la performance, dall'altro la ricerca più recente riconosce che tale funzione implica necessariamente anche una componente espressiva legata alla costruzione dell'esperienza percettiva dello spettatore.

In questa prospettiva, Margolies (2015) sostiene che scrivere un'AD assomiglia a tradurre una poesia, poiché in entrambi i casi non si tratta di una semplice trasmissione di informazioni, ma del tentativo di restituire un'esperienza. L'obiettivo dell'audiodescrittore non è quindi soltanto descrivere ciò che accade sulla scena, ma anche suggerire le qualità espressive del movimento e l'effetto che esso produce nello spettatore. Descrivere un movimento o un costume significa cercare di trasmettere l'intenzione del coreografo, usando parole che suggeriscono una sensazione corporea (*Ibidem*).

All'interno di questo quadro si inserisce il rapporto tra la temporalità della danza e quella dell'AD, un equilibrio complesso da raggiungere, poiché il ritmo e la velocità dell'esecuzione influenzano i tempi della descrizione. Tuttavia, la dimensione temporale rappresenta anche il contesto in cui l'AD può produrre un impatto significativo tramite scelte lessicali precise, elementi paraverbali e prosodici (Agnetta et al., 2025).

Da questa riflessione nasce la risposta positiva a questo quesito, poiché l'AD diventa una vera e propria performance vocale, capace di rendere udibili qualità visive. Un dettaglio

interessante riguarda peraltro la descrizione dei costumi e della scenografia, ai quali viene generalmente dedicata particolare attenzione nell'AD della danza, attraverso descrizioni spesso dettagliate, poiché contribuiscono in modo significativo alla caratterizzazione estetica e all'identità visiva della performance (*Ibidem*).

Un ulteriore nodo critico riguarda il rapporto tra musica e AD, che coesistono come dimensioni udibili della performance, integrandosi ma anche interferendo tra loro. L'audiodescrittore è quindi chiamato a trovare un equilibrio tra la propria voce e la componente sonora dello spettacolo, affinché la descrizione completi l'esperienza senza sovrastarne gli altri elementi acustici. Inoltre, nel momento in cui i movimenti del corpo vengono trasformati in narrazione, nasce una mediazione che non si limita alla mera informazione, ma crea un'esperienza percettiva della performance (*Ibidem*).

In questo senso l'efficacia dell'AD si riferisce alla capacità di trasferire attraverso la parola il valore estetico del movimento, e l'efficienza riguarda invece la necessità di condensarlo in poche parole ma dense di significato. Attraverso il suono l'AD trasforma il movimento in voce, senza cercare una copia fedele dell'originale; per questo motivo l'AD possiede una propria forma e una propria estetica (*Ibidem*).

In questa prospettiva, l'AD può arricchire l'esperienza sia di chi vede sia di chi non vede, diventando una componente aggiuntiva della performance, capace di generare significati ed esperienze autonome (*Ibidem*). Infatti, nel contesto teatrale si discute da circa un decennio dell'estetica dell'accessibilità e del potenziale creativo e sociale di produzioni inclusive, sia nella fase di produzione che nella fase di fruizione (Ugarte Chacón, 2015), argomento che verrà approfondito nella sezione successiva.

Nel complesso, emerge quindi che la dimensione estetica dell'AD non è accessoria rispetto alla sua funzione di accessibilità, ma si configura come un elemento costitutivo del processo stesso di mediazione, in cui la traduzione del movimento in parola produce una specifica forma di esperienza estetica.

4.5 AD della danza registrata nei prodotti audiovisivi

Come già discusso in modo esteso, la letteratura sull'AD della danza costituisce un campo di ricerca non ancora ampiamente approfondito che interessa prevalentemente le performance dal vivo (Bläsing & Zimmermann, 2021; Agnetta et al., 2025). Tuttavia, una buona parte della produzione coreografica viene oggi mediata tramite strumenti audiovisivi e cinematografici e, in questi casi, l'AD per la danza si inserisce nel quadro teorico dell'AD per

lo schermo, campo di studio consolidato dalle ricerche di Snyder (2005), Braun (2008), e Remael et al. (2015) tra gli altri. La danza filmata presenta tuttavia caratteristiche specifiche che la distinguono da un prodotto audiovisivo classico, in quanto il movimento coreografico può costituire sia un elemento accessorio alla narrazione, sia parte integrante di questa e perciò veicolo di significato. Alla luce delle considerazioni teoriche sull'AD per i media audiovisivi (Snyder, 2008; Braun, 2008; Remael et al., 2015) e alla danza come forma d'arte corporea e multimodale (Christensen & Calvo-Merino, 2013; Bläsing & Zimmermann, 2021), il presente studio si colloca tra questi due ambiti di studio, analizzando l'AD come pratica traduttiva del movimento. In linea con gli approcci linguistici e descrittivi consolidati negli studi sull'AD (Matamala & Orero, 2016; Taylor & Perego, 2022), l'analisi si propone di individuare le strategie linguistiche utilizzate per la descrizione delle sequenze coreografiche nel film *Carla*, con particolare attenzione all'impiego del linguaggio specialistico e del linguaggio metaforico, esplorandone inoltre la combinazione. L'indagine si sviluppa attraverso un'analisi linguistica del corpus con l'obiettivo di individuare le modalità attraverso cui il movimento danzato viene tradotto in unità descrittive. Con riferimento a studi che considerano l'AD non solo come trasmissione di informazioni ma anche come processo estetico e interpretativo (Agnetta et. al., 2025; Margolies, 2015), l'analisi si pone l'obiettivo di comprendere le scelte lessicali e le strategie espressive usate nella descrizione della danza.

5. Metodologia

Il presente capitolo illustra la metodologia adottata per l'analisi del corpus oggetto di studio. In primo luogo, vengono illustrati obiettivi, quesiti di ricerca e ipotesi. In secondo luogo, viene fornita una descrizione del corpus preso in considerazione, ovvero cinque scene di danza considerate come performative del film *Carla* (2021), insieme a un breve riassunto della trama del film. Successivamente, viene trattato il metodo di costruzione del corpus con particolare attenzione alla distinzione tra scene narrative e performative. Infine, viene discusso il metodo di analisi, basato sull'integrazione tra approccio quantitativo e qualitativo.

Il capitolo si propone di fornire un quadro chiaro del percorso di ricerca seguito, presentando le procedure adottate per l'osservazione e l'interpretazione delle strategie linguistiche prese in esame.

5.1 Obiettivo, quesiti di ricerca e ipotesi

La presente tesi si propone di analizzare l'AD delle scene di danza nel film *Carla*, reperibile sul sito Rai⁸, con particolare attenzione alla resa verbale del movimento. L'AD rappresenta uno strumento fondamentale per garantire l'accessibilità dei prodotti audiovisivi a persone con disabilità visiva, trasformando il contenuto visivo in linguaggio (vedi Capitolo 2). In questo quadro, l'obiettivo principale della presente ricerca consiste nell'analizzare le strategie linguistiche attraverso le quali la danza viene espressa dall'AD, con particolare riferimento all'alternanza tra l'impiego di terminologia tecnica, linguaggio generico ed espressioni metaforiche.

A partire da tale obiettivo, lo studio si pone il seguente quesito di ricerca principale: quali strategie linguistiche vengono adottate nell'AD delle scene di danza del film *Carla*? Inoltre, la ricerca si propone di rispondere a una serie di domande secondarie: viene utilizzato linguaggio specialistico della danza e se sì, in che modo? Viene impiegato linguaggio metaforico per descrivere il movimento e se sì, in che misura? In che modo il linguaggio specialistico e il linguaggio metaforico si combinano nella descrizione del movimento?

In merito a questi interrogativi sono state formulate le seguenti ipotesi:

⁸ <https://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-fa9a9cae-212b-407c-beca-5eedd69ba199.html#p=> (ultimo accesso 26 giugno 2026)

1. Nelle scene performative l'AD presenta una frequenza significativa di terminologia tecnica della danza.
2. In assenza di terminologia tecnica, l'AD ricorre a espressioni metaforiche per descrivere il movimento.
3. Terminologia tecnica e linguaggio metaforico rappresentano strategie complementari nella descrizione della danza.

Le ipotesi sono state formulate a partire dal quadro teorico dell'AD come pratica di traduzione intersemiotica e di mediazione linguistica (vedi Capitolo 2), secondo cui il contenuto visivo viene reso verbalmente attraverso processi di selezione, riformulazione e interpretazione. In particolare, le linee guida fornite dal progetto ADLAB PRO (2019) concepiscono l'AD come orientata a garantire accuratezza, coerenza terminologica e accessibilità al destinatario, richiedendo pertanto precisione nella selezione di informazioni e nella loro restituzione. Nel caso della danza (vedi Capitolo 4) tale complessità deriva dalla natura dinamica e multimodale del movimento, che può essere reso tramite linguaggio specialistico, non specialistico e figurativo. In questo contesto, l'impiego della terminologia tecnica risponde alle esigenze di precisione descrittiva, in linea con i principi di accuratezza e coerenza formulati da ADLAB PRO (2019), mentre il ricorso alle espressioni metaforiche trova fondamento negli studi che interpretano l'AD della danza come forma di traduzione con funzionalità anche estetica ed evocativa, vicina in alcuni casi alla traduzione poetica (Margolies, 2015; Patiniotaki 2022). Tale dimensione sottolinea come la danza non costituisca esclusivamente un contenuto informativo ma anche un'esperienza estetica. Ciò rende quindi plausibile la complementarità di linguaggio specialistico e figurativo nell'AD del movimento danzato.

5.2 Corpus di analisi

Il corpus oggetto di analisi è costituito da 1112 parole di AD relative alle sequenze di danza del film *Carla* (2021) diretto da Emanuele Imbucci. Ciò corrisponde a una durata complessiva di 8 minuti e 7 secondi (487 secondi totali). Si precisa che i dati considerati includono esclusivamente il testo dell'AD: le battute e i dialoghi presenti nella trascrizione sono stati riportati per completezza, ma non sono stati inclusi nel conteggio delle parole né nell'analisi quantitativa. Il film, in lingua italiana e dalla durata complessiva di 100 minuti, è

disponibile su RaiPlay⁹ nella versione integrale, con la possibilità di attivare l'AD. La relativa traccia AD è inoltre disponibile sul sito Rai in formato audio autonomo.

Il film, di genere biografico, racconta la vita di Carla Fracci, dagli anni dell'infanzia nell'immediato dopoguerra fino all'affermazione internazionale negli anni Cinquanta e Sessanta. Carla nasce nella provincia di Milano da una famiglia modesta, supera il provino per entrare a far parte della scuola del Teatro alla Scala di Milano, e fin da subito si dimostra capace, determinata e con un talento fuori dal comune. A soli 19 anni viene scelta dal regista Luchino Visconti come protagonista ne *Lo spettro della Rosa*, spettacolo dove si esibirà con il celebre ballerino Mario Pistoni e che segna l'esordio del suo successo mondiale. Dopo pochi anni, diventa Prima Ballerina del Teatro alla Scala, ma non si limiterà solo a ballare su questo palcoscenico, bensì avrà l'occasione di conquistare grandi teatri internazionali come quelli di Londra e New York, dove consoliderà la sua fama mondiale. Parallelamente alla carriera di Carla Fracci, il film si concentra anche sul rapporto tra la protagonista e Beppe Menegatti, futuro marito, con il quale avrà un figlio. Questo è un punto cruciale dell'autobiografia di Carla Fracci, perché all'epoca la scelta della maternità era spesso considerata incompatibile con la carriera di ballerina e ne comportava la fine definitiva. Nonostante pressioni e critiche ricevute, Carla Fracci decise di non rinunciare né al ruolo di madre né a quello di *étoile*. Un altro punto focale del film è il suo rapporto con Rudolf Nureyev, ballerino noto per il suo temperamento ribelle e difficile. I due sviluppano un rapporto di amicizia e fiducia, diventando una coppia artistica insuperabile. Il film si conclude con la celebrazione di Carla Fracci come simbolo di donna moderna, indipendente e talentuosa.

La versione del film analizzata include l'AD fornita da Rai, servizio pubblico radiotelevisivo italiano. La scelta di analizzare un'AD presente su tale piattaforma risiede nella volontà di analizzare una produzione ufficiale di AD in lingua italiana, inserita in un contesto di accessibilità pubblica e che quindi potenzialmente costituisce un esempio dello standard offerto dalla tv pubblica italiana. Il film è stato selezionato perché presenta una quantità significativa di sequenze di danza, elemento fondamentale per gli obiettivi del presente studio. In particolare, la danza costituisce sia un elemento narrativo, in quanto contribuisce allo sviluppo dell'azione e dei rapporti tra i personaggi, sia un elemento performativo, ovvero inteso come una componente autonoma e prevalentemente coreografica, inserita nel film anche per il suo valore estetico. Queste caratteristiche rendono il film particolarmente adatto all'analisi delle strategie di verbalizzazione del movimento.

⁹ <https://www.raiplay.it/programmi/carla> (ultimo accesso: 27 giugno 2026)

Ai fini dell'analisi, il corpus considera solo la trascrizione dell'AD di cinque scene di danza considerate performative, selezione realizzata tramite criteri specifici che saranno presentati nella sezione successiva.

5.3 Costruzione del corpus

Il corpus di questo studio include l'AD di cinque scene di danza in cui questa assume una funzione performativa. La costruzione del corpus si è articolata in quattro fasi principali: l'individuazione del film oggetto di studio, la selezione delle scene di danza, la trascrizione del materiale audiovisivo e la scelta delle scene di danza da analizzare. Tali passaggi hanno permesso di ottenere un corpus di analisi costituito esclusivamente dalle sequenze rilevanti ai fini della ricerca. La trascrizione del corpus è riportata nell'Allegato 1 alla tesi.

In primo luogo, la selezione del film è stata effettuata all'interno del catalogo dei film audiodescritti sul sito Rai. Al fine di individuare un corpus adeguato agli obiettivi di ricerca, sono stati definiti alcuni criteri di selezione. Innanzitutto, il film doveva presentare un quantitativo significativo di scene di danza, in modo da consentire un'analisi approfondita delle scelte linguistiche impiegate per la descrizione di quest'ultima. Successivamente, l'AD di queste scene doveva essere sufficiente per permettere un'analisi linguistica dettagliata. Sulla base di questi criteri è stato scelto il film *Carla* (2021) che, in quanto biopic dedicato alla ballerina Carla Fracci, presenta numerose scene di danza audiodescritte.

In secondo luogo, si è proceduto all'identificazione delle scene di danza. Innanzitutto, è stato effettuato l'ascolto della versione audiodescritta disponibile su rai.it. Il sito rende l'AD disponibile solo come traccia audio non integrata al film. Questa prima fase ha consentito di avvicinarsi al prodotto in una modalità più vicina a quella di uno spettatore con disabilità visiva. Successivamente, è stata visionata la versione standard senza AD con la conseguente annotazione del minutaggio di ogni scena di danza insieme a una breve descrizione del contenuto. Tale procedura ha consentito di individuare le sequenze potenzialmente significative per lo studio.

In terzo luogo, la trascrizione del film è stata realizzata tramite la piattaforma TurboScribe¹⁰, che ha consentito di ottenere automaticamente una prima versione testuale della traccia audiodescritta. In seguito, sono state corrette manualmente le trascrizioni di tutte le scene di danza, con inserimento di elementi utili all'analisi, quali minutaggio, parlanti, musica

¹⁰ <https://thebestpdf.com/transcribe-audio> (ultimo accesso: 27 giugno 2026)

e pause se ritenute rilevanti per la comprensione della sequenza. L’inserimento del minutaggio e dei parlanti risulta funzionale poiché nel capitolo di analisi (Capitolo 6) gli estratti riportati a titolo esemplificativo sono accompagnati dal riferimento temporale delle battute dell’AD. Tale scelta consente di individuare con maggiore facilità il segmento analizzato all’interno della trascrizione, in quanto il corpus riporta il timecode associato a ciascuna battuta dell’audiodescrittore.

Successivamente, le scene sono state classificate tra narrative e performative in base alla funzione che svolgono all’interno del film. Le scene di danza narrative sono scene in cui la danza assume un ruolo funzionale allo sviluppo dell’azione o alla comprensione delle relazioni tra i personaggi, mentre le scene performative indicano sequenze in cui la danza si configura come coreografia e spettacolo, privilegiando così la sua natura estetica (vedi Sezione 5.2). La classificazione è stata effettuata considerando due parametri principali: la quantità di AD dedicata alla danza e la funzione che essa svolgeva all’interno della scena, distinguendo tra narrativa e coreografico-performativa. Tale distinzione è stata operata in modo prevalentemente intuitivo, sulla base dell’osservazione della funzione delle scene all’interno del film.

La Tabella 1 riporta le scene di danza individuate nel film, una breve descrizione e la classificazione in narrative e performative. Tale classificazione costituisce la base per la selezione delle cinque scene performative oggetto dell’analisi.

Minutaggio	N. scena	Descrizione	Narrativa	Performativa
00:02:35-00:03:17	1	Titoli di testa e passi di danza	X	
00:03:18-00:04:30	2	Nureyev e Carla primo incontro	X	
00:04:32-00:05:18	3	Carla bambina balla con il padre	X	
00:05:19-00:05:45	4	Carla bambina parla con una ex insegnante di danza	X	
00:05:45-00:06:29	5	La madre di Carla parla con l’ex insegnante di danza	X	
00:15:14-00:16:45	6	Alternanza tra passato e presente: Carla prova il balletto di Nureyev e l’insegnante Bulnes parla alle ballerine	X	
00:16:46-00:17:45	7	Carla bambina sbircia la prova della Prima Ballerina della Scala	X	

00:18:19-00:20:00	8	Passo a due di Carla e Ginevra bambine		X
00:20:00-00:20:30	9	Passo a due di Carla e Ginevra adolescenti		X
00:25:10-00:25:35	10	Prima selezione per <i>Lo Spettro della Rosa</i>		X
00:29:09-00:30:27	11	Walzer con Pistoni		X
00:33:45-00:34:25	12	Alla sbarra	X	
00:35:05-00:37:32	13	Seconda selezione per <i>Lo Spettro della Rosa</i>		X
00:40:33-00:44:27	14	Esibizione di Carla e Pistoni in <i>Lo Spettro della Rosa</i>		X
01:06:18-01:07:57	15	Immagini di repertorio su giornali d'epoca	X	
01:17:00-01:17:57	16	Un notiziario di repertorio	X	
01:27:53-01:28:58	17	Prove di Carla e Pistoni per <i>La Strada</i>		X
01:30:16-01:31:50	18	Prove di Nureyev e Carla per <i>Lo Schiaccianoci</i>		X
01:32:36-01:33:00	19	Nureyev con ballerine		X
01:33:04-01:33:52	20	Nureyev e Carla ultima prova per <i>Lo Schiaccianoci</i>		X
01:34:41-01:35:11	21	Carla prova da sola i <i>fouettés</i>		X
01:39:51-01:40:43	22	Carla e Nureyev <i>Lo Schiaccianoci</i>		X
01:40:43-01:41:35	23	Immagini di repertorio e titoli di coda	X	

Tabella 1: scene di danza narrative e performative

Una volta individuate e classificate le scene di danza tra narrative e performative, si è proceduto alla selezione di cinque scene performative per l'analisi delle strategie linguistiche. L'analisi si è concentrata sulle strategie linguistiche in quanto l'AD, in particolare di arti performative, si configura come un crocevia tra esigenze di informazione e precisione descrittiva ed esigenze di restituzione creativa ed espressiva. In questa prospettiva, l'analisi delle strategie linguistiche consente di osservare come questa duplice dimensione si realizzi nella verbalizzazione della danza all'interno del corpus preso in esame. Sebbene le scene performative individuate nel film siano dodici, ai fini della ricerca è stata effettuata una selezione con lo scopo di circoscrivere il corpus a un numero di casi sufficientemente rappresentativo ma allo stesso tempo analizzabile in modo approfondito. Infatti, non tutte le scene performative presentano lo stesso grado di rilevanza per l'analisi in termini di quantità di AD. Per questo motivo, sono state privilegiate le scene con maggiore densità di AD della danza.

In una fase preliminare, era stato considerato di selezionare le scene in base alla tipologia coreografica (assolo, passo a due e danza di gruppo) al fine di garantire maggiore varietà nelle forme di danza da analizzare. Tuttavia, una prima disamina del materiale ha evidenziato una prevalenza di passi a due, qualche assolo ma marginale, e l'assenza di danza di gruppo. La variabile della diversità coreografica non è stata pertanto presa in considerazione. Il presente studio si configura inoltre come un'analisi di natura esplorativa, con l'obiettivo non solo di indagare il corpus selezionato, ma anche di proporre un approccio metodologico eventualmente replicabile e ampliabile in ulteriori ricerche, basate su un'analisi più ampia e completa. Le cinque scene selezionate, riportate nella Tabella 1 sono: *Passo a due di Carla e Ginevra da bambine* e *Passo a due di Carla e Ginevra da adolescenti* (8 e 9, 00:18:19 – 00:20:30), *Seconda selezione per Lo Spettro della Rosa* (13, 00:35:05 – 00:37:32), *Esibizione di Carla e Pistoni in Lo Spettro della Rosa* (14, 00:40:33 – 00:44:27), *Prove di Carla e Pistoni per La Strada* (17, 01:27:53 – 01:38:58); *Nureyev e Carla ultima prova per Lo Schiaccianoci* (20, 01:33:04 – 01:33:52). Ogni scena è stata selezionata per un motivo specifico. Le scene 8 e 9, considerate congiuntamente in quanto costituiscono una sequenza narrativa e coreografica continua, mostrano un passo a due di Carla e Ginevra da bambine sotto la guida dall'insegnante Bulnes. Il passo a due si evolve in una transizione dall'infanzia all'adolescenza dei due personaggi. Sebbene la sequenza presenti elementi dialogici che permettono allo spettatore di comprendere meglio il rapporto tra i personaggi, l'AD in sé si concentra solo sull'esecuzione dell'esercizio, pertanto la scena è stata definita come performativa. La scena *Seconda selezione* (13, 00:35:05-00:37:32) mostra le esibizioni delle allieve alla seconda selezione per il ruolo da protagonista nel passo a due con Mario Pistoni in *Lo Spettro della Rosa*. La sequenza è stata selezionata perché, durante l'esibizione di Carla, l'AD privilegia la descrizione dell'esecuzione coreografica. La scena *Esibizione di Carla e Pistoni in Lo Spettro della Rosa* (14, 00:40:33 – 00:45:25) presenta il passo a due che segnò il debutto della ballerina. La sequenza si configura come un caso emblematico di sequenza performativa, in cui il movimento coreografico rappresenta il principale oggetto dell'AD. La scena *Prove di Carla e Pistoni per La Strada* (17, 01:27:53 – 01:38:58) si apre con dei filmati di repertorio in cui Carla Fracci volteggia sul palcoscenico del Teatro alla Scala, per poi tornare al presente mentre prova l'esibizione con Mario Pistoni. La sequenza è interessante perché, trattandosi di un passo a due, l'AD presenta elementi che richiamano alla coordinazione tra i due ballerini. La scena *Nureyev e Carla ultima prova per Lo Schiaccianoci* (20, 01:33:04 – 01:33:52) descrive la prova finale prima dello spettacolo *Lo Schiaccianoci*, filone narrativo che accompagna tutto il film fin dalla prima scena.

Pur essendo una sequenza breve, l'AD è interamente dedicata alla performance coreografica senza elementi narrativi: per questo motivo è stata considerata rilevante per l'analisi.

5.4 Metodo di analisi

L'analisi del corpus si articola su due livelli di analisi complementari: quantitativo e qualitativo. Essi sono finalizzati a indagare le strategie linguistiche utilizzate nell'AD delle scene di danza selezionate.

L'analisi quantitativa considera le unità descrittive (UD), intese come segmenti autonomi di AD corrispondenti a singole azioni o a parti di movimento coreografico. La scelta di analizzare le UD, piuttosto che singoli lemmi, deriva dalla necessità di preservare l'unità di significato delle singole descrizioni. Le UD sono state classificate in tre categorie: terminologia specialistica della danza, terminologia non specialistica e linguaggio metaforico. Tale classificazione permette di rilevare la distribuzione delle strategie lessicali all'interno del corpus attraverso il calcolo della frequenza di ogni categoria individuata.

A partire dai risultati dell'analisi quantitativa, è stata successivamente condotta l'analisi qualitativa, finalizzata a interpretare l'impiego delle strategie linguistiche attraverso cui l'AD rappresenta il movimento coreografico. In particolare, i dati emersi dall'analisi quantitativa hanno costituito il punto di partenza per la fase qualitativa, orientando l'individuazione delle categorie rilevanti e l'analisi delle UD nei rispettivi contesti d'uso. In questa fase, le UD sono state analizzate nei loro elementi costitutivi al fine di osservare le modalità di resa linguistica del movimento. L'analisi si è concentrata in particolare sulla tipologia lessicale della UD, per identificare il grado di specializzazione del linguaggio, sulla componente verbale, che individua l'azione motoria descritta, e sui modificatori, che specificano le modalità di esecuzione del movimento. L'analisi qualitativa consente di esaminare le strategie lessicali, indagando la funzione delle scelte linguistiche, il loro contributo alla visualizzazione della scena e la possibile dimensione estetico-percettiva che emerge dall'uso di specifiche risorse linguistiche, quali linguaggio figurativo e specialistico, ma anche da espressioni descrittive del movimento.

La combinazione di analisi quantitativa e qualitativa risulta efficace per diverse ragioni. L'analisi quantitativa consente di fornire una descrizione del corpus in termini distributivi, evidenziando la prevalenza delle tipologie lessicali, la ricorrenza di metafore e la distribuzione delle strategie linguistiche. Tale analisi risulta tuttavia utile poiché consente di fornire una prima descrizione generale del corpus. Inoltre, contribuisce alla trasparenza e alla replicabilità del procedimento analitico, rendendo esplicite le categorie di classificazione. L'analisi qualitativa,

d'altro canto, compensa il limite del corpus ridotto e diventa di importanza centrale in quanto permette di interpretare le scelte linguistiche e di indagare come viene descritto il movimento. Questi due livelli di analisi non si sovrappongono, ma risultano complementari: il primo esamina cosa ricorre e con quale frequenza, e il secondo analizza il funzionamento delle strategie linguistiche del testo.

6. Analisi

Il presente capitolo è dedicato all'analisi del corpus costituito dall'AD fornita da Rai di cinque scene performative tratte dal film *Carla* (2021). In linea con gli obiettivi e le domande di ricerca illustrati nel Capitolo 5, l'analisi si concentra sulle strategie linguistiche impiegate per verbalizzare il movimento coreografico all'interno delle scene di danza.

In primo luogo, vengono presentati due estratti a titolo di esempio per illustrare la differenza di descrizione della danza tra una scena performativa e una narrativa. In seguito, l'indagine si concentra sull'analisi di cinque scene performative, articolandosi secondo le principali categorie linguistiche selezionate per l'analisi, che costituiscono il quadro di riferimento per l'interpretazione dei dati. In particolare, l'analisi prende in esame il linguaggio specialistico della danza, il linguaggio metaforico e le principali componenti dell'unità descrittiva (UD), con particolare attenzione ai verbi e ai modificatori impiegati nella descrizione del movimento coreografico. L'analisi integra approcci quantitativi e qualitativi, che agiscono su due assi di analisi diversi ma complementari. L'analisi quantitativa ha lo scopo di individuare la distribuzione delle principali categorie linguistiche presenti nel corpus e fornire una panoramica delle strategie linguistiche impiegate. L'analisi qualitativa approfondisce la funzione di tali strategie linguistiche. L'obiettivo è comprendere in che modo l'AD traduca verbalmente il movimento danzato, quali strategie linguistiche vengano privilegiate e il loro ruolo. I risultati emersi sono oggetto di interpretazione dettagliata nel Capitolo 7.

6.1 Distinzione tra scena performativa e scena narrativa

La distinzione tra scene performative e narrative risulta fondamentale per il presente studio. Come già illustrato nel Capitolo 5, le scene di danza narrative sono scene in cui la danza assume un ruolo funzionale allo sviluppo dell'azione o alla comprensione delle relazioni tra i personaggi, mentre le scene performative indicano sequenze in cui la danza esprime a pieno la sua natura estetica, essendo presente come coreografia o spettacolo. A titolo esemplificativo è riportata una breve analisi di due scene di danza, una narrativa e una performativa, per illustrare le differenze nella descrizione della performance.

Nelle scene narrative la danza non costituisce un elemento dominante della descrizione. Lo spettatore ne può comprendere la presenza tramite brevi riferimenti nell'AD o attraverso altri elementi come l'inizio e la fine della musica o i dialoghi dei personaggi. Un esempio si

trova nella scena 12, *Alla sbarra*. Lo spettatore con disabilità visiva può intendere che la sequenza mostra una scena di danza perché l'AD segnala l'ambientazione "in sala prove" (00:33:45) e perché inizialmente descrive in modo generale l'esercizio delle ballerine: "le ballerine eseguono movimenti di allungamento alla sbarra" (00:33:52). Tuttavia, l'attenzione dell'AD al movimento risulta limitata, poiché essa lascia spazio al dialogo tra Carla e Ginevra che discutono della selezione appena avvenuta per il ruolo da solista di *Lo Spettro della Rosa*. In questo caso, la danza fa principalmente da sfondo all'interazione tra i personaggi e assume pertanto una funzione narrativa.

Al contrario, nelle scene classificate come performative, la danza occupa una posizione centrale all'interno della sequenza. Il movimento coreografico rappresenta il principale oggetto di descrizione e l'AD dedica spazio notevole alla verbalizzazione dei passi ma anche dell'ambiente e dei costumi. Un esempio significativo è rappresentato dalla scena 17, *Prove di Carla e Pistoni per La Strada*. L'AD descrive i costumi, attraverso formulazioni quali "con un vaporoso tutù bianco" (01:27:53), nonché l'ambientazione, come nel caso di "la platea e la galleria sono gremite di spettatori" (01:27:53). Particolare attenzione è rivolta alla descrizione del movimento, come dimostrato da espressioni quali "Carla voltegge sul palcoscenico" (01:27:53), "Pistoni afferra un braccio di Carla" (01:28:24), "la fa girare fino a farla ruotare seduta sul pavimento" (01:28:24). In questa scena, della durata di poco più di un minuto, l'attenzione alla danza è esclusiva: l'AD si concentra sul rendere la coreografia e la sua estetica piuttosto che lo sviluppo dell'azione. Per tale motivo la scena rientra tra le sequenze performative.

Una volta compresa questa distinzione fondamentale, possiamo procedere con l'analisi delle strategie linguistiche delle cinque scene performative selezionate.

6.2 Il linguaggio specialistico

La presente sezione illustra la distribuzione e le caratteristiche principali del linguaggio specialistico impiegato nel corpus preso in esame. Le UD individuate ammontano a 76 e sono state suddivise in UD contenenti terminologia specialistica e UD con linguaggio non specialistico, in relazione alla presenza o all'assenza di termini tecnici del settore. Tale classificazione consente di delineare un quadro descrittivo della composizione linguistica del corpus evidenziando la frequenza del linguaggio specialistico. All'interno di questo quadro, la terminologia tecnica della danza è stata ricondotta alla forma lemmatica di riferimento,

includendo le varianti flessionali e morfologiche, in quanto riferite a un medesimo concetto coreografico.

La Figura 1 riporta la distribuzione complessiva delle UD all'interno del corpus in relazione alla presenza o all'assenza di linguaggio specialistico.

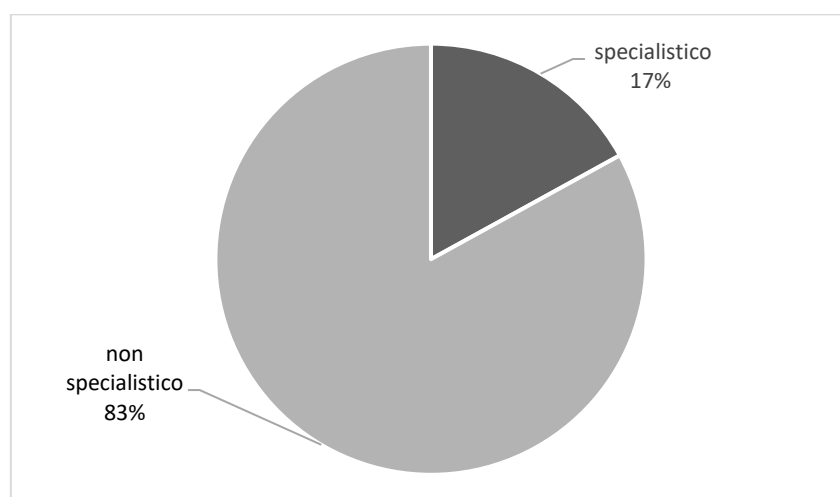


Figura 1: Distribuzione delle categorie linguistiche

Come mostra la Figura 1, la maggior parte delle UD appartiene alla categoria del linguaggio non specialistico, con 63 occorrenze su 76 (83%), mentre le UD contenenti terminologia specialistica sono 13 su 76 (17%). I dati evidenziano pertanto una netta prevalenza del linguaggio non specialistico nella descrizione delle scene di danza analizzate rispetto al linguaggio tecnico.

Dopo aver illustrato la distribuzione complessiva del linguaggio specialistico nel corpus, analizziamo sua composizione interna, per individuare quali termini tecnici ricorrono con più frequenza e secondo quali categorie si organizzano.

La Tabella 2 mostra i termini tecnici della danza individuati nel corpus, la relativa frequenza e le categorie di appartenenza. Tale classificazione consente di osservare nel dettaglio le caratteristiche del linguaggio specialistico impiegato.

Termine	Frequenza	Categoria
sulle punte	3	Posizione tecnica
passo a due	2	Struttura coreografica
piroetta	3	passo
fouetté	3	Figura tecnica
walzer	1	Genere di danza
casqué	1	Figura tecnica

Tabella 2: termini specialistici della danza e relativa sequenza

Come è possibile notare nella Tabella 2, i termini più frequenti risultano essere *sulle punte*, *piroetta* e *fouetté*, ciascuno con tre occorrenze. Seguono *passo a due* con due occorrenze, *walzer* e *casqué* con una occorrenza. In generale, la terminologia tecnica individuata riguarda principalmente le seguenti categorie: figure, passi, posizioni tecniche, generi di danza e strutture coreografiche.

Dal punto di vista qualitativo, è possibile fare diverse considerazioni sull'impiego del linguaggio specialistico. Innanzitutto, l'uso della terminologia specialistica svolge una funzione prevalentemente denotativa, contribuendo a una descrizione precisa del movimento coreografico, come è possibile notare nel passaggio "l'elegante passo a due si conclude con un casqué rivolto al pubblico" (scena 14, 00:44:30). In questo caso, l'utilizzo dei termini specialistici *passo a due* e di *casqué* in particolare garantiscono la riconoscibilità delle figure tecniche rappresentate. Inoltre, nonostante siano identificate come termini tecnici della danza, queste espressioni risultano comunque appartenenti a un repertorio lessicale relativamente noto anche a un pubblico non esperto nel settore. Ad esempio, nonostante *sulle punte* sia un termine tecnico della danza, la frase "Le due ragazzine piegano leggermente le gambe, si mettono sulle punte" della scena 8 (00:19:10) risulta chiara e comprensibile anche a un pubblico ampio. Infine, si osserva la presenza di traduzioni in italiano di termini appartenenti al lessico tecnico,

come nel caso di *piroetta* e *passo a due*, solitamente utilizzati nella loro forma francese *pirouette* e *pas de deux* nell'ambito professionale della danza.

6.3 Il linguaggio metaforico

Dopo aver analizzato il linguaggio tecnico, la presente sezione illustra la distribuzione e l'impiego del linguaggio metaforico all'interno del corpus preso in esame. La scelta di includere le metafore risiede nella duplice funzione dell'AD della danza, che combina un'esigenza informativa di tipo denotativo con una componente estetico-evocativa.

La Tabella 3 mostra i termini metaforici, la relativa frequenza e il campo semantico a cui fanno riferimento.

Termini metaforici	Frequenza	Campo semantico
Anelli di una catena	1	Connessione tra corpi
Cigni	1	Animale
Farfalla	2	Animale
Libellule	1	Animale
Risveglio	1	Recupero
Totale	6	

Tabella 3: metafore presenti nel corpus e relativa frequenza

Nel corpus sono state individuate sei espressioni metaforiche all'interno delle 76 UD, come si evince dalla Tabella 3. Le metafore osservate appartengono prevalentemente al campo semantico del mondo animale, come nel caso di *cigno*, *farfalla*, *libellula*, e rappresentano quattro occorrenze delle sei complessive. Sono inoltre presenti metafore riconducibili alla connessione tra corpi (*anelli di una catena*) e all'idea di recupero o ritorno alla coscienza (*risveglio*).

Nel complesso, il linguaggio metaforico rappresenta una componente quantitativamente limitata ma qualitativamente significativa nella descrizione del movimento coreografico, in quanto contribuisce alla costruzione di una rappresentazione del movimento che ricorre a immagini figurative. In particolare, le metafore del mondo animale non si limitano a nominare

elementi del mondo naturale, ma contribuiscono a donare idea di leggerezza, eleganza, armonia e fluidità, caratteristiche tipiche della danza classica. Nel passaggio “Carla volteggia sulle punte leggera come una farfalla” pronunciata nella descrizione de *Lo Spettro della Rosa* (scena 14, 00:42:47), l’immagine della farfalla richiama leggerezza e delicatezza, trasferendo alla descrizione coreografica le proprietà comunemente associate all’immagine della farfalla. L’utilizzo delle metafore non risulta utile solo per qualificare il movimento, ma interviene anche nella descrizione delle relazioni corporee tra i danzatori. Come nel passaggio “con le mani incrociate come gli anelli di una catena Carla e Ginevra sollevano il mento” (scena 8, 00:19:10), la metafora *anelli di una catena* contribuisce a rappresentare visivamente il tipo di connessione fisica tra i corpi, evidenziando un legame continuo tra le due danzatrici.

Dopo aver analizzato la frequenza delle metafore e la loro distribuzione nei diversi campi semantici, l’attenzione si sposta ora sulla loro collocazione all’interno delle UD, per osservare la distribuzione del linguaggio metaforico tra UD di tipo specialistico e non specialistico.

La Figura 2 illustra la distribuzione percentuale del linguaggio metaforico all’interno delle UD contenenti linguaggio specialistico e non specialistico, al fine di comprendere il rapporto tra l’impiego della metafora e il linguaggio tecnico.

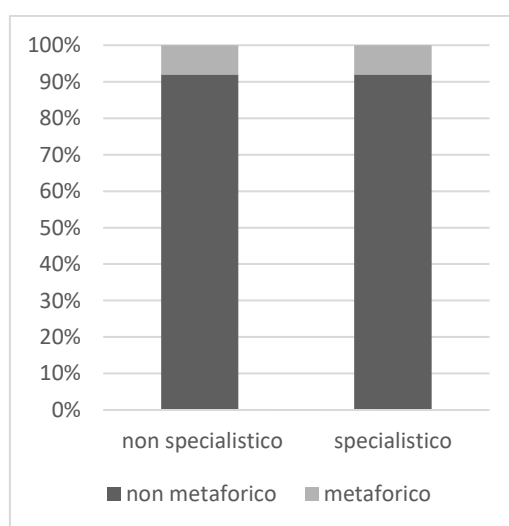


Figura 2: Rapporto tra UD con metafora e UD specialistiche o non specialistiche

La Figura 2 mostra in termini percentuali la distribuzione del linguaggio metaforico all’interno delle categorie di linguaggio specialistico e non specialistico. Come si evince, la presenza del linguaggio metaforico risulta ridotta e sostanzialmente equivalente nelle due categorie, ovvero intorno all’8% per entrambe. In termini numerici la distribuzione delle

metafore corrisponde a 5 occorrenze su 63 UD nella categoria del linguaggio non specialistico e a 1 occorrenza su 13 UD nella categoria del linguaggio specialistico.

Sebbene sia stato evidenziato che nel corpus solo in una UD specialistica è presente una metafora (“Carla volteggia sulle punte leggera come una farfalla” scena 14, 00:42:47), l’analisi del contesto immediatamente successivo evidenzia in due casi la co-occorrenza tra metafore e terminologia specialistica. In particolare: “leggera come una farfalla, effettua una serie di fouettés intorno alla sala” (scena 13, 00:36:20) dove possiamo notare la co-occorrenza della metafora *leggera come una farfalla* e del termine tecnico *fouettés*; e “volteggiano sulle punte e si muovono come due cigni” (scena 9, 00:20:00) in cui sono presenti il termine tecnico *sulle punte* e la metafora *come due cigni*.

Dal punto di vista qualitativo, possiamo notare come le metafore non si presentino come elementi autonomi, ma risultino generalmente integrate nella struttura della UD, in co-occorrenza con termini specialistici o con verbi descrittivi del movimento, pertanto accompagnano la funzione descrittiva, contribuendo alla qualificazione visiva del movimento. La posizione delle metafore all’interno delle UD evidenzia una strategia di stratificazione descrittiva, in cui il registro figurativo e il registro specialistico coesistono senza sovrapporsi e collaborano alla costruzione dell’immagine coreografica.

6.4 I verbi nella descrizione del movimento

Tra le strategie linguistiche maggiormente impiegate nel corpus, i verbi rappresentano i principali strumenti della verbalizzazione del movimento, in quanto consentono di descrivere le azioni eseguite dai danzatori, rendono esplicite le relazioni tra i personaggi e spiegano i movimenti all’interno dello spazio scenico. All’interno del corpus sono state individuate un totale di 72 forme verbali suddivise in cinque categorie, elencate di seguito in ordine decrescente di frequenza: verbi performativi, verbi di spostamento, verbi relazionali, verbi di movimento corporeo e verbi percettivi, cognitivi ed espressivi.

La Figura 3 rappresenta la distribuzione dei verbi nel corpus, suddivisi in base alle cinque categorie individuate.

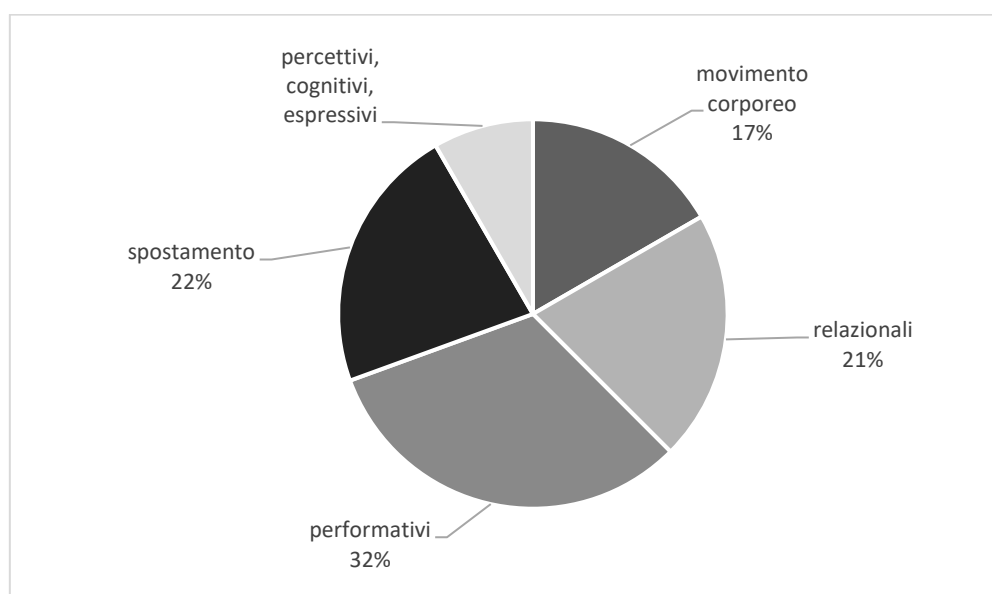


Figura 3: Distribuzione dei verbi (n=72)

I verbi performativi contano 23 occorrenze, rappresentando poco più del 30% dei verbi totali. Tali verbi comprendono forme quali *danzare*, *eseguire*, *volteggiare*, *piroettare*; sono pertanto descrittivi dell'azione coreografica e permettono di identificare il movimento come evento performativo. Come risulta nell'esempio "sciolto l'abbraccio piroettano all'unisono" della scena 14 (00:43:43), l'AD, tramite queste scelte linguistiche, orienta il destinatario verso la performance nel suo insieme, piuttosto che verso i singoli movimenti che la compongono.

Accanto ai verbi performativi, si collocano i verbi di spostamento con 16 occorrenze, rappresentando quindi circa il 22% del totale. Tali verbi comprendono forme come *avanzare*, *attraversare*, *posizionarsi*, *superare*. Questi elementi contribuiscono alla costruzione dello spazio scenico e permettono di rendere accessibili al pubblico i percorsi che compiono i danzatori durante la performance. L'esempio "Carla e Ginevra si posizionano al centro della scena" della scena 8 (00:18:19) mostra come la descrizione dello spostamento contribuisce a fornire dinamicità e visione d'insieme della coreografia.

Un'altra categoria significativa sono i verbi relazionali, con 15 occorrenze, rappresentando in questo caso circa il 21% del totale. Tali verbi comprendono forme come *sorreggere*, *condurre*, *afferrare*, *tendere* e descrivono le interazioni tra i danzatori, consentendo di mettere in evidenza la dimensione relazionale della danza. Questo fenomeno è particolarmente presente nei passi a due, come mostra il passaggio "la conduce a ballare il

waltzer” presente nella scena dell’esibizione di Carla e Pistoni in *Lo Spettro della Rosa* (scena 14, 00:42:47). Scelte lessicali come queste permettono di rappresentare il coordinamento tra i corpi e la costruzione del movimento condivisa.

Inoltre, i verbi di movimento corporeo rappresentano circa il 16%, contando 12 occorrenze. Tra queste forme troviamo verbi come *piegare, sollevare, alzare, protendere* che descrivono le azioni compiute dalle diverse parti del corpo dei danzatori, come nel caso della scena 9 in cui le due ballerine “protendono le mani verso l’alto” (00:20:00). Attraverso tali scelte linguistiche, il movimento viene scomposto nei suoi elementi costitutivi, fornendo allo spettatore informazioni dettagliate sulla configurazione fisica del movimento.

Una categoria ridotta, che conta 6 occorrenze su 73 (circa 8%), è rappresentata da verbi percettivi, cognitivi ed espressivi quali *concentrarsi, pensare, sorridere, guardare*. Questi verbi non sono descrittivi del movimento scenico di per sé, ma contribuiscono a spostare l’attenzione dello spettatore anche sullo stato emotivo dei ballerini, come è evidente nell’esempio “Carla sorride e torna alla realtà” nell’esibizione de *Lo Spettro della Rosa* (scena 14, 00:43:43), dove la ballerina perde momentaneamente la concentrazione per poi recuperarla.

Nel complesso, la distribuzione dei verbi evidenzia una complessa articolazione delle strategie linguistiche impiegate per la verbalizzazione del movimento danzato. Le diverse categorie individuate contribuiscono in modo complementare alla costruzione della scena: i verbi performativi e di spostamento contribuiscono al dinamismo della scena, i verbi relazionali mettono in risalto l’interazione tra i danzatori, mentre i verbi di movimento corporeo consentono una scomposizione strutturale del movimento danzato. Infine, i verbi percettivi, cognitivi ed espressivi introducono una componente legata alla dimensione emotiva che amplia la descrizione oltre al livello motorio.

6.5 I modificatori e la dimensione estetica del movimento

Oltre alla descrizione delle azioni, l’AD contribuisce alla verbalizzazione del movimento tramite modificatori che donano valore estetico ed espressivo alla coreografia. Il corpus comprende 41 modificatori comprendenti aggettivi, avverbi e sintagmi descrittivi che suggeriscono in che modo i danzatori eseguono i movimenti. Tali espressioni sono state suddivise in sei categorie, elencate di seguito in ordine decrescente di frequenza: qualità estetiche, coordinazione/interazione, modalità dinamica del movimento, posizione ed espressività, competenza, quantificazione.

La Figura 4 mostra la distribuzione dei modificatori all'interno del corpus in base alle categorie sopracitate.

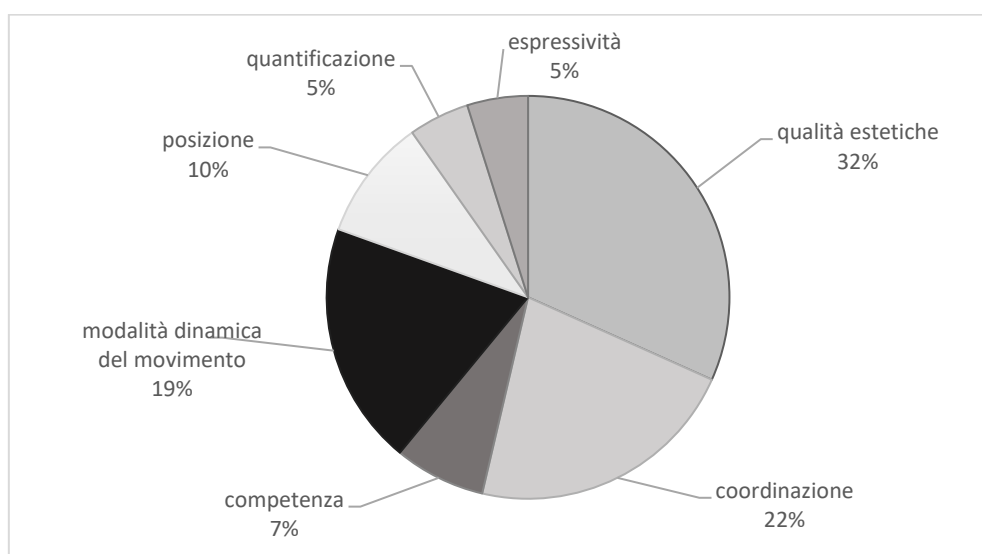


Figura 4: Distribuzione dei modificatori (n=41)

La categoria predominante è quella delle qualità estetiche, che conta 13 occorrenze su 41, rappresentando circa il 32% dei modificatori contenute nel corpus. Questa categoria comprende espressioni come *snello*, *elegante*, *aggraziato*, *fluid*. Tali elementi lessicali attribuiscono al movimento caratteristiche come leggerezza, controllo, armonia, come si evince ad esempio dal passaggio “eseguendo un elegante passo a due” (scena 9, 00:20:20), il che contribuisce alla costruzione di un’immagine raffinata della danza.

Un’altra categoria significativa riguarda i modificatori che indicano coordinazione e interazione tra i danzatori, con 9 occorrenze su 41, ovvero circa il 22% del totale. Le espressioni che la caratterizzano sono *all’unisono*, *in perfetta armonia*, *in sintonia*, *d’intesa*. Attraverso queste formulazioni, l’AD rende accessibile ancora una volta la relazione tra i danzatori, i loro corpi e la capacità di restituire il movimento in modo coordinato, come emerge dal passaggio “Carla e Rudolf danzano all'unisono e concludono il balletto in perfetta armonia” (scena 20, 1:33:35).

I modificatori relativi alla modalità dinamica del movimento presentano 8 occorrenze, rappresentando quindi circa il 21% del corpus. Ci riferiamo a tutte quelle forme come *con grazia*, *con delicatezza*, *leggermente*, *con eleganza*, che contribuiscono a precisare la qualità esecutiva dell’azione. A titolo d’esempio, l’espressione “le due ragazzine piegano leggermente le gambe” della scena 8 (00:19:10) mostra che l’attenzione non è rivolta esclusivamente al movimento, ma alla sua modalità di esecuzione.

Inoltre, il 10% (4 occorrenze) dei modificatori indicano la posizione dei danzatori, con le espressioni *in posa*, *in punta di piedi*, *seduta*, *verso l'alto*, che forniscono indicazioni riguardo all'atteggiamento corporeo. Tali informazioni non sono strettamente relative al movimento danzato, ma contribuiscono a definire la configurazione corporea dei danzatori nello spazio scenico. Nel passaggio "Carla avanza con grazia e corre in punta di piedi" (scena 14, 00:42:00) il modificatore *in punta di piedi* contribuisce a delineare la configurazione corporea del personaggio, evidenziandone la postura.

Infine, sono state individuate tre categorie ridotte che riguardano la competenza, con le sole espressioni *tecnica*, *talentuosì* e *maestria* (circa il 7% del totale), l'espressività, con le sole occorrenze *con aria sognante* e *con sguardo compiaciuto* (circa il 5% del totale), e la quantificazione, con le sole espressioni *una serie* e *innumerevoli* (circa il 5% del totale). In questo caso, la qualificazione del movimento danzato e i modificatori che indicano competenza veicolano un'idea di professionalità e di alto livello della performance, come risulta nell'esempio "Conclude eseguendo con tecnica ed eleganza innumerevoli giri di fouettés" (scena 13, 00:36:20) durante la seconda selezione per il ruolo da solista in *Lo Spettro della Rosa*. Non da ultimo, i modificatori di espressività non sono strettamente relativi al movimento danzato, ma risultano comunque importanti per la comprensione e la qualità estetica della scena. Nel passaggio "fa girare il corpo snello di Carla con maestria e con uno sguardo compiaciuto" (scena 14, 00:44:30), la descrizione fornisce informazioni relative sia al movimento danzato sia alle espressioni di Mario Pistoni, il che rende l'AD più ricca e dettagliata.

Nel complesso, i modificatori mostrano come l'AD non si limiti alla sola verbalizzazione del movimento, ma integri elementi qualitativi che contribuiscono alla definizione della sua modalità esecutiva, della sua organizzazione spaziale e della sua percezione estetica.

6.6 Oltre il movimento: la costruzione del contesto performativo

Sebbene la domanda di ricerca sia volta ad analizzare le strategie linguistiche dell'AD della danza in relazione principalmente all'uso di metafore e del linguaggio tecnico, durante l'analisi è emerso un dato significativo riguardante la presenza di riferimenti relativi allo spazio teatrale, ai costumi e ai dettagli scenografici. I risultati saranno presentati brevemente in questa sezione, in quanto non rientrano nell'obiettivo principale del presente studio; tuttavia, risultano interessanti rispetto alle caratteristiche complessive dell'AD della danza.

Nel corpus analizzato ricorrono 24 riferimenti relativi allo spazio teatrale, in particolare con termini come *palco* (5), *sala* (4), *quinte* (4), *sipario* (3). Questo contribuisce a ricostruire la dimensione spaziale della performance, collocando il movimento all'interno del contesto scenico e rafforzando la percezione dell'ambiente teatrale.

Inoltre, sono presenti 15 riferimenti relativi ai costumi spesso qualificati tramite colori e materiali, come *gonna di tulle* (2), *tutù bianco* (2), *body nero* (1), *copricapo in pizzo* (1). Questo contribuisce a delineare con maggiore precisione l'aspetto dei personaggi e a restituire la dimensione estetica e materiale della performance.

Infine, emergono 8 riferimenti relativi alla scenografia e all'atmosfera sul palco, come *finestra* (2), *rosa* (1), *ronzio delle luci* (1), *assi di legno che scricchiolano* (1). Questo contribuisce a rafforzare la costruzione dell'ambiente performativo, includendo elementi visivi e sonori che arricchiscono la percezione della scena.

Da questo dato emerge che l'AD non si limita alla verbalizzazione del movimento, ma contribuisce a ricostruire l'intero evento performativo attraverso riferimenti allo spazio scenico, ai costumi e ad altri elementi percettivi.

6.7 Sintesi delle strategie linguistiche

Il connubio tra l'analisi quantitativa e l'analisi qualitativa mostra come la verbalizzazione del movimento nell'AD delle scene di danza si fondi sull'integrazione di numerose strategie linguistiche. La terminologia tecnica garantisce precisione e immediatezza nella descrizione, mentre il linguaggio metaforico introduce una dimensione evocativa che arricchisce la verbalizzazione del movimento. I verbi costituiscono il principale strumento di descrizione delle azioni, delle relazioni tra i danzatori e degli spostamenti nello spazio scenico. I modificatori, siano essi costituiti da aggettivi, avverbi o sintagmi descrittivi, contribuiscono alla resa delle caratteristiche estetiche, dinamiche ed espressive dello spettacolo. I riferimenti relativi allo spazio scenico, ai costumi e alla scenografia contribuiscono alla funzionalità estetica della danza e alla sua descrizione spaziale. L'insieme di queste strategie linguistiche contribuisce alla descrizione verbale della danza e all'accessibilità del prodotto audiovisivo. Nel prossimo capitolo saranno discussi e interpretati i risultati emersi dall'analisi.

7. Discussione

Il presente capitolo discute i risultati emersi dalla combinazione dell'analisi quantitativa e qualitativa del corpus, mettendoli in relazione con le domande di ricerca e le ipotesi formulate nel Capitolo 5. La discussione si articola sulla base delle domande di ricerca che hanno guidato lo studio e si conclude con la verifica delle ipotesi alla luce dei risultati emersi dall'analisi presentata nel Capitolo 6.

7.1 Le strategie linguistiche nell'AD delle scene di danza

La presente sezione risponde alla domanda di ricerca principale dello studio, ovvero individuare le strategie linguistiche che vengono adottate nell'AD delle scene di danza del film *Carla* (2021). Presentiamo pertanto una panoramica delle principali strategie linguistiche individuate nel corpus, con una riflessione sui risultati emersi dall'analisi di verbi e di modificatori. Il linguaggio specialistico e quello metaforico saranno analizzati più approfonditamente nelle sezioni appositamente dedicate alle domande di ricerca secondarie (vedi Sezioni 7.2, 7.3, 7.4).

I risultati emersi sottolineano come la verbalizzazione del movimento delle scene di danza performative del film *Carla* (2021) si basi principalmente sul linguaggio non specialistico. Secondo quanto emerso dall'analisi quantitativa, la terminologia tecnica non costituisce la strategia predominante nell'AD all'interno del corpus analizzato, contrariamente a quanto si potrebbe ipotizzare in un film che tratta la storia di una delle più grandi ballerine di tutti i tempi. I risultati mostrano una netta prevalenza di UD non specialistiche (83%) rispetto alla terminologia tecnica (17%). Questo dato risulta significativo, poiché nella letteratura si consiglia di non impiegare eccessivo linguaggio tecnico in quanto potrebbe interferire sulla chiarezza dell'esposizione, rendendo l'AD meno accessibile (Bläsing & Zimmermann, 2021). Ne emerge pertanto un orientamento dell'AD verso strategie linguistiche non specialistiche a favore dell'accessibilità del contenuto.

Inoltre, tra le strategie impiegate si riscontra anche l'uso del linguaggio metaforico, sebbene la sua presenza sia attestata al solo 8% all'interno delle UD presenti nel corpus. Tuttavia, il linguaggio metaforico riveste un ruolo significativo in quanto contribuisce alla funzione estetico-evocativa della danza. Come indicato nelle linee guida ADLAB (Remael et al., 2015), un linguaggio vivido e ricco di metafore costituisce un elemento centrale dell'AD,

poiché aiuta a rendere più concreta la percezione della scena da parte del destinatario con disabilità visiva. Tuttavia, tale distribuzione deve essere interpretata alla luce delle dimensioni ridotte del corpus analizzato, che comprende solo l'AD di cinque scene di danza performative all'interno di un solo film.

Accanto a queste strategie, l'analisi evidenzia l'impiego di ulteriori risorse linguistiche che contribuiscono alla descrizione del movimento. Ci riferiamo principalmente a verbi performativi, di spostamento, relazionali e di movimento, ma anche a modificatori che contribuiscono a caratterizzare la dimensione estetica, dinamica e relazionale della coreografia. L'uso di tali strategie permette di rendere accessibili le azioni compiute dai danzatori e le modalità di esecuzione. Questo risultato appare coerente con quanto esaminato da Agnetta et al. (2025), secondo cui le strategie linguistiche impiegate dovrebbero privilegiare elementi quali il ritmo, l'energia, le azioni corporee, la qualità e la dinamica del movimento. Le categorie individuate nel corpus sembrano infatti riflettere tali dimensioni: i verbi performativi, relazionali e di movimento esprimono le azioni eseguite dai danzatori, mentre i modificatori contribuiscono a rendere la qualità e la dinamicità esecutiva della performance. Tuttavia, l'analisi si concentra su un insieme selezionato di strategie linguistiche, senza includere tutte le possibili risorse adottate nell'AD. A tal proposito, durante l'analisi è emerso un dato significativo riguardante la presenza di riferimenti legati allo spazio teatrale, ai costumi e ai dettagli scenografici. Questo dato risulta particolarmente interessante, in quanto Agnetta et al. (2025) suggeriscono che durante la selezione delle informazioni da trasmettere, gli elementi scenografici e i costumi possono essere talvolta privilegiati rispetto alla descrizione dei movimenti, che spesso per ragioni di tempo deve essere sintetizzata. Da questi dati emerge che l'AD non si limita alla sola verbalizzazione del movimento, ma estende la descrizione anche allo spazio scenico. I riferimenti al contesto performativo contribuiscono a definire l'ambiente, l'atmosfera, l'identità dei personaggi, restituendo inoltre la dimensione spaziale della performance. Si può pertanto ipotizzare che tali riferimenti allo spazio scenico fungano da supporto alla costruzione del modello mentale della scena riducendo in parte la necessità di una descrizione analitica del movimento o dei danzatori.

In aggiunta, la distribuzione delle strategie linguistiche può essere interpretata alla luce del sistema di movimento di Laban/Bartenieff (LBMS) (Laban, 1950; Bartenieff & Lewis, 1980) ampiamente utilizzato nella danza, per evidenziare come le componenti del movimento codificate emergano anche nella verbalizzazione dell'AD. Infatti, il sistema suddivide il movimento in quattro componenti fondamentali: *corpo*, *spazio*, *forma* e *dinamica*, che risultano almeno in parte rintracciabili nelle categorie di analisi individuate. La categoria *corpo* emerge

attraverso i verbi di movimenti e performativi, che descrivono le azioni e le configurazioni del corpo. Lo *spazio* viene espresso tramite i verbi di spostamento e i modificatori di posizionamento, consentendo allo spettatore di ricostruire non solo come il movimento viene eseguito, ma anche i percorsi dei danzatori nello spazio scenico. Più in generale, questa categoria emerge anche attraverso i riferimenti allo spazio scenico e agli elementi scenografici. La *dinamica* si manifesta attraverso le espressioni che qualificano il movimento in termini di eleganza, fluidità, leggerezza, caratteristiche che rientrano principalmente nelle categorie di qualità estetica e modalità dinamica del movimento. La dimensione della *forma* appare nei verbi di relazione dei danzatori, nelle espressioni qualificative di coordinazione e qualità estetica, e nella descrizione dei costumi che evidenziano le modalità attraverso cui il movimento si organizza nello spazio e assume una precisa configurazione espressiva. Alla luce di ciò, si può ipotizzare che una formazione specifica degli audiodescrittori al sistema Laban/Bartenieff possa fornire strumenti utili alla verbalizzazione del movimento anche in assenza di un background coreutico, offrendo un quadro di riferimento più strutturato per l'analisi e la resa delle componenti del movimento

Alla luce di questi risultati, l'AD del corpus sembra integrare diverse strategie linguistiche che trovano riscontro nelle caratteristiche dell'AD illustrate da Perego (2014), secondo cui l'AD dovrebbe essere meticolosa, concisa, intensa visivamente e usabile. Nel corpus analizzato la meticolosità emerge dalla descrizione dettagliata del movimento tramite le diverse strategie analizzate; la concisione si manifesta tramite l'impiego selettivo della terminologia tecnica; l'intensità visiva si rivela tramite l'uso di modificatori ed espressioni metaforiche; l'usabilità è garantita dalla prevalenza del linguaggio non specialistico che rende il contenuto accessibile a un pubblico ampio.

Riassumendo, i risultati emersi dall'analisi evidenziano che la verbalizzazione del movimento danzato nell'AD di scene di danza si fonda su un sistema articolato composto da diverse strategie linguistiche, in cui il linguaggio non specialistico costituisce la componente predominante, mentre il linguaggio specialistico e il linguaggio metaforico ricoprono un ruolo più marginale, ma pur sempre significativo in quanto esplicitano la funzione informativa ed estetico-evocativa propria dell'AD della danza. Allo stesso tempo, l'uso ampio di forme verbali evidenzia come l'AD privilegi una rappresentazione dinamica del movimento, focalizzata su azioni, relazioni e spostamenti, in quanto tale strategia consente di restituire il movimento nella sua dimensione temporale e sequenziale, rendendone percepibile lo sviluppo all'interno della scena. Inoltre, l'impiego maggiore di verbi performativi e di spostamento indica che nel presente corpus si conferisce maggiore attenzione alla danza intesa come descrizione globale

della coreografia, piuttosto che al singolo movimento del corpo, perché la descrizione privilegia la ricostruzione dell'andamento complessivo della scena, piuttosto che l'analisi dettagliata dei singoli gesti. Tuttavia, nel corpus analizzato erano presenti quasi esclusivamente passi a due, con un corpus più ampio che includa assoli o formazioni di gruppo le strategie linguistiche verbali potrebbero risultare diverse e focalizzarsi più sul gesto tecnico, ad esempio in presenza di più assoli descritti. Inoltre, l'insieme dei modificatori esaminati sottolinea come l'AD svolga un ruolo cardine nella restituzione della dimensione estetica del movimento. Tramite l'impiego di formulazioni descrittive, il testo contribuisce alla verbalizzazione dell'azione coreografica con le sue qualità estetiche, relazionali, dinamiche e percettive, contribuendo a una comprensione più completa della performance. In aggiunta, i riferimenti al contesto scenico contribuiscono alla descrizione accurata e dinamica della performance, la quale non si limita al movimento in senso stretto, ma ne restituisce anche la dimensione spaziale.

7.2 L'impiego della terminologia tecnica nella descrizione del movimento

Un'ulteriore domanda di ricerca che ha guidato l'analisi si riferiva all'impiego della terminologia tecnica nel corpus. I risultati emersi dall'analisi mostrano che la terminologia tecnica non ricopre un ruolo centrale nella descrizione del movimento, con 13 UD su 76. I termini individuati appartengono principalmente al lessico della danza classica. Tali termini permettono di identificare figure, passi, posizioni tecniche, generi di danza e strutture coreografiche in modo immediato.

Dal punto di vista funzionale, la terminologia tecnica sembra rispondere a due esigenze: precisione descrittiva ed economia espressiva. La precisione descrittiva contribuisce a restituire l'atmosfera propria del contesto coreutico e risulta inoltre giustificata dalla natura stessa del film, incentrato sulla danza. L'economia espressiva permette di condensare il linguaggio descrittivo del movimento in un unico termine, strategia essenziale considerando i limiti temporali che caratterizzano l'AD. Tali scelte lessicali possono essere ricondotte alla dimensione temporale dell'AD, che secondo Agnetta et al. (2025) costituisce un elemento determinante nella strutturazione del testo audiodescrittivo. In tal senso, il ricorso alla terminologia tecnica risulta fondamentale poiché permette di condensare in una singola espressione una serie di informazioni che richiederebbero altrimenti descrizioni più estese.

Un ulteriore aspetto significativo riguarda il grado di specializzazione dei termini impiegati: pur essendo termini classificati come specialistici, il loro significato risulta trasparente anche a un pubblico non esperto nel settore. L'AD sembra pertanto privilegiare un

lessico accessibile anche quando impiega termini specialistici. In tal senso, i risultati sono allineati con quanto evidenziato da Bläsing & Zimmermann (2021), le quali sostengono che un eccessivo ricorso al linguaggio specialistico rischia di compromettere l'accessibilità del contenuto. L'accessibilità viene ad esempio ulteriormente garantita dalla traduzione in italiano di *piroetta* e *passo a due*, termini per cui nel contesto professionale internazionale viene utilizzata la forma francese (*pirouette*, *pas de deux*).

Riassumendo, la terminologia tecnica è presente in modo ridotto nel corpus, ma svolge al contempo un ruolo significativo, in quanto contribuisce a trasmettere in modo preciso le informazioni visive. Inoltre, i termini individuati non risultano incomprensibili a un pubblico non esperto: questo suggerisce che l'AD privilegia un equilibrio tra accuratezza specialistica e accessibilità comunicativa.

7.3 Il ruolo del linguaggio metaforico

Per quanto riguarda l'impiego del linguaggio metaforico nel corpus, l'analisi ne ha rivelato una presenza ridotta. Circa l'8% delle UD totali presentano un'immagine figurativa; pertanto, il linguaggio metaforico non costituisce una strategia dominante nella verbalizzazione del movimento. Tuttavia, esso svolge un ruolo significativo in quanto contribuisce alla creazione di immagini evocative nella mente dello spettatore. Le metafore individuate appartengono principalmente al campo semantico del mondo animale. Facendo riferimento ad esempio a cigni, farfalle e libellule, queste espressioni richiamano un'idea di leggerezza, eleganza e armonia. Si tratta di qualità che compaiono già nella descrizione del movimento danzato, ma la metafora le evoca con maggiore potenza espressiva. Sono inoltre presenti una metafora che enfatizza la relazione tra i corpi, come *anelli di una catena*, e una metafora del *risveglio*. In questi casi, il linguaggio figurato permette di trasmettere aspetti simbolici ed emotivi della performance, andando oltre la semplice descrizione. Questi risultati possono essere letti alla luce della riflessione di Margolies (2015), secondo cui la scrittura dell'AD si avvicina alla traduzione poetica, in quanto non si limita alla trasmissione di informazioni, ma mira piuttosto a restituire un'esperienza sensoriale ed estetica. In questa prospettiva, Bläsing & Zimmermann (2021) sottolineano l'importanza della presenza del linguaggio metaforico, in quanto la danza comunica principalmente sentimenti ed emozioni piuttosto che informazioni dichiarative, che vengono trasmesse più efficacemente attraverso il linguaggio figurativo.

Le metafore individuate sembrano contribuire alla trasmissione della dimensione espressiva ed estetica del movimento danzato piuttosto che alla sua descrizione meccanica.

Attraverso il linguaggio figurato, l'AD arricchisce la rappresentazione verbale della performance, contribuendo alla creazione di immagini evocative nello spettatore, rispetto a quanto avverrebbe con la semplice descrizione delle azioni direttamente osservabili.

7.4 Rapporto tra terminologia tecnica e linguaggio metaforico

L'ultimo quesito di ricerca riguardava il rapporto tra terminologia tecnica e linguaggio metaforico nella descrizione della danza. L'analisi mostra che le due strategie sembrano svolgere funzioni diverse ma complementari, non configurandosi come alternative o esclusive all'interno dell'AD. Infatti, i dati emersi dall'analisi mostrano che le metafore compaiono sia nelle UD con linguaggio specialistico sia in quelle in cui non è presente, con percentuali analoghe in rapporto al numero di UD per ciascuna categoria (circa l'8%). Questo risultato suggerisce che il ricorso alla metafora non dipende dall'assenza della terminologia tecnica e che quindi non rappresenta una strategia sostitutiva. Tale evidenza risulta coerente con quanto osservato da Patiniotaki (2022), secondo cui l'AD non si limita a una funzione informativa, ma deve trasmettere un'esperienza estetica, configurandosi così come una forma di mediazione artistica.

Tuttavia, un'osservazione più ampia del contesto discorsivo mostra che il rapporto tra le due strategie non si esaurisce all'interno della singola UD. In alcuni casi, quando la co-occorrenza non è presente nella stessa UD, elementi di linguaggio specialistico e linguaggio metaforico risultano compresenti in UD vicine. Questo fenomeno suggerisce una forma di co-occorrenza distribuita, in cui le due strategie operano all'interno di uno stesso contesto descrittivo, pur senza manifestarsi all'interno della medesima UD.

In conclusione, i risultati indicano che il linguaggio specialistico e il linguaggio metaforico operano su piani distinti della descrizione. La terminologia tecnica contribuisce alla precisione della descrizione e quindi consente allo spettatore di costruire una rappresentazione più concreta e strutturata del movimento, mentre la metafora favorisce la trasmissione di qualità estetiche ed evocative. In questa prospettiva si colloca anche la riflessione di Agnetta et al. (2025), secondo cui l'AD dovrebbe essere prodotta in termini di efficacia ed efficienza. L'efficacia risiede nella capacità di trasferire il valore estetico del movimento, quindi ad esempio attraverso l'impiego di strategie metaforiche, mentre l'efficienza riguarda la necessità di condensarlo in poche parole dense di significato, resa possibile anche dall'uso della terminologia tecnica.

Come si evince, le due strategie linguistiche possono essere considerate complementari, poiché partecipano con equivalente importanza alla verbalizzazione della danza, che si configura come informativa ed estetico- evocativa.

7.5 Verifica delle ipotesi

L'analisi dei risultati consente di verificare le ipotesi formulate nel Capitolo 5. La prima ipotesi, secondo cui l'AD delle scene di danza avrebbe presentato una frequenza significativa di terminologia tecnica, risulta solo parzialmente confermata. La terminologia tecnica è effettivamente presente nel corpus, ma rappresenta una componente minoritaria rispetto al linguaggio non specialistico, perché si privilegia l'accessibilità piuttosto che la precisione nella descrizione tecnica.

La seconda ipotesi, secondo cui in assenza di terminologia tecnica l'AD avrebbe fatto ricorso a espressioni metaforiche per descrivere il movimento, non trova conferma nei dati raccolti in questo corpus. I risultati mostrano che la strategia predominante non risulta essere né la terminologia tecnica né il ricorso sistematico alla metafora in assenza di essa, bensì l'impiego del linguaggio descrittivo non specialistico. In questo contesto, la verbalizzazione del movimento si basa principalmente su verbi e modificatori, mentre il linguaggio metaforico risulta quantitativamente limitato e non svolge una funzione sostitutiva rispetto alla terminologia tecnica.

La terza ipotesi, secondo cui la terminologia tecnica e il linguaggio metaforico rappresentano strategie complementari nella descrizione della danza, può considerarsi confermata. Infatti, i risultati suggeriscono che le due strategie svolgono funzioni differenti ma complementari, contribuendo alla costruzione della verbalizzazione della danza sia da un punto di vista informativo che da un punto di vista evocativo.

Conclusioni

Il presente elaborato si è proposto di indagare l'AD delle scene di danza nel film *Carla*, con particolare attenzione alle strategie linguistiche impiegate per descrivere il movimento. Lo studio si colloca all'intersezione tra l'AD dei prodotti audiovisivi e quella della danza, un ambito che risulta ancora poco esplorato nella letteratura scientifica.

In particolare, le domande di ricerca erano incentrate sul ruolo del linguaggio specialistico e metaforico nella descrizione del movimento danzato. Come si evince dai risultati dell'analisi, né il linguaggio specialistico né il linguaggio metaforico rappresentano una strategia dominante di descrizione del movimento, ma rivestono entrambi un ruolo significativo nell'AD. Infatti, il linguaggio specialistico permette all'AD di veicolare precisione informativa in tempi brevi, mentre il linguaggio metaforico contribuisce a fornire qualità estetica ed evocativa alla descrizione. La combinazione di linguaggio specialistico e metaforico permette di realizzare due funzioni proprie dell'AD delle arti performative: da un lato, la trasmissione di informazioni descrittive e accurate, dall'altro, la restituzione della qualità estetica, emotiva ed evocativa della performance. Le strategie linguistiche predominanti sono piuttosto relative all'impiego di verbi performativi, di spostamento, di interazione tra i danzatori e di movimento, nonché di modificatori veicolanti qualità estetiche, di coordinazione e di modalità dinamica del movimento. Tale risultato mostra come l'AD privilegi l'accessibilità rispetto alla precisione informativa, poiché si evita l'utilizzo eccessivo di linguaggio specialistico che potrebbe risultare poco chiaro a un pubblico più eterogeneo. Inoltre, un'analisi approfondita del linguaggio specialistico ha evidenziato che i termini tecnici utilizzati restano comunque comprensibili anche a spettatori non esperti del settore. In aggiunta, le strategie linguistiche impiegate rivelano che nella descrizione del movimento danzato viene dato particolare risalto alla resa della qualità del movimento e delle relazioni spaziali e corporee tra i danzatori, più che alla mera identificazione delle figure o delle tecniche esecutive. L'uso ricorrente di verbi e modificatori che veicolano intensità, fluidità, ritmo, direzione e coordinazione contribuisce a restituire non solo quello che accade in scena, ma anche il modo in cui il movimento si manifesta. Inoltre, durante l'analisi, è emerso un dato significativo riguardante la descrizione del contesto, ovvero relativa a spazio scenico, scenografia e costumi. Ne deriva quindi un'AD che mira a trasmettere l'esperienza performativa nella sua complessità, integrando la dimensione informativa con quella estetica ed espressiva, nonché quella spaziale.

Alla luce dei risultati emersi, è possibile delineare i principali contributi della presente ricerca. In primo luogo, essa contribuisce agli studi sull'AD della danza, arricchendo un ambito di ricerca ancora poco esplorato. In particolare, si inserisce nel settore della ricerca sull'AD della danza nei prodotti audiovisivi, ambito ancora meno esplorato rispetto a quella degli spettacoli dal vivo, evidenziando le specificità della verbalizzazione del movimento danzato in uno spazio di intersezione tra gli studi sull'AD della danza e gli studi sull'AD dei prodotti audiovisivi. Inoltre, configurandosi come un'analisi di natura esplorativa, propone un approccio metodologico replicabile in ulteriori ricerche. Infine, il lavoro mostra come l'analisi linguistica rappresenti uno strumento utile per studiare la verbalizzazione del movimento danzato.

Accanto ai contributi evidenziati, è opportuno soffermarsi su alcuni limiti della presente ricerca, che ne circoscrivono la portata metodologica e interpretativa. In primo luogo, il corpus analizzato risulta ridotto, in quanto comprende l'AD di un solo film e si concentra esclusivamente su cinque scene performative su dodici totali, escludendo inoltre le scene narrative. Di conseguenza, i risultati ottenuti non possono essere generalizzabili. Inoltre, non è stato possibile analizzare la descrizione di diverse configurazioni coreografiche, in quanto il corpus non lo permetteva: le scene di danza performative con maggiore AD erano costituite nella maggioranza dei casi da passi a due. Un ulteriore limite è rappresentato dall'aver osservato un numero limitato di strategie linguistiche, che non consente di restituire la totalità delle soluzioni adottate nell'AD del corpus.

A partire dai risultati e dai limiti emersi, si possono delineare alcune prospettive di ricerca futura. In primo luogo, tali prospettive potrebbero includere l'analisi delle strategie linguistiche adottate per la descrizione di configurazioni coreografiche diverse, quali assoli, passi a due e formazioni di gruppo. Un ulteriore ambito di esplorazione potrebbe invece riguardare l'influenza dell'ambiente performativo sulle strategie descrittive, ad esempio confrontando le prove con gli spettacoli. Particolarmente interessante potrebbe essere l'esplorazione del ruolo della musica, ovvero se la sua presenza venga indicata anche nell'AD e quale spazio lasci l'AD per l'ascolto. Analogamente, sarebbe utile approfondire il ruolo della descrizione del contesto, ovvero delle scenografie e dei costumi, che nel corpus risulta particolarmente presente. Infine, una questione di rilievo riguarda la possibile correlazione tra pubblico target e impiego di linguaggio specialistico. Sarebbe infatti interessante verificare se la presenza di un pubblico target esperto nel settore abbia un'influenza sul maggiore impiego di termini tecnici. Nel complesso, tali prospettive di ricerca offrono uno spunto per futuri approfondimenti sull'AD della danza.

In conclusione, la presente ricerca si è proposta di contribuire allo studio dell'AD della danza nei prodotti audiovisivi, offrendo un'analisi delle strategie linguistiche impiegate e mettendo in luce alcune dinamiche ricorrenti nella verbalizzazione del movimento danzato. I risultati ottenuti evidenziano come la descrizione della danza si configuri come un processo complesso, in cui diverse strategie linguistiche interagiscono tra loro per conciliare esigenze di accessibilità, precisione informativa ed efficacia estetico-evocativa. In questa prospettiva, il lavoro si inserisce in un ambito ancora in fase di consolidamento, contribuendo a evidenziare specificità e criticità dell'AD della danza nei prodotti audiovisivi e suggerendo possibili linee di approfondimento per ricerche future, sia in ottica comparativa sia in relazione a differenti contesti performative e tipologie di pubblico.

Bibliografia

Agnetta, M., Gauthier, C., Rothenberger, E., & Prandi, B. (2025). Tanz hören (?). Zur Versprachlichung von Tanz und Musik im Modus der vorproduzierten Audiodeskription. *ATeM Archiv für Textmusikforschung* [Ascoltare la danza (?). Sulla verbalizzazione della danza e della musica nel contesto dell'audiodescrizione pre-registrata], 9(2), 1-21.
https://doi.org/10.15203/ATEM_2025_2.16

American Council of the Blind. (2010). *Audio Description Guidelines and Best Practices* (Version 3.1). J. Snyder (Ed.). Audio Description Project.

Asociación Española de Normalización (UNE). (2005). UNE 153020:2005. *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* [Audiodescrizione per persone con disabilità visiva. Requisiti per l'audiodescrizione e la realizzazione di audioguide]. Aenor.

Bardini, F. (2021). Film language, film experience and film interpretation in a reception study comparing conventional and interpretative audio description styles. In S. Braun & K. Starr (Eds.) *Innovation in audio description research*. (76-97). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781003052968>

Bartenieff, I., & Lewis, D. (1980). *Body Movement: Coping with the Environment*. Routledge.

Benecke, B. (2004). Audio-Description. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 49(1), 78–80. <https://doi.org/10.7202/009022ar>

Bidet-Caulet, A., Voisin, J., Bertrand, O., & Fonlupt, P. (2005). Listening to a walking human activates the temporal biological motion area. *NeuroImage*, 28(1), 132–139.
<https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2005.06.018>

- Bläsing, B., & Zimmermann, E. (2021). Dance Is More Than Meets the Eye—How Can Dance Performance Be Made Accessible for a Non-sighted Audience? *Frontiers in Psychology*, 12, 643848. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643848>
- Boillat, A. (2007). *Du bonimenteur à la voix-over* [dal bonimenteur al voice-over]. Éditions Antipodes.
- Braun, S. (2008b). Audiodescription research: State of the art and beyond. *Translation Studies in the New Millennium*, 6, 14-30.
- Calvo-Merino, B., Glaser, D. E., Grèzes, J., Passingham, R. E., & Haggard, P. (2005). Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers. *Cerebral Cortex*, 15(8), 1243–1249. <https://doi.org/10.1093/cercor/bhi007>
- Castellano, A. (Ed.). (2000). *Il doppiaggio: Profilo, storia e analisi di un'arte negata* (Vol. 1). AIDAC.
- Chapple, F., & Kattenbelt, C. (2006). *Intermediality in theatre and performance*. Rodopi.
- Christensen, J. F., & Calvo-Merino, B. (2013). Dance as a subject for empirical aesthetics. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7(1), 76–88. <https://doi.org/10.1037/a0031827>
- Cornu, J.-F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage: Histoire et esthétique* [il doppiaggio e il sottotitolaggio : storia e estetica]. Presses universitaires de Rennes.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Minton, Balch & Company
- Di Giovanni, E. (2018). Audio description and reception-centred research. In E. Di Giovanni & Y. Gambier (Eds.), *Reception studies and audiovisual translation* (pp. 225–250). John Benjamins.

Díaz-Cintas, J. (2005). Audiovisual translation today — A question of accessibility for all. *Translating today*, 4, 3-5.

Dutton, W. H. (2004). *Social transformation in an information society: rethinking access to you and the world*. UNESCO.

Dwyer, T. (2021). Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 4, pp. 295-307. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v4i.143>

Fagan, A. (2009). *Human rights: Confronting myths and misunderstandings*. Edward Elgar. <https://doi.org/10.4337/9781849802000>

Figiel, W., & Albin, K. (2022). Receptor tools. In C. Taylor & E. Perego (Eds.), *The Routledge handbook of audio description* (pp. 353–364). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003003052-27>

Fineman, A., & Cock, M. (2022). Audio description in museums: A service provider perspective. In C. Taylor & E. Perego (Eds.), *The Routledge handbook of audio description* (pp. 215–231). Routledge.

Francioni, F. (2007). The Rights of Access to Justice under Customary International Law. In F. Francioni (Ed.), *Access to Justice as a Human Right* (pp. 1–56). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199233083.003.0001>

Fryer, L. (2016). *An Introduction to audio description: A practical guide*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315707228>

Fryer, L. (2018). The independent audio describer is dead: Long live audio description! *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 170–186.

Fryer, L. (2019). *Stating the obvious? Implicature, explicature and audio description*. In R. Tipton & L. Desilla (Eds.), *Routledge handbook of translation and pragmatics* (pp. 430-445). Routledge.

Greco, G. M. (2018). The nature of accessibility studies. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 205–232. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.51>

Goodale, M. A., & Milner, A. D. (2004). *Sight Unseen: An Exploration of Conscious and Unconscious Vision*. Oxford University Press.

Greco, G. M. (2019). Accessibility Studies: Abuses, Misuses and the Method of Poietic Design. In C. Stephanidis (Ed.), *HCI International 2019 – Late Breaking Papers* (pp. 15–27). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-30033-3_2

Greco, G. M. (2022). The question of accessibility. In C. Taylor & E. Perego (Eds.), *The Routledge Handbook of Audio Description* (pp. 13–26). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003003052-3>

Gregory, R. (2004). The blind leading the sighted. *Nature*, 430(7002), 836. <https://doi.org/10.1038/430836a>

Hagendoorn, I. (2004). Some Speculative Hypotheses about the Nature and Perception of Dance and Choreography. *Journal of Consciousness Studies*, 11(3–4), 79–110.

Hirvonen, M. (2018). Audiodeskription und Sichtdolmetschen: Translation über Sinnesgrenzen. [Audiodescrizione e interpretazione a vista: traduzione oltre i confini sensoriali]. In S. Kvam, A. Parianou, J. Schopp & K. Solfeld (Eds.), *Spielräume der Translation: Sprach- und translationswissenschaftliche Zugänge* (pp. 100–124). Waxmann.

Hirvonen, M., & Viljanmaa, A. (2024). Interaction, ad hoc renderings, and shared meaning-making: Spontaneous and live audio description as forms of interpreting. In *Audio description and interpreting studies* (pp. 3-27). Routledge.

Hirvonen, M., & Wiklund, M. (2021). From image to text to speech: The effects of speech prosody on information sequencing in audio description. *Text & Talk*, 41(3), 309–334. <https://doi.org/10.1515/text-2019-0172>

Holsanova, J., Wadensjö, C. & Andrén, M. (Eds.) (2016). *Syntolkning: Forskning och praktik* [Audiodescrizione: ricerca e pratica]. Lunds universitet; Stockholms universitet; Myndigheten för tillgängliga medier (MTM). <https://lup.lub.lu.se/record/7696058>

Ivarsson, J., & Carroll, M. (1998). *Subtitling*. TransEdit HB.

Jiménez Hurtado, C., & Soler Gallego, S. (2013). Multimodality, translation and accessibility: A corpus-based study of audio description. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 21(4), 577–594. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.831921>

Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in theatre and performance: Definitions, perceptions and medial relationships. *Cultura, Lenguaje y Representacion/Culture, Language and Representations*[cultura, linguaggio e rappresentazione], 6, 19–29.

Kozloff, S. (2000). *Overhearing film dialogue*. University of California Press.

Kress, G., & van Leeuwen, T. (1996). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.

Kruger, J.L. (2009). The translation of narrative fiction: Impostulating the narrative origo. *Perspectives: Studies in Translatology*, 17(1), 15–32.

Laban, R. (1950). *The Mastery of Movement on the Stage*. Macdonald & Evans.

Maaß, C., & Rink, I. (Eds.). (2024). *Handbook of Accessible Communication*. Frank & Timme. <https://doi.org/10.26530/20.500.12657/98181>

Margolies, E. (2015). Going to hear a dance: On audio describing. *Performance Research*, 20(6), 17–23. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111044>

Mason, R., Robinson, A., & Coffield E. (2018). *Museum and gallery studies. The basics*. Routledge.

Maszerowska, A., Matamala A., & Orero, P. (Eds.). (2014). *Audio description: New perspectives illustrated*. John Benjamins.

Matamala, A. (2018). One short film, different audio descriptions. Analysing the language of audio descriptions created by students and professionals. *Onomázein*, 41, 185–207.

Matamala, A., & Orero, P. (Eds.). (2016). *Researching audio description: New approaches*. Palgrave Macmillan UK.

Mazur, I. (2014). Gestures and facial expressions in audio description. In A. Maszerowska, A. Matamala, & P. Orero (Eds.), *Audio description: New perspectives illustrated* (pp. 179-198). John Benjamins.

Mazur, I. (2020). Audio description: Concepts, theories and research approaches. In M. Díaz Cintas, P. Orero & A. Ramael (Eds.), *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility* (pp. 93-106). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_12

Mittler, G.A. (2006). *Art in focus: Aesthetics, criticism, history, studio* (5th ed.). Glencoe/McGraw-Hill.

Nord, C. (1991). *Text analysis in translation: Theory, methodology and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Rodopi.

Nord, C. (1997). *Translating as a purposeful activity. Functionalist approaches explained*. St. Jerome Publishing.

Nornes, A. M. (2007). *Cinema Babel*. University of Minnesota Press.

O’Sullivan, C., & Cornu, J.-F. (2018). History of audiovisual translation. In L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation* (pp. 15–30). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315717166-2>

Orazio. (2008). *Epistole e Ars poetica*. (U. Dotti, Ed.). Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Orero, P., & Matamala, A. (2013). Standardising audio description. *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, 1(1), 149–155.

https://www.researchgate.net/publication/251493582_Standarising_Audio_Description

Orgs, G., Caspersen, D., & Haggard, P. (2016). You Move, I Watch, It Matters: Aesthetic Communication in Dance. In S. S. Obhi & E. S. Cross (Eds.), *Shared Representations* (pp. 627–653). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107279353.031>

Ottosdottir, G. & Evans, R. (2016). Disability and chronic illness. In F. Thomas (Ed.), *Handbook of migration and health* (pp. 299-317). Edward Elgar Publishing.

Patiniotaki, E. (2022). Audio Description for Dance Performances: An Artistic and Collaborative Approach. *Status Quaestionis*, 23, 143-165. <https://doi.org/10.13133/2239-1983/18228>

Perego, E. (2014). Da dove viene e dove va l'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti. In E. Perego (Ed.), *L'audiodescrizione filmica per i ciechi e gli ipovedenti* (pp. 15-46). EUT Edizioni Università di Trieste.

Perego, E. (2023). *Audio Description for the Arts: A Linguistic Perspective*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003134237>

Perego, E., & Pacinotti, R. (2020). *Audiovisual Translation through the Ages*. In Ł. Bogucki & M. Deckert (Eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility* (pp. 33–56). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_3

Piety, P. J. (2004). The language system of audio description: An investigation as a discursive process. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 98(8). 453-468. <https://doi.org/10.1177/0145482X0409800802>

Pöchhacker, F. (2018). Media interpreting: From user expectations to audience comprehension. In E. Di Giovanni & Y. Gambier (Eds.), *Reception studies and audiovisual translation* (pp. 253–276). John Benjamins.

Pöchhacker, F. (2022). *Introducing interpreting studies* (3a ed.). Routledge.

Remael, A. (2012). For the use of sound: Film sound analysis for audio-description: Some key issues. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 255–276.

Remael, A., Reviers, N., & Vercauteren, G. (Eds.). (2015). *Pictures painted in words: ADLAB audio description guidelines*. EUT Edizioni Università di Trieste. <http://hdl.handle.net/10077/11838>

Remael, A., & Reviers, N. (2022). Audio description for the theatre: A research-based practice. In C. Taylor & E. Perego (Eds.), *The Routledge Handbook of Audio Description* (pp. 143-167). Routledge.

Resche, S. (2015). Un système d’audiodescription d’opéra pour public de mal- et non-voyants [un sistema di audiodescrizione dell’opera per il pubblico ipovedente e non vedente]. *Ligeia*, 141-144(2), 212–221. <https://doi.org/10.3917/lige.141.0212>

Reviers, N., Roofthoof, H., & Remael, A. (2021). Translating multisemiotic texts: The case of audio introductions for the performing arts. *The Journal of Specialised Translation*, 35, 69–95.

Rifkin, J. (2001). *The age of access: How the shift from ownership to access is transforming modern life*. Penguin.

Romero-Fresco, P. (2018). In support of a wide notion of media accessibility: Access to content and access to creation. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 187–204. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.53>

Rubin, D.L. (2012). Listenability as a tool for advancing health literacy. *Journal of Health Communication*, 17(3), 176–190. <https://doi.org/10.1080/10810730.2012.712622>

Salt, B. (1992). *Film style and technology: History & analysis*. Starword.

Schmeidler, E., & Kirchner, C. (2001). Adding audio description: Does it make a difference? *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 95(4), 197–212.

Seeley, K. (2024). Audio description and interpreting studies: Complexities beyond practice. In *Audio description and interpreting studies* (pp. 28-46) Routledge.

Snyder, J. (2005). Audio description: The visual made verbal. *International Congress Series*, 1282, 935–939. <https://doi.org/10.1016/j.ics.2005.05.215>

Snyder, J. (2008). Audio description: The visual made verbal. In J. Díaz -Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 191-198). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.77.18sny>

Snyder, J. (2014). *The visual made verbal: A comprehensive training manual and guide to the history and applications of audio description*. American Council of the Blind.

Snyder, J., & Geiger, E. (2022). Opera and dance audio description. In C. Taylor & E. Perego (Eds.), *The Routledge Handbook of Audio Description* (pp. 168-182). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003003052-14>

Studd, K., & Cox, L. (2019). *EveryBody is a Body*. (2^a ed.). Dog Ear Publishing

Szarkowska, A. (2020). Subtitling for the deaf and the hard of hearing. In Ł. Bogucki & M. Deckert (Eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility* (pp. 249-268). Springer.

Szarkowska, A., Krejtz, I., Krejtz, K., & Duchowski, A. (2013). Harnessing the potential of eye-tracking for media accessibility. In S. Grucza, M. Płużyczka, J. Zając (Eds.), *Translation studies and eye-tracking analysis* (pp. 153–183). Peter Lang.

Taylor, C., & Perego, E. (Eds.). (2022). *The Routledge Handbook of Audio Description*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003003052>

Ugarte Chacón, R. (2015). *Theater und Taubheit: Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst* [Teatro e sordità: estetiche dell'accesso nell'arte della messa in scena] (Vol. 70). transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839429624>

Valero Gisbert, M. J. (2022). Audio description for the screen. In C. Taylor & E. Perego (Eds.), *The Routledge handbook of audio description* (pp. 183-199). Routledge.

Vercauteren, G. (2007). Towards a European guideline for audio description. In J. Díaz Cintas, p. Orero, & A. Remael (Eds.), *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description, and sign language* (pp. 139-149). Rodopi.

Vass-Rhee, F. (2010). Auditory Turn: William Forsythe's Vocal Choreography. *Dance Chronicle*, 33(3), 388–413. <https://doi.org/10.1080/01472526.2010.517495>

Vilches, L. (1983). *La lectura de la imagen: Prensa, cine, television*. [la lettura dell'immagine: stampa, cinema e televisione]. Paidós.

von Zimmermann, J., Vicary, S., Sperling, M., Orgs, G., & Richardson, D. C. (2018). The Choreography of Group Affiliation. *Topics in Cognitive Science*, 10(1), 80–94. <https://doi.org/10.1111/tops.12320>

Walczak, A. (2016). Foreign language class with audio description: A case study. In A. Matamala & P. Orero (Eds.), *Researching audio description. New approaches* (pp. 187–204). Palgrave Macmillan.

Whitfield, M., & Fels, D.I. (2013). Inclusive design, audio description and diversity of theatre experiences. *The Design Journal*, 16(2), 219–238. <https://doi.org/10.2752/175630613X13584367984983>

Williamson, B. (2019). *Accessible America: A history of disability and design*. New York University Press.

Yan, J. X., & Luo, K. (2022). Introducing audio describer training in university interpreting classes. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 116(3), 425–432.

<https://doi.org/10.1177/0145482X221108996>

Yuste Frías, J. (2011). Leer e interpretar la imagen para traducir. *Trabajos de Lingüística Aplicada* [leggere e interpretare l'immagine per tradurre], 50(2), 257–280.

Sitografia

ADLAB PRO. (2019). *Defining audio description*. Recuperato il 6 dicembre 2025, da <https://www.adlabpro.eu/coursematerials/>

Audio Description Association. (s.d.). *Audio description*. ADA. Recuperato il 21 dicembre 2025, da <https://www.audiodescription.co.uk>

Audio Description Coalition. (2009). *Standards for audio description and code of professional conduct for describers*. (3a ed.).
https://www.perkins.org/wp-content/uploads/elearning-media/adcs_standards.pdf

Centro di traduzione degli organismi dell'Unione europea. (s.d.). *Sottotitolazione*. Recuperato 22 dicembre 2025, da <https://www.cdt.europa.eu/it/subtitling>

European Parliament & Council of the European Union. (2018). *Directive (EU) 2018/1808 amending Directive 2010/13/EU (Audiovisual Media Services Directive, AVMSD)*. Recuperato il 6 novembre 2025, da
<http://data.europa.eu/eli/dir/2018/1808/oj>

European Parliament and Council of the European Union. (2019). *Directive (EU) 2019/882 (European Accessibility Act)*. Recuperato il 6 novembre 2025, da
<http://data.europa.eu/eli/dir/2019/882/oj>

EASIT. (2021). *Easy Access for Social Inclusion Training*. Recuperato il 6 dicembre 2025, da
<https://webs.uab.cat/easit/it/>

Giordani, L. (2025, 12 dicembre). La voce fuori campo che descrive il non visibile: AD – cenni introduttivi. *Treccani magazine*. Recuperato il 6 dicembre, da
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/2025_12_03_Scr_AD_Giordani.html

Global Accessibility Awareness Day (GAAD). (s.d.). *About GAAD*. Recuperato il 6 novembre 2025, da <https://accessibility.day/>

Independent Television Commission. (2000). *ITC Guidance on standards for audio description*. Recuperato il 15 gennaio, da www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/uploads/

International Council of Museums. (2022). *Museum definition*. Recuperato il 15 gennaio, da <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

Mills, M. (2015). Listening to Images: Audio Description, the translation overlay, and image retrieval. *The Cine-Files*, 8. Recuperato il 22 dicembre, da <https://www.thecine-files.com/listening-to-images-audio-description-the-translation-overlay-and-image-retrieval/>

Spadaro, S. (2020). *Lo haiku: Ponte metrico fra Oriente ed Occidente*. Treccani. Recuperato 22 dicembre 2025, da https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Oriente/sssgl_oriente_spadaro.html

Treccani, (s.d.-a). *Didascalia*. In *Enciclopedia del Cinema*. Recuperato il 22 dicembre 2025, da https://www.treccani.it/enciclopedia/didascalia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

Treccani. (s.d.-b). *Performance*. In *Enciclopedia Treccani*. Recuperato 15 gennaio 2026, da <https://www.treccani.it/enciclopedia/performance/>

Treccani, (s.d.-c). *Sottotitolo*. In *Sinonimi e Contrari*. Recuperato il 22 dicembre 2025, da https://www.treccani.it/vocabolario/sottotitolo_%28Sinonimi-e Contrari%29/#google_vignette

UNED – INTECCA Platform. (s.d.) *Subtitling for deaf and hard of hearing*. Recuperato il 22 dicembre 2025, da https://www.intecca.uned.es/giccu/salidaweb/5e46670337ebc61534f37c4a/5e46673e37ebc61534f37c51/647bae08db48d131c5acd623/paginas_contenidos/capitulo_06/seccion_06.html

United Nations. (1948). *Universal Declaration of Human Rights*. Recuperato il 6 dicembre, da <https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

United Nations. (1975). *Declaration on the Rights of Disabled Persons*. Recuperato il 10 novembre 2025, da

<https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/declaration-rights-disabled-persons>

United Nations. (2006). La convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità. Recuperato il 6 dicembre, da <https://social.desa.un.org/issues/disability/crpd/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities-crpd>

World Health Organization. (2001). *International classification of functioning, disability, and health (ICF)*. Recuperato il 29 giugno, da <https://www.who.int/standards/classifications/international-classification-of-functioning-disability-and-health>

World Health Organization. (2019). *World report on vision*. World Health Organization. <https://www.who.int/publications/i/item/9789241516570>

World Wide Web Consortium (W3C). (s.d.). Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1. Recuperato il 22 dicembre 2025, da <https://w3c.github.io/wcag21/guidelines/>

Ringraziamenti

Con il completamento di questo lavoro di tesi desidero esprimere la mia più sincera gratitudine a tutte le persone che, in modi diversi, mi hanno sostenuto durante questo percorso accademico.

Innanzitutto, ringrazio la mia relatrice, la Prof.ssa Bianca Prandi, per la disponibilità nel seguirmi in questo progetto e per la fiducia accordatami nell'esplorare un campo di ricerca ancora poco studiato. La ringrazio per il supporto costante durante l'intera fase di costruzione del progetto di tesi all'estero, per la sua cordialità, serietà e per un approccio sempre puntuale, che mi ha permesso di sentirmi sempre seguita con rispetto e mai messa in difficoltà.

Un sentito ringraziamento va anche al mio correlatore, il Prof. Marco Agnetta, docente presso l'Università di Innsbruck, grazie alla cui collaborazione questo progetto ha potuto prendere forma. Lo ringrazio per il seguito costante e per avermi offerto l'opportunità di partecipare a conferenze organizzate dall'Ateneo nell'ambito di ricerca, che mi hanno supportata nella fase di stesura. Lo ringrazio inoltre per avermi permesso di prendere parte al suo corso di Audiodescrizione della danza.

Un sincero ringraziamento va anche alla mia correlatrice, la Prof.ssa Gabriele Dorothe Mack, senza la cui disponibilità e supporto non sarebbe stato possibile portare avanti questo progetto.

Desidero inoltre ringraziare con profonda stima la Prof.ssa Eleonora Romano, docente presso l'Università di Innsbruck. Sento di doverla ringraziare sia dal punto di vista accademico sia umano. Grazie ai suoi corsi seguiti durante l'Erasmus e successivamente nel percorso di tesi, le mie competenze in interpretazione e, più in generale, nella lingua tedesca sono notevolmente migliorate. È stata inoltre la persona che mi ha fatto ritrovare la passione per l'interpretazione, mostrandomi come, nonostante la difficoltà di questo percorso, sia possibile mantenere sempre un approccio umano. Le sono profondamente grata per il grande supporto ricevuto in questo semestre: mi sono sentita accompagnata, mai spinta. La considero una docente e una persona eccezionale.

Desidero ringraziare la mia famiglia, che mi ha sempre lasciata libera di intraprendere il mio percorso senza porre limiti, sostenendomi costantemente anche da lontano. Li ringrazio per il supporto e la presenza costante in questo percorso, a tratti complesso.

Infine, desidero ringraziare tutte le persone che hanno condiviso questo percorso con me: le mie colleghe e amiche di Forlì, gli amici di Firenze, le amiche conosciute durante l'Erasmus e le

persone che sono entrate più recentemente nella mia vita qui a Innsbruck. Da tutte queste persone ho ricevuto sostegno, incoraggiamento e presenza, elementi che hanno reso questo percorso non solo più leggero, ma anche profondamente significativo sul piano personale.

Allegato 1

TRASCRIZIONE DELLE SCENE DI DANZA

[00:02:35-00:03:17] SCENA 1: Titoli di testa e passi di danza (NARRATIVA)

[00:02:35] AUDIODESCRITTORE: Carla un film liberamente ispirato all'autobiografia di Carla Fracci. Regia Emanuele Imbucci. Paola Cagliari è Ginevra Andegari, Stefano Rossi Giordani è Beppe Menegatti, Valentina Romani è Anita, Pietro Ragusa è Luigi Fracci, Paola Lavini è Maria Callas, Leo Dussolier è Rudolf Nureyev, Gabriele Rossi è Mario Pistoni, Lorenzo Lavia è Lucchino Visconti, Euridice Axen è Madame Bulnes. Con la partecipazione straordinaria di Maria Amelia Monti nel ruolo della madre di Carla e con l'amichevole partecipazione di Elena Cotta.

[00:03:18-00:04:30] SCENA 2: Nureyev e Carla primo incontro (NARRATIVA)

[00:03:18] AUDIODESCRITTORE: Nel presente in una sala in penombra su un divano in pelle trapuntato, un uomo sui 35 anni beve un liquore guardando le immagini di un balletto inviate da un proiettore su uno schermo bianco. Arriva la Fracci. (in sottofondo suono della pellicola che scorre)

[00:03:31] NUREYEV: Carla amore! Tanti me lo avevano detto ma finalmente lo vedo anch'io: sei tornata in grande forma. Evviva!

[00:03:45] CARLA: Tu sbagli a dare retta a voci false e tendenziose Rudy.

[00:03:50] NUREYEV: Sono le più veritiere. Scusa se ti accolgo così sono il solito *mujik*, campagnolo russo. Sto riguardando il mio schiaccianoci e grand pas de deux secondo atto.

[00:04:05] CARLA: Ma non hai finito le repliche da poco?

[00:04:08] NUREYEV: Sì, ma manca sempre qualcosa. Lo continuo a cambiare finché non sarà perfetto, mi conosci. Mai sedersi negli allori, giusto?

[00:04:18] CARLA: È sugli allori, comunque sì, giusto. Ma lo riproponi con Liliana Così?

[00:04:24] NUREYEV: la Scala vorrebbe ma io ho un'altra idea.

[00:04:32-00:05:18] SCENA 3: Carla bambina balla con il padre (NARRATIVA)

[00:04:32] AUDIODESCRITTORE: Spalanca una finestra. (.) Nel dopoguerra in una balera dove aleggia fumo di sigarette un gruppo di musicisti intona un tango. Carla, una bambina sui dieci anni con le trecce ammira incantata le coppie che ballano. Colta dal desiderio inizia a volteggiare tra la gente e si unisce ai genitori. Il padre, un quarantenne magro con i baffi, la solleva e la fa girare come una ballerina.

[00:04:58] (musica)

[00:05:10] AUDIODESCRITTORE: Seduta in disparte una distinta settantenne capelli grigi e capellino osserva Carla e le fa cenno di avvicinarsi.

[00:05:19-00:05:45] SCENA 4: Carla bambina parla con una ex insegnante di danza (NARRATIVA)

[00:05:19] SIGNORA: Lo sai che sei davvero brava, come ti chiami?

[00:05:21] CARLA: Mi chiamano Carlina ma non mi piace tanto preferisco Carla.

[00:05:27] SIGNORA: Hai proprio una bella musicalità Carla.

[00:05:30] CARLA: È una cosa bella avere mus- musicalità.

[00:05:34] SIGNORA: Musicalità, lo sai cosa volevi dire?

[00:05:37] AUDIODESCRITTORE: Carla scuote la testa.

[00:05:39] SIGNORA: Vuol dire che ti muovi bene, a tempo con la musica, che la senti. (.) Non è una cosa semplice e non è da tutti.

[00:05:45-00:06:29] SCENA 5: La madre di Carla parla con l'ex insegnante di danza (NARRATIVA)

[00:05:45] SIGNORA: Buonasera signora.

[00:05:47] MADRE: Buonasera.

[00:05:48] SIGNORA: Io ho insegnato danza per tanti anni e vostra figlia è davvero un talento naturale. Credetemi dovrete mandarla in una scuola per imparare il balletto.

[00:06:00] MADRE: Eh, ma le scuole costano.

[00:06:02] SIGNORA: Quella della Scala è gratuita. La selezione è dura e chiude in settimana, però non c'è posto migliore per chi ha talento e voglia di imparare.

[00:06:12] MADRE: Ne parliamo con il papà dai, grazie arrivederci.

[00:06:16] SINGORA: Arrivederci.

[00:06:16] MADRE: Andiamo Carlina, vieni.

[00:06:18] AUDIODESCRITTORE: La madre prende Carla per mano e raggiunge il marito al bancone del bar. I tre tornano in pista e ballano in cerchio.

[00:15:14-00:16:45] SCENA 6: Alternanza tra passato e presente: Carla prova il balletto di Nureyev e l'insegnante Bulnes parla alle ballerine (NARRATIVA)

[00:16:02] BULNES: Signorine, il lavoro di ballerina della Scala è una conquista quotidiana di disciplina, costanza e umiltà, e le vostre uniche e migliori amiche saranno loro.

[00:15:36] AUDIODESCRITTORE: Le scarpette.

[00:15:37] BULNES: Naturalmente dovrete abituare i vostri piedi, per cui all'inizio proverete a salire sulle punte solo per pochi minuti, ma intanto voglio che cominciate a fare pratica nella loro preparazione; perciò, seguite molto attentamente i passaggi della signorina Erika.

[00:16:00] (inizio musica)

[00:16:00] BULNES: Piegate dalla punta alla mezza punta... bene ammorbidite la mascherina premendola, premete, premete, ripiegate il tallone dove incontra il lato e la signorina Erika vi aiuterà a cucire i nastri sotto al cordoncino.

[00:16:21] AUDIODESCRITTORE: Dopo la lezione, Carla si avvia all'uscita. Nell'atrio si ferma ad ammirare un manifesto con la foto della prima ballerina della Scala. (.) Nel presente, nello studio di Nureyev con un abito morbido bianco, Carla prova la coreografia del balletto seguendo le immagini inviate dal proiettore nel passato.

[00:16:41] (musica)

[00:16:46-00:17:45] SCENA 7: Carla bambina sbircia la prova della Prima Ballerina della Scala (NARRATIVA)

(musica)

[00:16:46] AUDIODESCRITTORE: Nel passato, Carla si aggira incuriosita dietro le quinte del teatro. Si ferma e sbircia sul palco. La ballerina del manifesto con un tutù bianco danza sulle

punte, gli occhi della bambina si illuminano. (pausa di 2 secondi) Dalla quinta opposta un cinquantenne stempiato vestito elegante baffetti e occhiali da vista, la scorge e le fa cenno di non allontanarsi. Carla si dilegua rapida. Lui la cerca invano nel retropalco.

[00:17:17] VOCE MASCHILE: Direttore Ghiribelli, può venire un momento.

[00:17:18] DIRETTORE: Sì, sì. (.) Arrivo

[00:17:21] AUDIODESCRITTORE: Contrariato, il direttore si allontana. Scampato il pericolo, Carla scosta un telo da un grosso baule verticale. Esce dal nascondiglio e torna a guardare il balletto con aria sognante. Con l'aiuto di un coreografo la prima ballerina si muove leggiadra sul palco.

[00:17:39] (musica)

[00:18:19–00:20:00] SCENA 8: Passo a due di Carla e Ginevra bambine (PERFORMATIVA)

[00:18:19] AUDIODESCRITTORE: Carla e Ginevra si posizionano al centro della sala.

[00:18:22] INSEGNANTE BULNES: Oggi ricominceremo con il duetto che fa parte del repertorio classico. Ricordate la sequenza che abbiamo impostato? Bene, allora la mano sinistra della signorina Andegari stringa la sinistra della signorina Fracci.

[00:18:41] AUDIODESCRITTORE: Ginevra indugia ma Carla le porge la mano.

[00:18:46] INSEGNANTE BULNES: Voilà e ora la destra della signorina Fracci stringa la destra della signorina Andegari, dovete formare una catena.

[00:18:57] CARLA: Hai paura? Ti sudano le mani.

[00:19:00] INSEGNANTE BULNES: Si tratta di un'esecuzione estremamente complessa destinata ai solisti d'accezione. Maestro grazie.

[00:19:09] (inizio musica)

[00:19:10] AUDIODESCRITTORE: Le due ragazzine piegano leggermente le gambe, si mettono sulle punte. Con le mani incrociate come gli anelli di una catena Carla e Ginevra sollevano il mento e danzano all'unisono.

(pausa di 4 secondi)

[00:19:24] INSEGNANTE BULNES: Osservate come il peso di due corpi che danzano insieme invece di aggiungersi si sottrae e questo è il segreto di tanta leggerezza e della grazia. Molto bene signorina Fracci (pausa di 4 secondi) Gambe tese.

[00:19:45] AUDIODESCRITTORE: Carla conduce con grazia il passo a due.

[00:19:51] INSEGNANTE BULNES: Bourrée bourrée bourrée bourrée.

[00:19:54] AUDIODESCRITTORE: Sciolto l'intreccio danzano aggraziate fino a celarsi dietro un vetro smerigliato della sala prove.

[00:20:00-00:20:30] SCENA 9: Passo a due di Carla e Ginevra adolescenti (PERFORMATIVA)

[00:20:00] AUDIODESCRITTORE: Qualche anno dopo le silhouette più slanciate di Carla e Ginevra ora diciannovenni superano la lastra di vetro eseguendo un elegante passo a due. (.) Gonna larga di tulle e body nero protendono le mani verso l'alto, volteggiano sulle punte e si muovono come due cigni.

(pausa di 2 secondi)

[00:20:21] INSEGNANTE BULNES: Ottimo signorina Fracci e molto bene signorina Andegari (fine musica) per oggi abbiamo finito potete andare.

[00:25:10-00:25:35] SCENA 10: Prima selezione per *Lo Spettro della Rosa* (PERFORMATIVA)

[00:24:49] INSEGNANTE DE CALBOLI: Su, si preparino le prime quattro. (.) Mostratemi quello che sapete fare. Balancé de tournée, due piquets, chaîné de boulet. Buongiorno maestro, prego. Lo spettro della rosa.

[00:25:02] (inizio musica)

[00:25:06] AUDIODESCRITTORE: Si esibiscono Carla, Ginevra e Anita.

[00:25:09] (musica)

[00:25:17] INSEGNANTE DE CALBOLI: Grazie maestro. (fine musica)

[00:25:19] AUDIODESCRITTORE: Le ballerine passano davanti alla donna.

[00:25:22] INSEGNANTI DE CALBOLI: Molto elegante, Andegari. Perfetto. (.) Le prossime quattro.

[00:25:28] (musica)

[00:25:29] AUDIODESCRITTORE: Ginevra, a disagio, cerca lo sguardo di Carla. Anita sogghigna.

[00:29:09-00:30:27] SCENA 11: Walzer con Pistoni (PERFORMATIVA)

[00:29:09-] AUDIODESCRITTORE: Anita raggiunge Pistoni al centro della sala. Lui le tende una mano e la fa mettere in posa su una sedia.

(pausa di 2 secondi)

[00:29:18] INSEGNANTE DE CALBOLI: Prego maestro.

[00:29:20] (inizio musica)

[00:29:21] AUDIODESCRITTORE: Il maestro inizia a suonare il pianoforte. Anita, tesa, danza con Pistoni.

[00:29:27] (musica)

[00:29:36] INSEGNANTE DE CALBOLI: La prossima

[00:29:37] AUDIODESCRITTORE: Carla si siede e assume una posa aggraziata. Si solleva sulle punte e si lascia portare dal suo cavaliere.

[00:29:43] (musica)

[00:29:53] AUDIODESCRITTORE: Tranne Anita, le compagne sedute in disparte, commentano compiaciute. Pistoni e Carla, in sintonia, si guardano negli occhi e girano come un carillon. La maestra appare contrariata.

(pausa di 2 secondi)

[00:30:05] INSEGNANTE DE CALBOLI: E la prossima.

[00:30:08] (musica)

[00:30:12] AUDIODESCRITTORE: Ginevra si solleva sulle punte. Danza emozionata, commettendo alcune imprecisioni che non passano inosservate al ballerino.

[00:30:20] INSEGNANTE DE CALBOLI: Brava Andegari, eccellente!

[00:30:24] AUDIODESCRITTORE: Anita incalza.

[00:30:27] (fine musica)

[00:33:45-00:34:25] SCENA 12: Alla sbarra (NARRATIVA)

(musica)

[00:33:45] AUDIODESCRITTORE: In sala prove.

[00:33:46] INSEGNANTE: Su signorine respirate e seguite la mano con lo sguardo.

[00:33:52] AUDIODESCRITTORE: Le ballerine eseguono movimenti di allungamento alla sbarra.

[00:33:56] GINEVRA: Ho sentito delle voci sulla mia selezione e volevo dirti che... Carla, ascolti. (pausa di 3 secondi) Che cosa dovevo fare? (pausa di 3 secondi) Che cosa avresti fatto te?

[00:34:15] CARLA: Ginevra, non lo so. Però siamo amiche, giusto? E non hai ballato bene e lei ti ha scelto lo stesso.

[00:34:22] (musica)

[00:34:25] (fine musica)

[00:35:05-00:37:32] SCENA 13: Seconda selezione per Lo Spettro della Rosa (PERFORMATIVA)

[00:35:05] VISCONTI: Signorine, vi chiedo di ripetere la prova.

[00:35:08] INSEGNANTE BULNES: Calme. Ricordate la sequenza. Diagonale di piqués en dedans e chiudete con una serie di fouettés. (.) Su, andate a prepararvi. (pausa di 3 secondi) Maestro, lei si tenga pronto.

[00:35:25] AUDIODESCRITTORE: La De Calboli si gela e si fa da parte. (inizio musica) La signorina Bulnes e Visconti assistono alle esibizioni delle ragazze con Beppe e Pistoni.

[00:35:34] (musica)

[00:35:38] AUDIODESCRITTORE: Anita si esibisce e torna al suo posto.

[00:35:41] INSEGNANTE BULNES: La prossima.

[00:35:42] (musica)

[00:35:47] INSEGNANTE BULNES: Su, la prossima. (pausa di 2 secondi). Avanti un'altra.

[00:35:51] AUDIODESCRITTORE: Ginevra raggiunge il centro della sala. È tesa. Esegue delle piroette sovraccariche di movenze che rendono l'esecuzione imprecisa. Solo la De Calboli la guarda con soddisfazione. (pausa di 4 secondi) In chiusura Ginevra vacilla sulle gambe. (.) La Bulnes rivolge un'occhiata di disappunto alla collega. Carla ha il fiato sospeso. Anita sogghigna soddisfatta.

[00:36:19] INSEGNANTE BULNES: L'ultima, prego.

[00:36:20] AUDIODESCRITTORE: Carla avanza. Si mette in posa. Si concentra e crea la spinta per fare girare il corpo. (.) L'ampia gonna bianca di tulle segue il movimento delle gambe mentre lei, leggera come una farfalla, effettua una serie di fouettés intorno alla sala. (pausa di 3 secondi) Ginevra e le altre sono incredule e ammirate. Sotto gli occhi compiaciuti della Bulnes e di tutti i presenti Carla si esibisce pensando alle libellule che svolazzano a pelo d'acqua. (fruscio di ali di libellula e musica) (pausa di 2 secondi) Conclude eseguendo con tecnica ed eleganza innumerevoli giri di fouettés.

[00:37:03] (fine musica)

[00:37:03] INSEGNANTE BULNES: Trentadue fouettés sono come la grandissima Krasinskaja.

[00:37:08] AUDIODESCRITTORE: Lucchino Visconti si avvicina alla Bulnes e le sussurra qualcosa all'orecchio.

[00:37:14] INSEGNANTE BULNES: Signorine, venite avanti.

[00:37:17] AUDIODESCRITTORE: Carla deglutisce ansiosa. Le colleghe si allineano al suo fianco.

[00:37:23] INSEGNANTE BULNES: Il ruolo della solista andrà alla signorina Fracci.

[00:37:32] AUDIODESCRITTORE: Carla si illumina di gioia.

[00:40:33-00:44:27] SCENA 14: Esibizione Carla e Pistoni in *Lo Spettro della Rosa* (PERFORMATIVA)

[00:40:33] AUDIODESCRITTORE: Dalle quinte, Carla sospira, pronta per il suo ingresso. Ginevra e Anita sono alle sue spalle. La Callas, scollatura quadrata smerlata, guanti di raso, girocollo, orecchini appariscenti e coroncina di fiori sulla testa, chiude gli occhi (inizio applausi) e inclina il capo.

[00:40:50] (applausi)

[00:40:55] AUDIODESCRITTORE: Un'ovazione di applausi avvolge il teatro. Il sipario si riapre. Maria Callas saluta e ringrazia il pubblico. (applausi)

[00:41:03] (applausi)

[00:41:09] AUDIODESCRITTORE: Poi rivolge uno sguardo intenso a Carla come a passarle il testimone. Lei la ringrazia con un sorriso e un lieve inchino.

[00:41:17] (applausi)

[00:41:23] AUDIODESCRITTORE: Dalla quinta opposta, con una cartellina in mano, Beppe si complimenta con la Callas che lo saluta garbata. (.) Cala il silenzio. Carla fa un respiro profondo e cerca lo sguardo di Beppe. Lui le sorride e si porta un pugno al petto in segno di incoraggiamento.

[00:41:41] (inizio musica, sospiro di Carla)

[00:41:44] AUDIODESCRITTORE: Parte la musica. (.) Il sipario si apre. (pausa di 2 secondi) Beppe invita Carla a entrare in scena.

[00:41:52] (musica)

[00:42:00] AUDIODESCRITTORE: Abito lungo in tulle chiaro, scialle e copricapo in pizzo, nel ruolo di una fanciulla che torna a casa, Carla avanza con grazia e corre in punta di piedi verso una grande finestra aperta. Guarda fuori come in attesa di qualcuno. Poi attraversa la sala e con aria sognante si sporge da un'altra finestra.

[00:42:21] (musica)

[00:42:26] AUDIODESCRITTORE: In platea, la signorina Bulnes e i genitori di Carla assistono emozionati. Sul palco, la fanciulla estrae una rosa dal décolleté e ne annusa il profumo fino ad addormentarsi su una poltrona. Il fiore cade sul pavimento.

[00:42:41] (musica incalzante)

[00:42:47] AUDIODESCRITTORE: All'improvviso, con un salto leggiadro, in calzamaglia e calotta adorne di petali di rosa entra in scena Mario Pistoni. (.) Il ballerino si muove armonico accanto alla fanciulla addormentata. Con delicatezza la fa alzare con gli occhi ancora chiusi e la conduce a ballare il waltzer. (pausa di 3 secondi) In perfetta armonia, la coppia danza sul palco con eleganza. Carla volteggia sulle punte leggera come una farfalla.

[00:43:17] (musica, fruscio di ali di libellula, battito cardiaco)

[00:43:22] AUDIODESCRITTORE: Il suo volto si distende. La musica le arriva ovattata e si confonde con altri rumori amplificati. (.) Il ronzio delle luci, assi di legno che scricchiolano, il suono del respiro e il fruscio del vestito.

[00:43:38] (musica e fruscio di ali di libellula)

[00:43:43] AUDIODESCRITTORE: In un turbinio di sensazioni tutto le appare rallentato. Pistoni la solleva e la fa girare. Ruotano insieme. Sciolto l'abbraccio, piroettano da soli. Infine, lui le tende una mano e come in un improvviso risveglio Carla sorride e torna alla realtà. La musica prende il sopravvento. I due ballerini danzano sul palcoscenico uniti da una innata sintonia.

[00:44:08] (musica)

[00:44:12] AUDIODESCRITTORE: In platea Santina e Luigi Fracci hanno il fiato sospeso. Il pubblico è rapito. Dalle Quinte, Ginevra e Anita sono incantate. In disparte, Beppe è conquistato dall'esibizione di Carla.

[00:44:26] (musica)

[00:44:30] AUDIODESCRITTORE: La coppia riempie il palco. Pistoni fa girare il corpo snello di Carla con maestria e con uno sguardo compiaciuto. L'elegante passo a due si conclude con un casqué rivolto al pubblico.

[00:44:42] (fine musica)

[00:44: 46] (fruscio di ali di libellula]

[00:44:47] AUDIODESCRITTORE: Sul palco Carla odora la rosa con gli occhi chiusi e ricorda quando da bambina sulla sponda del ruscello tendeva la mano alle libellule.

[00:44:57] (applausi)

[00:45:00] AUDIODESCRITTORE: Il fragore degli applausi la risveglia dal suo torpore. Ginevra, Anita, le altre ballerine e Beppe applaudono con ammirazione. Carla ringrazia. Si sporge verso la platea e lancia la rosa alla madre. Seduta tra Luigi e la figlia più piccola Santina si commuove. Il marito le sfiora una guancia con un bacio.

[00:45:21] (applausi)

[00:45:25] AUDIODESCRITTORE: Il sipario di velluto rosso si chiude.

[01:06:18-01:07:57] SCENA 15: immagini di repertorio su giornali d'epoca (NARRATIVA)

(musica)

[01:06:18] AUDIODESCRITTORE: Il tempo scorre. Carla raggiunge il successo. I quotidiani italiani titolano Carla Fracci incanta il pubblico della Scala. Successo di Carla Fracci nel debutto della Silfide. La prima ballerina della Scala è giunta alla più importante prova della sua carriera. Per andare a teatro prende il tram la prima ballerina della Scala.

[01:06:39] (musica)

[01:06:42] AUDIODESCRITTORE: In pochi anni il suo nome è scritto a caratteri importanti sulle locandine degli spettacoli e i giornali italiani parlano dei suoi trionfi al teatro alla Scala di Milano come Mario e il Mago, Cenerentola, Giulietta e Romeo.

[01:17:00-01:17:57] SCENA 16: un notiziario di repertorio (NARRATIVA)

[01:17:00] AUDIODESCRITTORE: Un notiziario di repertorio.

[01:17:02] AUDIODESCRITTORE: (l'audiodescrittore traduce dall'inglese) Il Lincoln Center sta ospitando un fantastico show tutto esaurito interpretato da Erik Bruhn, ex primo ballerino alla Royal Danish Ballet e Carla Fracci, prima ballerina al teatro milanese di fama mondiale alla Scala.

[01:17:18] (musica moderna)

[01:17:19] AUDIODESCRITTORE: In un locale notturno di New York Carla si scatena ballando in pista con Erik e Rudolf.

[01:17:27] AUDIODESCRITTORE: Dal notiziario. (traduzione dall'inglese) Contemporaneamente qualche isolato più in là, la più grande coppia della storia del balletto, Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn, stanno ottenendo un grande successo con il Lago dei Cigni. Gli organizzatori degli spettacoli stanno stravolgendo gli orari per permettere al pubblico di assistere a entrambi gli show. (.) Passiamo alle altre notizie. (.) (audiodescrizione) Nel locale notturno Margot Fonteyn balla con Carla, Erik e Rudolf. Poi siedono in un salottino e brindano con coppe di champagne.

[01:27:53-01:28:58] SCENA 17: Prove di Carla e Pistoni per *La Strada* (PERFORMATIVA)

(musica)

[01:27:53] AUDIODESCRITTORE: Nei filmati di repertorio, con un vaporoso tutù bianco, Carla Fracci volteggiava sul palcoscenico del Teatro alla Scala. La platea e la galleria sono gremite di spettatori estasiati.

[01:28:04] (musica)

[01:28:08] AUDIODESCRITTORE: Nei panni di Gelsomina, capelli corti e abiti malconci, Carla prova sul palco con il ballerino e coreografo Mario Pistoni.

[01:28:17] (musica)

[01:28:24] AUDIODESCRITTORE: La coppia danza con sintonia e complicità. I due ballerini volteggiano armoniosi, incuranti della presenza dei colleghi che si allenano ai lati del palco. (.) Con grazia, Pistoni afferra un braccio di Carla e la fa girare fino a farla ruotare seduta sul pavimento. (.) Dalle quinte si affaccia la signorina Bulnes, capelli ingrigiti e volto teso.

[01:28:48] PISTONI: Beh, molto meglio, brava. (fine musica) Avrei bisogno di parlare con un tecnico luci, per favore. E riprendiamo tra un attimo, grazie.

[01:28:55] AUDIODESCRITTORE: Pistoni interrompe le prove e si allontana.

[01:30:16-01:31:50] SCENA 18: Prove Nureyev e Carla per *Lo Schiaccianoci* (PERFORMATIVA)

[01:30:16] (musica)

[01:30:20] AUDIODESCRITTORE: Nel presente, due giorni alla prima. Nello studio di Nureyev, Carla e Rudolf provano il balletto per il grande ritorno alla scala.

[01:30:28] (musica)

[01:30:33] AUDIODESCRITTORE: Calzamaglia scura e scaldamuscoli lui, body, coprispalle e tutù bianco lei, eseguono talentuose sequenze di danza e di prese. (.) Infine, Rudolf solleva Carla con uno slancio. (fine musica) Lei fa una smorfia di dolore.

[01:30:49] CARLA: Non vuoi capire? Il mio corpo non ha ancora memorizzato questa presa, non sono pronta.

[01:30:55] [...]

[01:31:20] AUDIODESCRITTORE: Fa ripartire la musica. (pausa di 3 secondi) La prende per mano. La porta al centro della sala e si mette in posa.

[01:31:29] (musica)

[01:31:32] NUREYEV: Comunque, tu sai sì che io in realtà non ho mai paura.

[01:31:36] AUDIODESCRITTORE: Carla gli dà un'occhiataccia, sospira e si alza sulle punte. La coppia riprova l'ultima presa.

[01:31:44] (musica)

[01:31:50] (fine musica)

[01:32:36-01:33:00] SCENA 19: Nureyev con ballerine (PERFORMATIVA)

[01:32:36] AUDIODESCRITTORE: Nel presente, un giorno alla prima.

[01:32:38] NUREYEV: Sette e otto.

[01:32:40] AUDIODESCRITTORE: Sul palcoscenico della Scala. Rudolf batte il tempo a un gruppo di giovani ballerine che gli volteggiano intorno. Carla, in disparte, assiste rapita.

[01:32:50] (passi di danza e schiocchi di dita)

[01:32:54] NUREYEV: Grazie, ragazze. A domani, mi raccomando.

[01:32:58] AUDIODESCRITTORE: Le ballerine vanno via.

[01:33:04-01:33:52] SCENA 20: Nureyev e Carla ultima prova per *Lo Schiaccianoci* (PERFORMATIVA)

[01:33:04] NUREYEV: Carla, proviamo la coda ancora una volta.

[01:33:06] CARLA: Sì.

[01:33:07] AUDIODESCRITTORE: La prende per mano (inizio musica) e la porta al centro del palco. (pausa di 2 secondi) Di spalle alla platea si scambiano uno sguardo d'intesa e iniziano a danzare.

[01:33:18] (musica)

[01:33:25] AUDIODESCRITTORE: Fluidi e armoniosi, eseguono una coreografia con volteggi e piroette, riempiendo il palco vuoto.

[01:33:31] (musica)

[01:33:35] AUDIODESCRITTORE: Il candido tutù di Carla ruota con i suoi talentuosi fuettés. (.) Carla e Rudolf danzano all'unisono e concludono il balletto in perfetta armonia, rivolti alla platea.

[01:33:47] (fine musica)

[01:33:48] RUDOLF: (affannato) Va bene. (affannato) A domani, Carla.

[01:34:41-01:35:11] SCENA 21: Carla prova da sola i *fouettés* (PERFORMATIVA)

[01:34:41] AUDIODESCRITTORE: Lui le fa un lieve inchino e fa per andare via.

[01:34:44] NUREYEV: Comunque, i *fouettés* andavano bene.

[01:34:47] (Carla ride)

[01:34:52] AUDIODESCRITTORE: Testarda, Carla continua a provare. In piedi sulle punte, porta il peso su una gamba ed esegue una serie di giri per perfezionare i suoi *fouettés*. (.) Sotto le luci abbaglianti del teatro vuoto, perde la nozione del tempo, forza il passo e cade a terra.

[01:35:08] (rumore di una caduta)

[01:35:09] AUDIODESCRITTORE: Carla si tocca una caviglia dolorante.

[01:39:51-01:40:43] SCENA 22: Carla e Nureyev *Lo Schiaccianoci* (PERFORMATIVA)

(musica)

[01:39:51] AUDIODESCRITTORE: In camerino Carla osserva la spilla di strass. Ricorda il suo viso di bambina e la libellula che vibra sulle acque del ruscello.

[01:39:58] (musica e fruscio di ali di libellula)

[01:40:05] AUDIODESCRITTORE: Alla prima dello *Schiaccianoci* di Nureyev il teatro alla Scala è gremito di spettatori in visibilio. Sul palco le luci illuminano il volto concentrato di Rudolf (applausi) mentre solleva il corpo leggiadro di Carla e lo sorregge in posa trionfante al termine del passo a due.

[01:40:22] (applausi)

[01:40:23] AUDIODESCRITTORE: Alla figura della bambina che tende la mano alla libellula si sovrappone la posa radiosa di Carla sorretta da Rudolf sul palco. Con l'abito di scena, vaporoso e ricamato le spalle nude e una coroncina di strass lei sorride felice al pubblico che la acclama. Sullo sfondo una dedica: “A te e *étoile* per sempre”

[01:40:43] (musica)

[01:40:43-01:41:35] SCENA 23: Immagini di repertorio e titoli di coda (NARRATIVA)

[01:40:43] (musica)

[01:40:50] AUDIODESCRITTORE: Da un'intervista televisiva

[01:40:53] [...]

[01:41:21] (musica)

[01:41:24] AUDIODESCRITTORE: Immagini di repertorio in bianco e nero e a colori ci ricordano le numerose esibizioni di Carla Fracci sui palchi più prestigiosi e con partner di fama internazionale.