



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA**

**CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN  
UMANESIMO E TECNOLOGIE**

**CICLO XXXV**

**L'INTERPRETAZIONE DIALOGICA TRA CINEMA E MEDIA DIGITALI:  
IL GIFFONI FILM FESTIVAL COME CASO DI STUDIO**

**SUPERVISORE DI TESI**

**Chiar.ma Prof.ssa Raffaella Merlini**

**DOTTORANDA**

**Dott.ssa Laura Picchio**

**COORDINATORE**

**Chiar.mo Prof. Roberto Lambertini**

**ANNO 2023**





*Ai miei genitori Manuela e Maurizio,  
la mia casa sulla roccia.  
E a tutti coloro che perseverano.*

## INDICE

LISTA ABBREVIAZIONI PRINCIPALI	viii
INDICE DELLE FIGURE	ix
INDICE DELLE TABELLE	xiii
0. INTRODUZIONE	1
0.1 Tra umanesimo e tecnologie	2
0.2 Il Festival del Cinema di Giffoni	5
0.3 Le domande di ricerca “under the circumstances”	8
0.4 Struttura della tesi	11
1. L’INTERPRETAZIONE DIALOGICA, GLI AMBITI MEDIATICI E LA ‘SVOLTA VIDEO’	13
1.1 Introduzione: un’interpretazione al passo coi tempi	14
1.2 L’interpretazione dialogica	16
1.2.1 Dialogismo vs monologismo	18
1.2.2 Il “dialogic discourse-based interaction paradigm”	22
1.2.2.1 Tra coppie, triadi e sequenze interazionali	25
1.2.2.2 Il ‘potere’ dell’interprete	28
1.3 Gli interpreti nei e attraverso i mass media	33
1.3.1 Gli interpreti in televisione: caratteristiche e sfide di un contesto a vocazione spettacolare	34
1.3.1.1 Il <i>media interpreting</i> e la traduzione audiovisiva	34
1.3.1.2 Una tipologia caleidoscopica di interpretazione	39
1.3.1.3 Essere un interprete mediatico: un’impresa funambolica	44
1.3.1.4 Il contesto italiano e gli eventi mediali	48
1.3.1.5 Il contesto italiano e i talkshow: l’“etica dell’intrattenimento”	51
1.3.2 Gli interpreti nei festival cinematografici: caratteristiche e sfide tra cinema e televisione	53
1.3.2.1 Interpretare per il cinema: il <i>film interpreting</i>	55
1.3.2.2 Interpretare ‘nel’ cinema per la tv: il <i>film festival interpreting</i>	62
1.4 “Going video”: tra multimodalità e distanza	67
1.4.1 La multimodalità applicata alla comunicazione	70
1.4.1.1 Un breve focus sui tipi di gesti	75
1.4.2 La multimodalità applicata all’interpretazione dialogica	76
1.4.2.1 L’interpretazione a distanza mediata da video	84
1.5 Riflessioni conclusive sul capitolo: “interpreting with digital media”	91
2. DIALOGO SU VECCHI E NUOVI MEZZI DI COMUNICAZIONE	93
2.1 Introduzione: il “medial turn”	94
2.2 Comunicare in e attraverso media vecchi e nuovi	97
2.2.1 Il concetto dinamico di novità	103
2.2.1.1 I nuovi media nello spazio e nel tempo	106
2.2.1.2 Fasi storiche e culturali: dall’oralità ai nuovi media	109
2.2.1.3 I cambiamenti nell’era digitale: tra novità e ri-mediazione	114
2.3 I social media, ovvero i titani tra i nuovi media	121
2.3.1 I social media: tentativi di definizione	123
2.3.2 La società delle piattaforme	131

2.3.3 I consumi dei social media nel mondo e in Italia	134
2.4 L' <i>audience</i> ai tempi della svolta digitale	140
2.4.1 La natura dell' <i>audience</i> digitale	144
2.4.1.1 Dal consumo alla partecipazione	144
2.4.1.2 Tanti pubblici sempre più connessi	148
2.4.2 L' <i>audience</i> digitale: i consumi in Italia e nel mondo	153
2.5 Riflessioni conclusive sul capitolo	158
3. METODOLOGIA E CONTESTO:	
UNO STUDIO SEQUENZIALE COMPOSITO	160
3.1 Introduzione: genesi del capitolo	161
3.1.1 Tentativi di disambiguazione	162
3.2 La metodologia mista: definizione e applicazioni	164
3.2.1 La combinazione di metodi e dati per analizzare l' <i>audience</i>	165
3.3 Uno studio sequenziale composito	170
3.3.1 La macro-fase qualitativa: il caso di studio	174
3.3.1.1 Dettagli interazionali del Giffoni Film Festival	175
3.3.1.1.1 Edizione 2017	178
3.3.1.1.2 Edizione 2019	179
3.3.1.1.3 Edizione 2020	180
3.3.1.2 L'osservazione partecipante e non partecipante	182
3.3.1.3 La creazione del corpus GFFIntD	188
3.3.1.3.1 Il processo di trascrizione: la scelta di ELAN	190
3.3.1.3.2 Dove trascrivere: <i>tier type</i> e <i>tier attribute</i>	193
3.3.1.3.3 I <i>framework</i> concettuali	194
3.3.1.3.4 Cosa e come trascrivere: unità d'analisi, convenzioni e contenuto delle annotazioni	200
3.3.2 La macro-fase quantitativa: i questionari	206
3.3.2.1 Lo studio sulle aspettative	207
3.3.2.2 Lo studio sulla ricezione	209
3.3.3 La combinazione delle due macro-fasi	213
3.4 Tra triangolazione e interdisciplinarietà	215
3.5 Riflessioni conclusive sul capitolo	219
4. ANALISI DEL CORPUS DI PRESTAZIONI AUTENTICHE	220
4.1 Introduzione: tra interpretazione dialogica e nuovi media	221
4.2 Analisi dell' <i>audience design</i>	222
4.2.1 Eventi in presenza in <i>streaming</i>	223
4.2.2 Eventi a distanza in <i>streaming</i>	247
4.2.3 Eventi in presenza non in <i>streaming</i>	259
4.2.4 Discussione contrastiva sulla sezione	270
4.3 Analisi dell'agentività degli interpreti	272
4.3.1 Analisi dei posizionamenti nello spazio, degli allineamenti e dei posizionamenti discorsivi	272
4.3.1.1 Eventi in presenza in <i>streaming</i>	273
4.3.1.1.1 Analisi dei posizionamenti nello spazio	273
4.3.1.1.2 Analisi degli allineamenti e dei posizionamenti discorsivi	275
4.3.1.2 Eventi a distanza in <i>streaming</i>	286
4.3.1.2.1 Analisi dei posizionamenti nello spazio	286

4.3.1.2.2	Analisi degli allineamenti e dei posizionamenti discorsivi	287
4.3.1.3	Eventi in presenza non in <i>streaming</i>	295
4.3.1.3.1	Analisi dei posizionamenti nello spazio	295
4.3.1.3.2	Analisi degli allineamenti e dei posizionamenti discorsivi	297
4.3.1.4	Discussione contrastiva sulla sezione	307
4.3.2	Analisi dell'etica dell'intrattenimento	309
4.3.2.1	Eventi in presenza in <i>streaming</i>	309
4.3.2.2	Eventi a distanza in <i>streaming</i>	335
4.3.2.3	Eventi in presenza non in <i>streaming</i>	353
4.3.2.4	Discussione contrastiva sulla sezione	364
4.4	Analisi della visibilità su schermo degli interpreti	365
4.4.1	Eventi in presenza in <i>streaming</i>	366
4.4.2	Eventi a distanza in <i>streaming</i>	383
4.4.3	Discussione contrastiva sulla sezione	394
5.	ANALISI DELLE ASPETTATIVE E DELLA RICEZIONE DEL PUBBLICO	396
5.1	Introduzione: la voce dei pubblici	397
5.2	Lo studio sulle aspettative	397
5.2.1	Prima parte	397
5.2.1.1	Informazioni generali	397
5.2.1.2	I consumi mediatico-digitali	399
5.2.1.3	Il Festival di Giffoni	406
5.2.1.4	Le competenze linguistiche	407
5.2.2	Seconda parte: la comunicazione audiovisiva in <i>streaming</i>	410
5.2.3	Terza parte: i servizi di interpretazione in <i>streaming</i>	413
5.2.4	Riflessioni conclusive sulla sezione	416
5.3	Lo studio sulla ricezione	418
5.3.1	Prima parte	418
5.3.1.1	Informazioni generali	418
5.3.1.2	I consumi mediatico-digitali	420
5.3.1.3	Il Festival di Giffoni	431
5.3.1.4	Le competenze linguistiche	433
5.3.2	Seconda parte: le strategie di adattamento di termini tecnici	437
5.3.3	Terza parte: la visibilità su schermo della gestualità degli interpreti	449
5.3.4	Riflessioni conclusive sulla sezione	462
6.	POTENZIALE IMPATTO DIDATTICO: UN APPROCCIO COSTRUTTIVISTA	468
6.1	Introduzione: un approccio didattico costruttivista mediante YouTube	469
6.2	Per una didattica costruttivista alla prova delle nuove tecnologie	471
6.2.1	La didattica dell'interpretazione e le nuove tecnologie: gli strumenti CAIT	471
6.3	L'uso di dati autentici nella formazione di interpreti dialogici: l'approccio CARM	476
6.4	L'uso dei social media nella formazione di interpreti (e traduttori): un modello pedagogico (socio-)costruttivista	480
6.4.1	La scelta di puntare su YouTube	483
6.4.2	L'interpretazione in ambito sanitario e mediatico a confronto	485

6.4.2.1 I risultati per l'interpretazione in ambito sanitario	486
6.4.2.2 I risultati per l'interpretazione in ambito mediatico	490
6.5 Riflessioni conclusive preliminari	493
7. CONCLUSIONI	496
BIBLIOGRAFIA	502
SITOGRAFIA	530
RINGRAZIAMENTI	535
APPENDICI	
Appendice 1 Legenda delle etichette associate ai parlanti e ai contesti interazionali del corpus	537
Appendice 2 Convenzioni di trascrizione	538
Appendice 3 Struttura del questionario utilizzato per indagare le aspettative	539
Appendice 4 Struttura del questionario utilizzato per condurre lo studio ricettivo	546

## LISTA ABBREVIAZIONI PRINCIPALI

CAIT	<i>Computer-Assisted Interpreter Training</i>
CARM	<i>Conversation Analytic Role-Play Method</i>
CorIT	Corpus di Interpretazione Televisiva
DI	<i>Dialogue Interpreting (dialogic discourse-based interaction paradigm)</i>
EST	<i>European Society for Translation Studies</i>
FI	<i>Film Interpreting</i>
FFI	<i>Film Festival Interpreting</i>
GFF	Giffoni Film Festival, Festival del Cinema di Giffoni, Giffoni Opportunity, Giffoni Experience
GFFIntD	Acronimo dato al corpus creato e analizzato in questa sede
MI	<i>Media Interpreting</i>
RQ	<i>Research Question</i> , quesito di ricerca
TRP	<i>Transition Relevance Place</i> , punto di rilevanza transizionale
§	rimando a capitoli/sezioni precedenti/successivi



## INDICE DELLE FIGURE

Figura 0.1 Confronto delle visualizzazioni YouTube tra il Giffoni Film Festival, il Torino Film Festival e la Festa del Cinema di Roma (al 29/4/2022)	7
Figura 0.2 Strutturazione grafica delle domande di ricerca	10
Figura 1.1 Tweet di Emmanuel Macron (2/6/2017) (cfr. Bres 2021)	19
Figura 2.1 Visione di scrittura-oralità lungo un continuum (adattata da Durant & Lambrou 2009: 11)	110
Figura 2.2 Tempo (ore/mese) impiegato nel mondo nell'utilizzo delle app Android dei social media (adattato da We are social & Hootsuite 2022a)	136
Figura 2.3 Consumo (mln di utenti) dei social media nel mondo (adattato da Statista 2022)	137
Figura 2.4 Consumi in valori percentuali dei social media da parte degli italiani (adattato da Censis 2021)	139
Figura 2.5 Consumi in valori percentuali dei social media da parte dei giovani italiani dai 14 ai 29 anni (adattato da Censis 2021)	139
Figura 2.6 Aumenti e riduzioni in valori percentuali nei consumi dei 'vecchi' media in Italia (adattato da Censis 2021)	155
Figura 3.1 Categorizzazione degli elementi metodologici di un progetto di ricerca	163
Figura 3.2 <i>Design</i> misto di tipo esplorativo con enfasi qualitativa adattato da Creswell e Plano Clark (2007: 76)	170
Figura 3.3 <i>Design</i> sequenziale adattato da Teddlie e Tashakkori (2009: 154)	171
Figura 3.4 Il modello sequenziale composito QUAL → quan utilizzato nel presente lavoro	172
Figura 3.5 Accredito di cui sono stata dotata in occasione del GFF47	183
Figura 3.6 Struttura del protocollo di osservazione utilizzato in occasione del GFF47	185
Figura 3.7 <i>Screenshot</i> esemplificativo della trascrizione di una clip audiovisiva di GFFIntD	192
Figura 3.8 <i>Screenshot</i> esemplificativo dei <i>tier attribute</i> assegnati alla trascrizione di una clip del GFFIntD	193
Figura 3.9 L'ospite forma un contenitore mentre parla di un <i>bottle episode</i>	203
Figura 3.10 <i>Screenshot</i> esemplificativo della trascrizione di una clip audiovisiva di GFFIntD: impiego delle etichette <i>responder</i> e 'visibile'	204
Figura 3.11 <i>Screenshot</i> esemplificativo della trascrizione di una clip audiovisiva di GFFIntD: impiego dell'etichetta 'non visibile'	205
Figura 3.12 <i>Screenshot</i> esemplificativo della trascrizione di una clip audiovisiva di GFFIntD: impiego dell'etichetta 'conduttore-interprete' (si legga il relativo turno verbale nella parte alta del fermoimmagine)	205
Figura 3.13 Struttura di una scheda di trascrizione	206
Figura 3.14 Il <i>continuum</i> qualitativo-quantitativo tratto da Teddlie e Tashakkori (2009: 28)	214
Figura 3.15 Modello del presente studio orientato all' <i>audience</i>	215
Figura 3.16 Prospettive di triangolazione utilizzate nel presente studio	217
Figura 4.2.1 Strutturazione grafica delle domande di ricerca con enfasi sul primo sotto-quesito ( <i>audience design</i> )	223
Figura 4.3.1 Strutturazione grafica delle domande di ricerca con enfasi sul secondo sotto-quesito (agentività)	272
Figura 4.3.2 Disposizione spaziale in MJ_6_49	273
Figura 4.3.3 Disposizione 'a triangolo' delle sedute durante gli eventi in presenza in <i>streaming</i>	274
Figura 4.3.4 <i>Screenshot</i> esemplificativo della disposizione spaziale delle interazioni ibride del GFF50	286
Figura 4.4.1 Strutturazione grafica delle domande di ricerca con enfasi sul terzo sotto-quesito (visibilità su schermo)	366
Figura 4.4.2 <i>Screenshot</i> esemplificativo della visibilità dell'interprete durante PRC_3_49	366
Figura 4.4.3 <i>Screenshot</i> esemplificativo della visibilità degli interpreti durante PRC_2_49	367
Figura 4.4.4 <i>Screenshot</i> esemplificativo della visibilità dell'interprete durante PRC_2_49	367

Figura 4.4.5 <i>Screenshot</i> esemplificativo di un'interprete invisibile durante il turno traduttivo (eventi in presenza – 1)	368
Figura 4.4.6 <i>Screenshot</i> esemplificativo di un interprete invisibile durante il turno traduttivo (eventi in presenza – 2)	368
Figura 4.4.7 <i>Screenshot</i> esemplificativo di un interprete invisibile durante il turno traduttivo e della relativa mimica di un ospite (eventi in presenza)	369
Figura 4.4.8 <i>Screenshot</i> esemplificativo che mostra la visibilità dell'interprete durante MJ_4_47	369
Figura 4.4.9 Applausi all'interprete da parte dell'ospite	374
Figura 4.4.10 Complimenti all'interprete da parte del conduttore	374
Figura 4.4.11 L'ospite si avvicina all'interprete e compie un gesto su di lui	376
Figura 4.4.12 L'ospite indica il microfono alludendo a una parte del corpo	376
Figura 4.4.13 L'ospite si avvicina all'interprete, il quale compie il suo stesso gesto	376
Figura 4.4.14 L'ospite parla con l'interprete	377
Figura 4.4.15 L'ospite mima il segno della croce	378
Figura 4.4.16 L'interprete mima il segno della croce già compiuto dall'ospite	378
Figura 4.4.17 L'interprete non è visibile durante uno <i>sketch</i>	379
Figura 4.4.18 L'ospite compie un gesto su di sé	380
Figura 4.4.19 L'interprete imita i gesti dell'ospite, il quale li compie anche sull'interprete	380
Figura 4.4.20 L'ospite imita Lord Voldemort	381
Figura 4.4.21 L'interprete tenta di imitare Lord Voldemort	382
Figura 4.4.22 L'ospite corregge il gesto dell'interprete	382
Figura 4.4.23 L'interprete corregge il suo gesto	382
Figura 4.4.24 L'ospite e il conduttore mimano un <i>green screen</i>	383
Figura 4.4.25 L'ospite forma un contenitore mentre parla di un <i>bottle episode</i>	383
Figura 4.4.26 <i>Screenshot</i> esemplificativo di un interprete invisibile durante il turno traduttivo (eventi a distanza)	384
Figura 4.4.27 <i>Screenshot</i> esemplificativo di un interprete visibile in ripresa larga durante il turno traduttivo (eventi a distanza)	384
Figura 4.4.28 <i>Screenshot</i> esemplificativo di un interprete visibile in primo piano durante il turno traduttivo (eventi a distanza – 1)	385
Figura 4.4.29 <i>Screenshot</i> esemplificativo di un interprete visibile in primo piano durante il turno traduttivo (eventi a distanza – 2)	385
Figura 4.4.30 <i>Screenshot</i> esemplificativo di uno <i>split screen</i> che mostra interprete e ospite durante il turno traduttivo (eventi a distanza)	386
Figura 4.4.31 Schema esemplificativo di uno <i>split screen</i> che mostra l'interprete e la griglia degli altri partecipanti (eventi a distanza)	386
Figura 4.4.32 Schema esemplificativo di uno <i>split screen</i> che mostra l'ospite e la griglia degli altri partecipanti (eventi a distanza)	387
Figura 4.4.33 Schema esemplificativo di una schermata che mostra la griglia dei partecipanti (eventi a distanza)	387
Figura 4.4.34 Ripresa larga di conduttore e interprete mentre l'ospite parla con qualcuno presente in casa	388
Figura 4.4.35 Ripresa stretta di conduttore e interprete durante il persistere di problemi tecnici	388
Figura 4.4.36 L'ospite forma una mascherina protettiva con le mani durante il turno traduttivo	389
Figura 4.4.37 L'ospite indica una linea retta ascendente	390
Figura 4.4.38 L'interprete compie lo stesso gesto dell'ospite relativamente a una linea retta ascendente	390
Figura 4.4.39 L'ospite mostra una foto che lo ritrae da giovane	391
Figura 4.4.40 L'ospite mostra l'Oscar vinto	392
Figura 4.4.41 L'interprete ricorre a mezzi verbali per tradurre il riferimento all'Oscar appena mostrato dall'ospite	392
Figura 4.4.42 L'ospite mostra una testa di animale che tiene nel suo studio	393

Figura 4.4.43 L'ospite mostra una testa di animale che tiene nel suo studio anche durante il turno traduttivo	393
Figura 4.4.44 L'ospite disegna un dettaglio del viso di Bestia durante il turno traduttivo	394
Figura 4.4.45 L'ospite mostra il disegno appena realizzato	394
Figura 5.1 Strutturazione grafica delle domande di ricerca con enfasi sul terzo sotto-quesito (ricezione)	397
Figura 5.2 Consumo in valori percentuali di dispositivi tecnologico-digitali da parte del campione (primo questionario)	400
Figura 5.3 Consumo in valori percentuali di piattaforme <i>streaming</i> da parte del campione (primo questionario)	402
Figura 5.4 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione (primo questionario)	403
Figura 5.5 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per guardare contenuti in <i>streaming</i> (primo questionario)	404
Figura 5.6 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per caricare contenuti in <i>streaming</i> (primo questionario)	405
Figura 5.7 Percentuali relative alla conoscenza del Festival di Giffoni da parte del campione (primo questionario)	406
Figura 5.8 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi televisivi da parte del campione (primo questionario)	407
Figura 5.9 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi in <i>streaming</i> da parte del campione (primo questionario)	408
Figura 5.10 Percentuali relative alla fruizione di interpretazioni consecutive in televisione e via <i>streaming</i> da parte del campione (primo questionario)	409
Figura 5.11 Percentuali relative al coinvolgimento di una trasmissione <i>streaming</i> rispetto a un programma televisivo	411
Figura 5.12 Percentuali relative ai limiti di una trasmissione <i>streaming</i> rispetto a un programma televisivo	412
Figura 5.13 Punteggi relativi alle aspettative riguardo ai servizi interpretativi in <i>streaming</i>	414
Figura 5.14 Consumo in valori percentuali di dispositivi tecnologico-digitali da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)	421
Figura 5.15 Consumo in valori percentuali di dispositivi tecnologico-digitali da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)	422
Figura 5.16 Consumo in valori percentuali di piattaforme <i>streaming</i> da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)	423
Figura 5.17 Consumo in valori percentuali di piattaforme <i>streaming</i> da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)	425
Figura 5.18 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)	426
Figura 5.19 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)	427
Figura 5.20 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per guardare contenuti in <i>streaming</i> (secondo questionario, primo gruppo)	428
Figura 5.21 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per guardare contenuti in <i>streaming</i> (secondo questionario, secondo gruppo)	429
Figura 5.22 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per caricare contenuti in <i>streaming</i> (secondo questionario, primo gruppo)	430
Figura 5.23 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per caricare contenuti in <i>streaming</i> (secondo questionario, secondo gruppo)	431
Figura 5.24 Percentuali relative alla conoscenza del Festival di Giffoni da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)	431
Figura 5.25 Percentuali relative alla conoscenza del Festival di Giffoni da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)	432
Figura 5.26 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi televisivi da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)	433

Figura 5.27 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi in <i>streaming</i> da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)	434
Figura 5.28 Percentuali relative alla fruizione di interpretazioni consecutive in televisione e via <i>streaming</i> da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)	435
Figura 5.29 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi televisivi da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)	435
Figura 5.30 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi in <i>streaming</i> da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)	436
Figura 5.31 Percentuali relative alla fruizione di interpretazioni consecutive in televisione e via <i>streaming</i> da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)	437
Figura 5.32 Percentuali relative all'apprezzamento delle strategie di <i>audience design</i> utilizzate dagli interpreti	465
Figura 5.33 Punteggi assegnati dai due campioni all'importanza della visibilità su schermo degli interpreti; ogni valore della scala da 1 a 5 è stato convertito in percentuale	467
Figura 5.34 Media dei punteggi assegnati dai due campioni all'importanza della visibilità su schermo degli interpreti	467
Figura 6.1 <i>Screenshot</i> di un commento di un utente-interprete in riferimento a un video della University of California Los Angeles ideato per medici che lavorano con interpreti	487
Figura 6.2 <i>Screenshot</i> di una coppia domanda-risposta di due utenti-interpreti in riferimento alla traduzione di una frase di cui al video caricato dalla Southern California School of Interpretation	487
Figura 6.3 <i>Screenshot</i> di sottotitoli automatici in riferimento a un video caricato dall'US Department Health and Human Service Office of Minority Health	488
Figura 6.4 <i>Screenshot</i> di sottotitoli spagnolo>inglese in riferimento a un video caricato dalla Stanford University	488
Figura 6.5 <i>Screenshot</i> di "self-guided questions" in riferimento a un video caricato dall'US Department Health and Human Service Office of Minority Health	489
Figura 6.6 <i>Screenshot</i> di un "learning point" in riferimento a un video caricato dalla Stanford University	489
Figura 6.7 <i>Screenshot</i> di critiche all'interpretazione simultanea effettuata durante una video-intervista a Barack Obama nel corso di una puntata di <i>Che tempo che fa</i>	493

## INDICE DELLE TABELLE

Tabella 0.1 Confronto delle <i>community</i> social tra il Giffoni Film Festival, il Torino Film Festival e la Festa del Cinema di Roma (al 29/4/2022)	6
Tabella 2.1 Visione dicotomica scrittura vs oralità (adattata da Durant & Lambrou 2009: 11)	109
Tabella 2.2 Tipi di social media (adattata da McCay-Peet & Quan-Haase 2017: 18, Tabella 2.2; mia l'enfasi)	130
Tabella 2.3 Cosa accade ogni minuto in Internet (adattato dall'analisi di Lori Lewis e Chad Callahan citati da Giulio Xhaet il 13/5/2021 in occasione del webinar "Digital skills e conteminatoria dei saperi", Università di Macerata)	157
Tabella 3.1 Elementi metodologici alla base del presente lavoro	173
Tabella 3.2 DPP a cui si è assistito durante GFF47	184
Tabella 3.3 MJ a cui si è assistito durante GFF47	186
Tabella 3.4 Clip audiovisive raccolte in una seconda fase	187
Tabella 3.5 DPP raccolti nel 2020	187
Tabella 3.6 La struttura del corpus GFFIntD	188
Tabella 3.7 Prospettive analitiche di triangolazione utilizzate nel presente lavoro	218
Tabella 4.1 Categorizzazioni degli eventi inclusi nel GFFIntD	222
Tabella 4.3.1 Posizionamento spaziale dei partecipanti nei DPP di GFF47	296
Tabella 5.1 Punteggi relativi alle aspettative riguardo ai servizi interpretativi in <i>streaming</i>	414
Tabella 5.2 Consumi mediatico-digitali di tre studentesse straniere (secondo questionario, primo gruppo)	424
Tabella 5.3 Estratti del GFFIntD utilizzati nel secondo questionario ( <i>audience design</i> )	439
Tabella 5.4 Estratti del GFFIntD utilizzati nel secondo questionario (visibilità su schermo)	451
Tabella 5.5 Confronto tra le percentuali assegnate a ogni clip relativa alla visibilità su schermo da parte dei due campioni	466

“Tra tutti i festival, quello di Giffoni è il più necessario.”

François Truffaut

# INTRODUZIONE

## 0.1 Tra umanesimo e tecnologie

Quando, di concerto con la tutor, ho iniziato a dare forma a un possibile progetto di dottorato, mi è sembrato naturale approfondire il filone di studi per il quale avevo già sviluppato un forte interesse ai tempi della tesi magistrale (Picchio 2016), la quale verteva sull'analisi della qualità dell'interpretazione televisiva, iponimo e tipologia più tipica di *Media Interpreting* (MI<sup>1</sup> – Mack 2001; Kurz 2002; Pöchhacker 2007; Straniero Sergio 2007; Falbo & Straniero Sergio 2011; si veda anche Dal Fovo 2020). Attraverso la somministrazione di questionari avevo indagato le aspettative e le opinioni di interpreti professionisti<sup>2</sup>, studenti di interpretazione e persone comuni relativamente a due simultanee televisive, dimostrando come, in linea con studi precedenti (Kurz & Pöchhacker 1995; Elsagir 1999; Schwarthorner 2010), ciò che più conta nella valutazione di un interprete sono le “abilità secondarie” (Gracia García 2003: 301-305), in particolare la retorica (Pignataro & Velardi 2013), la prosodia, nonché la scorrevolezza e la capacità dell'interprete di fornire autonomamente informazioni utili alla comprensione, tutti elementi che ricadono nel concetto dell’“etica dell'intrattenimento” (Katan & Straniero Sergio 2001; Straniero Sergio 2007: 541-544).

Si trattava inoltre di un ambito di ricerca ancora giovane, considerando che i primi studi risalgono agli anni '80 (Daly 1985; Kurz 1985; Nishiyama 1988), tanto affascinante quanto proibitivo; inoltre, come si ha modo di vedere in questa tesi, il MI è un contesto di nicchia a tutt'oggi marginale negli *Interpreting Studies*, analizzato soprattutto dalla comunità scientifica italiana di cui Straniero Sergio (1999, 2003, 2007, 2011, 2012) è stato uno dei maggiori esponenti. Allo stesso tempo, il contesto di MI ancora più specifico e di nicchia del *Film Festival Interpreting* (FFI – Merlini 2017) mi sembrava potesse essere il candidato ideale per analizzare un contesto ancora poco esplorato in letteratura e coniugare al contempo la ricerca umanistica in ambito sociolinguistico con quella sulle nuove tecnologie, in linea con la vocazione specifica del percorso dottorale intrapreso.

Il FFI rappresenta infatti “an under-investigated setting of professional interpreting practice” le cui attività possono ricadere nella più ampia categoria di MI

---

<sup>1</sup> Quest'acronimo riprende l'espressione in lingua inglese che si è oramai attestata a livello internazionale come denominazione standard per riferirsi all'ampia categoria di interpretazione per i media. Per lo stesso motivo anche per altri acronimi (§ lista abbreviazioni) si è optato per le etichette anglofone.

<sup>2</sup> Si utilizza il maschile generico in riferimento a interpreti, giurati e partecipanti a vario titolo all'interazione, così come relativamente ai rispondenti ai questionari o ad altri utenti coinvolti nello studio. Si sottolinea altresì che ci si riferisce sia a donne sia a uomini.



(*Ibid.*: 136-138). Da una parte, studi in ambito di festival cinematografici si sono esclusivamente concentrati sul *Film Interpreting* (FI), ossia sull'interpretazione simultanea dei dialoghi dei film (Snelling 1990, 1996; Giambagli 1992; Viezzi 1992; Lecuona 1994; Russo 1997, 2000, 2003, 2005; Guardini 2000; Simonetto 2000; Jüngst 2012; si veda anche Russo 2015), mentre ancora embrionale è a tutt'oggi l'interesse per l'uso della dialogica in questo contesto (Falbo 2007; Merlini 2017; Merlini & Picchio 2019). Ciononostante, ai festival è dedicata una notevole copertura mediatica da parte di televisioni, radio e web, tantoché, come discusso più avanti, il FFI può considerarsi come “*interpreting also for the media*” (Merlini 2017, corsivo nell'originale). Una volta scelto l'ambito di ricerca, mi sono posta la domanda relativa a quale caso di studio selezionare: ho optato per il Festival di Giffoni (GFF) che, grazie alla caratteristica unica nel suo genere di rivolgersi a ragazzi e ragazze (anche via *streaming*), mi avrebbe permesso di ampliare le riflessioni teoriche in merito ai concetti di *audience design*, agentività e visibilità degli interpreti del Festival, a partire dagli spunti offerti da Merlini (2017).

Per quanto riguarda il legame sinergico tra umanesimo e tecnologie<sup>3</sup>, come viene coniugato nel presente lavoro dottorale? Innanzitutto, si sottolinea che gli *Interpreting Studies* studiano il comportamento umano, le interazioni e le relazioni interlinguistiche e interculturali tra persone diverse e rientrano conseguentemente nelle scienze umanistiche. Ciò è posto in evidenza da alcune classificazioni burocratico-amministrative come quella adottata dall'Università di Macerata (che include i corsi di laurea in Mediazione Linguistica – L12, e Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale – LM38, nel Dipartimento di Studi Umanistici), nonché dal corso di Dottorato in Umanesimo e Tecnologie (a cui afferiscono settori scientifico disciplinari in linguistica, lingua e traduzione); similmente, i settori dello *European Research Council*<sup>4</sup> inseriscono le discipline linguistiche nel settore SH4 “The human mind and its complexity”, che rientra a sua volta nell'ampia categoria delle “Social sciences and Humanities”. Per quanto riguarda la componente tecnologica e il suo ‘dialogo’ con quella umanistico-linguistica, i quesiti di ricerca primari vertono sull'impatto dell'utilizzo di media digitali sui servizi di interpretazione tanto a livello di *performance* quanto in

---

<sup>3</sup> Il corso dottorale in Umanesimo e Tecnologie dell'Università di Macerata è stato inaugurato nel 2019 (XXXV ciclo) anche allo scopo di raccogliere, utilizzando approcci disciplinari diversi, la sfida della svolta digitale che rientra altresì tra le priorità della Commissione Europea 2019-2024 [https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age\\_it](https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age_it) .

<sup>4</sup> [https://erc.europa.eu/sites/default/files/document/file/ERC\\_Panel\\_structure\\_2020.pdf](https://erc.europa.eu/sites/default/files/document/file/ERC_Panel_structure_2020.pdf) (edizione 2020).

termini di ricezione, dal momento che il Giffoni prevede la messa in onda in *streaming* di alcuni dei suoi eventi. D'altronde, come discusso più avanti, il fatto che un mezzo plasmi il messaggio che esso veicola non è una novità (McLuhan 1964) ed è ampiamente dimostrato come i nuovi media abbiano trasformato e stiano modificando la tradizionale comunicazione mass-mediatica (si vedano ad esempio Bentivegna & Boccia Artieri 2018; Jensen 2021a) anche per quanto concerne i concetti di *audience* e di ricezione (tra gli altri Jenkins 2006a, 2006b; Jenkins et al 2015). Ciò è stato ribadito anche nei *Translation Studies* giacché alcuni autori hanno sottolineato che “even apparently disembodied electronic text is presented *in and by a device*” (Armstrong 2020: 311, corsivo nell'originale) e che la svolta digitale, la nostra *onlife* (Floridi 2015), sta radicalmente cambiando il nostro modo di comunicare, il ruolo della traduzione (Desjardins 2017), nonché il pubblico dei prodotti audiovisivi (Di Giovanni & Gambier 2018). È lecito quindi ipotizzare che il FFI in *streaming* non sia un'esatta copia del MI in un nuovo contesto (quello digitale), bensì una sua “ri-mediazione” (Bolter & Grusin 1999), che ne ristrutturata alcuni elementi introducendone altri del tutto nuovi. Parimenti, anche l'*audience* di queste prestazioni interpretative digitali potrebbe rispondere diversamente rispetto a quanto riscontrato in ambito televisivo e sinteticamente riportato a inizio sezione. E soprattutto entrambi gli aspetti assumono una luce diversa se analizzati in un contesto unico come quello di Giffoni che si rivolge alla platea digitale per antonomasia, quella dei giovani e giovanissimi nati e/o cresciuti nell'era dominata da Internet e dalle piattaforme social.

Accanto all'impatto dello *streaming*, a causa della pandemia da Covid-19, è anche emersa l'interpretazione a distanza che ha ‘obbligato’ il Giffoni a unire sinergicamente la piattaforma di *live-streaming* a programmi di videoconferenza, permettendo da una parte di collegare utenti remoti e dall'altra di rendere fruibili questi incontri a un pubblico altrettanto remoto: il collegamento tra umanesimo e tecnologie diventa così duplice. Anche in questo caso, il *distance interpreting* (Constable 2015; Braun 2020) non è un fenomeno nuovo di per sé (si vedano le recenti raccolte come Amato et al. 2018; Napier et al. 2018a; Salaets & Brône 2020), ma la pandemia ha indubbiamente scardinato in modo impreveduto e repentino le dinamiche di interazioni che fino a quel momento si erano svolte solo ed esclusivamente in presenza.

Il binomio tra umanesimo e tecnologie nelle sue varie declinazioni emerge altresì dalla creazione e dall'analisi del corpus multimodale GFFIntD (acronimo che coniuga il GFF e l'analisi delle prestazioni di interpretazione dialogica) trascritto per mezzo del

software ELAN<sup>5</sup>, strumento già utilizzato per la creazione di corpora dialogici multimodali (si vedano ad esempio Davitti 2013; Bao-Rozée 2016; Gao & Wang 2017). Lasciando i dettagli relativi alla creazione del corpus e alla relativa metodologia d'analisi al terzo capitolo, giova in questa sede introduttiva sottolineare brevemente che ELAN permette facilmente di allineare la trascrizione alla clip audiovisiva ed è pertanto estremamente utile per la trascrizione di dati audiovisivi, aspetto ribadito anche da altri autori come Bendazzoli (2017a) e Niemants (2018). Grazie a questa caratteristica, ELAN permette di creare uno *speech corpus* multimodale (Straniero Sergio & Falbo 2012a). A tal proposito, il layout orizzontale del software, che ricorda uno spartito musicale, permette di trascrivere e analizzare non solo la dimensione prettamente verbale dell'interazione, bensì anche quella multimodale (sguardo, gesti, movimenti del corpo ecc; si vedano ad esempio Bao-Rozée 2016; Gao & Wang 2017).

## **0.2 Il Festival del cinema di Giffoni**

Il GFF<sup>6</sup> (denominato Giffoni Opportunity nel 2020 in occasione del suo 50° anniversario) è uno dei festival internazionali più importanti d'Italia e si svolge ogni anno dal 1971 nella piccola città di Giffoni Valle Piana (a cui deve chiaramente il nome) che si trova in provincia di Salerno. Sin dagli inizi, il suo padre fondatore Claudio Gubitosi aveva una missione ben chiara in mente: promuovere e sviluppare la conoscenza e l'amore per il cinema tra i bambini e i giovani. Ogni anno, infatti, il Festival ospita migliaia di ragazzi e ragazze tra i 3 e gli oltre 18 anni provenienti da ogni parte del mondo: sono loro i *giffoner*, il cuore pulsante del GFF, coloro che ne formano la giuria e il pubblico. Nel 1982 il valore del Festival è stato riconosciuto pubblicamente dal celeberrimo regista François Truffaut, il quale ha dichiarato che “tra tutti i festival quello di Giffoni è il più necessario”. Da allora, anno dopo anno il GFF è diventato sempre più importante, sviluppando una notevole fama internazionale: oggi presenta produzioni e *première* di corti e lungometraggi provenienti dai più diversi paesi; ospita star internazionali che vanno dal premio Oscar Sylvester Stallone a Natalia Dyer e gli altri giovani talenti divenuti celebri grazie a nuove piattaforme digitali come Netflix; collabora con altri festival italiani e stranieri e con i cosiddetti *Giffoni Hubs* sparsi in Europa e nel mondo. Il Festival pone certamente il cinema nel cuore del suo progetto, ma oggi si dedica anche

---

<sup>5</sup> <https://archive.mpi.nl/tla/elan>

<sup>6</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/>

ad altre forme creative come la musica e l'arte, rimanendo sempre al passo con i tempi e lasciando ampio spazio a tematiche sociali di estrema attualità come l'ambiente e la tecnologia.

Qualche numero aiuta a capire quanto anche oggi, quarant'anni dopo l'intervento di Truffaut, questo festival sia considerato 'necessario' dal pubblico. A tal fine, sono stati messi a paragone i dati relativi ai canali social del Giffoni con quelli di altri due tra i più importanti eventi cinematografici internazionali che si tengono in Italia, ossia il Torino Film Festival<sup>7</sup> e la Festa del Cinema di Roma<sup>8</sup> (Tabella 0.1). Il confronto verte sulle *community* di quattro social media condivisi da tutti e tre i festival: Facebook, Twitter, Instagram e YouTube; si specifica che le cifre di Twitter e Instagram sono relative al numero di coloro che seguono le pagine, quello di Facebook è comprensivo di 'mi piace' e *follower* (dati che il social usa per rappresentare la *community* di una pagina), mentre quello di YouTube distingue tra iscritti e visualizzazioni. Per assicurarmi di analizzare dati ufficiali, sono risalita ai canali social direttamente dai pulsanti messi a disposizione nei siti web degli eventi. È stata esclusa la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia<sup>9</sup> non per il suo indubbio prestigio, ma perché i suoi social media ufficiali non fanno esclusivo riferimento al Festival, bensì all'intera Biennale e a tutte le sue derivazioni (arte, architettura, cinema, danza, musica, teatro ecc.).

Tabella 0.1 Confronto delle *community* social tra il Giffoni Film Festival, il Torino Film Festival e la Festa del Cinema di Roma (al 29/4/2022)

	GIFFONI	TORINO	ROMA
FB mi piace + <i>follower</i>	349.386	86.489	190.897
TWITTER <i>follower</i>	46.502	15.846	37.958
IG <i>follower</i>	48.800	15.900	49.100
YOUTUBE iscritti	9.010	2.290	1.380
visualizzazioni	3.447.009	549.290	342.482

<sup>7</sup> <https://www.torinofilmfest.org/it/>

<sup>8</sup> <https://www.romacinemafest.it/it/>

<sup>9</sup> <https://www.labiennale.org/it/cinema/2022>

La Tabella 0.1 mostra come le cifre social relative al GFF siano superiori a quelle degli altri due eventi di fatto in tutti e quattro i social analizzati. L'unico dato che avvicina il Giffoni alla Festa del Cinema di Roma è quello dei *follower* Instagram, ma se a questo si aggiunge un altro numero (quello dei *post* pubblicati), si nota che il primo supera comunque il secondo (3.645 vs 1.846), il che rende il GFF più attivo e presente nella vita dei suoi *follower*. Ciò detto, quello che più conta in questa sede, è l'informazione relativa a YouTube, piattaforma utilizzata dal GFF per la messa in onda in *streaming* degli eventi (o comunque per la visione in differita): con più di 3 milioni di visualizzazioni è questo il dato che permette al Giffoni di distaccarsi maggiormente e nettamente sia dal Festival di Torino sia da quello di Roma, come riscontrabile visivamente nel grafico che segue.

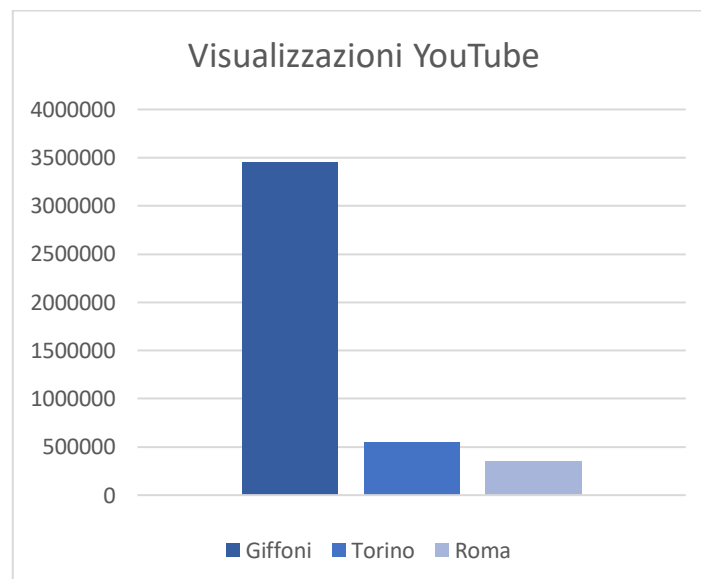


Figura 0.1 Confronto delle visualizzazioni YouTube tra il Giffoni Film Festival, il Torino Film Festival e la Festa del Cinema di Roma (al 29/4/2022)

I dati social dimostrano quindi come il GFF sia molto seguito e che le sue dirette o comunque i contenuti multimediali che mette a disposizione su YouTube, raggiungano potenzialmente milioni di utenti. In virtù del suo carattere internazionale in sé (ospita star e giurati stranieri), nonché del fatto di rivolgersi a un'ampia platea aggiuntiva composta da utenti online “which [are] physically absent, invisible, inaudible and anonymous” (Merlini 2017: 138), il Festival utilizza italiano e inglese come lingue ufficiali sia per i sottotitoli dei film sia per i servizi di interpretazione. Ogni produzione in concorso prevede infatti la proiezione in versione originale (ossia con i dialoghi privi di doppiaggio in altra lingua) con doppi sottotitoli italiano/inglese: non è previsto quindi, almeno in base ai dati a mia disposizione, un servizio di FI. Al contrario, ogni evento a cui partecipano

anche persone straniere (ospiti e/o giurati internazionali) richiede la presenza di un interprete consecutivista che possa mediare tra italiano e inglese. Alla luce dei dati del GFFIntD, trattato diffusamente nel terzo capitolo, l'inglese è pressoché sempre utilizzato da gente straniera, diventando in alcuni casi una lingua franca che permette di dar vita alla dimensione internazionale del Festival; può essere altresì scelto dagli italofofi, qualora sia loro intenzione comunicare direttamente con un determinato ospite. È lecito ipotizzare che, quantomeno in linea generale e indipendentemente da eventuali variabili soggettive, le competenze linguistiche aumentino con l'età e la scolarizzazione e pertanto un giurato di 13 anni abbia una padronanza inferiore rispetto a uno di oltre 18 anni.

### **0.3 Le domande di ricerca “under the circumstances”**

Alla luce di quanto detto fin qui, lo scopo della presente tesi è quello di analizzare le prestazioni di interpretazione dialogica (consecutiva) italiano<>inglese del GFF offerti nel corso di una specifica selezione di dibattiti e incontri a cui prendono parte persone straniere come giurati e ospiti interazionali, con particolare riferimento a quelli resi fruibili in *streaming* da parte di un pubblico remoto. Il quesito principale di ricerca è infatti indagare se e come questa nuova modalità di trasmissione audiovisiva incida sia sulle prestazioni interpretative<sup>10</sup> (RQ1) sia sulla loro ricezione da parte del pubblico a casa (RQ2). L'RQ1 è suddiviso in tre sotto-quesiti relativi all'analisi delle dinamiche traduttive e interazionali del FFI, mentre l'RQ2 è riferito più specificamente alla ricezione, anche se, come discusso in seguito, il presente lavoro nella sua totalità è orientato all'utente finale del servizio di interpretazione concepito come *audience*.

I tre sotto-quesiti di ricerca sono stati individuati a partire da studi precedenti riguardanti in particolare il *talkshow interpreting* (si veda ad esempio Straniero Sergio 2007) e il FFI (Merlini 2017; Merlini & Picchio 2019). In primo luogo (RQ1.1), l'analisi prende in considerazione se e come gli interpreti adeguino la loro produzione testuale al giovane pubblico<sup>11</sup>, e se privilegino (o meno) quello fisicamente presente in carne e ossa in sala rispetto alla platea remota che segue lo *streaming*. Se Wadensjö (1993/2002: 357,

---

<sup>10</sup> In occasione del 10° Congresso EST (*European Society of Translation Studies*) “Advancing Translation Studies”, tenutosi a Oslo dal 20 al 26/6/2022, una collega dottoranda nonché interprete professionista, in base alla sua esperienza diretta ha confermato che il *live-streaming* ha un impatto sulla prestazione interpretativa ad esempio da un punto di vista di stress, esposizione mediatica e visibilità su schermo (“You’re definitely in the spotlight and people can even rewatch your performances countless times” – conversazione privata, 23/6/2022).

<sup>11</sup> Amato (2021: 359), pur non menzionando nel suo contributo l'ambito mediatico, sostiene che “l'interpretazione per bambini/e e adolescenti è un'area ancora poco esplorata”.

corsivo nell'originale) paragona l'interprete dialogico a un cuoco che "striving to preserve taste, prepares goods to make them digestible for a particular consumer", Jüngst (2012: 295-296), con riferimento esclusivo al FI per bambini, osserva come gli interpreti in questo contesto non adeguino il loro *output* ai giovani ascoltatori, restando invece ancorati a un'etica professionale più in linea con quella dell'interpretazione di conferenza. Seppur in riferimento a un contesto diverso quale quello legale-giudiziario, Amato e Mack<sup>12</sup> (2017) riportano i risultati di un questionario rivolto a interpreti e altri professionisti in cui i rispondenti sostengono che i mediatori debbano "prendere iniziative" a beneficio della comprensione da parte dei minori (ad esempio, spiegare eventuali differenze socio-culturali, adattare i termini tecnici, adeguare il registro, ecc.), anche se successivamente Amato (2021) osserva come non ci siano a tal riguardo posizioni concordi in letteratura. Alla luce di tale difformità, l'obiettivo della presente tesi è verificare se gli interpreti che lavorano al GFF siano più in linea con quanto riscontrato empiricamente da Jüngst (con cui condividono l'ambito ma non la modalità di interpretazione) o con quanto riportato nell'indagine condotta da Amato e Mack (con cui condividono il formato dialogico spontaneo di interazione ma non l'ambito).

La seconda sotto-domanda di ricerca (RQ1.2) verte sull'agentività degli interpreti: se, fino a che punto e come i professionisti che lavorano nello specifico contesto qui

---

<sup>12</sup> Tra i principali ambiti di ricerca relativi allo studio di servizi di interpretazione per minori (migranti) in Paesi diversi come Nord America, paesi scandinavi, Sud-Africa o Regno Unito, le due autrici (2017, 2021) menzionano quello legale, quello pediatrico e di salute psico-fisica. In aree così delicate si ha la consapevolezza di quanto questi siano eventi comunicativi complessi per tutte le parti in gioco e che i minori siano soggetti vulnerabili che necessitano di cure particolari anche da parte degli interpreti, attenzione ribadita anche a livello legislativo internazionale per quanto, da un punto di vista linguistico, la normativa non è priva di ambiguità: ad esempio, le direttive europee menzionate nell'articolo del 2017 non esplicitano mai i titoli né la formazione che gli interpreti devono avere, come pure nel contributo del 2021 si sostiene che la legislazione internazionale, se non per mezzo di alcune iniziative, non garantisce in modo manifesto i diritti linguistici. Per quanto riguarda l'Italia, non mancano poi problemi da un punto di vista pratico-operativo come la dicotomia mediatore linguistico/culturale-interprete, l'assenza di standard relativi alla formazione, alle qualifiche e a un sistema di accreditamento degli stessi, per menzionarne alcuni. Negli studi si afferma altresì che, soprattutto a causa del crescente numero di bambini non accompagnati che arrivano nei nostri Paesi, questo è un "growing and challenging field of activity for today's and tomorrow's professionals, who must learn to deal with new scenarios" (*Ibid.* 2017). Ciò detto, si ribadisce che il contesto del GFF è molto diverso da ambiti come quelli riportati da Amato e Mack non solo per dinamiche interne e argomenti di discussione (un conto è interpretare per un minore oggetto di abusi, diverso è mediare tra un famoso attore e una giovane fan), ma anche perché in questa sede si ha certamente a che fare con dei giovani, ma non per forza minori: questi sono sicuramente presenti negli eventi che il Festival organizza per giovani dai 13 ai 17 anni, ma non per quelli dedicati specificamente ai maggiorenni, mentre non si hanno dati anagrafici certi per altri contesti; parimenti, i rispondenti ai questionari somministrati sono sì giovani, ma non minorenni. Seguono dettagli nel terzo capitolo.

analizzato diventino partecipanti a pieno titolo dell'interazione. A tal fine si fa ricorso ai concetti di posizionamento nello spazio, allineamento conversazionale (*footing*) e posizionamento discorsivo (*positioning*), che gettano una luce sulle dinamiche interazionali a livello micro-linguistico, nonché all'“etica dell'intrattenimento”, norma per eccellenza del *talkshow interpreting* (Katan & Straniero Sergio 2001).

Il terzo sotto-quesito (RQ1.3) riguarda la componente audiovisiva della messa in onda in *streaming*, ossia la visibilità sullo schermo: l'obiettivo è studiare se e come gli interpreti siano ripresi in video, se e quanto il pubblico abbia così accesso non solo alla loro produzione testuale vocale, bensì all'intera “multimodal Gestalt” (Mondada 2014) delle loro *performance*, ed in ultima battuta se questa visibilità o invisibilità incida sulle prestazioni interpretative e sulla loro ricezione.

Il secondo quesito di ricerca (RQ2) scende nel dettaglio della fruizione, analizzando aspettative e opinioni di potenziali giovani utenti per mezzo dello strumento del questionario: questa fase è strettamente correlata ai quesiti precedenti dato che le clip e gli estratti sottoposti alla valutazione dei rispondenti vertono in particolare sui concetti di *audience design* e visibilità.

In sintesi, le domande di ricerca sono così strutturate:

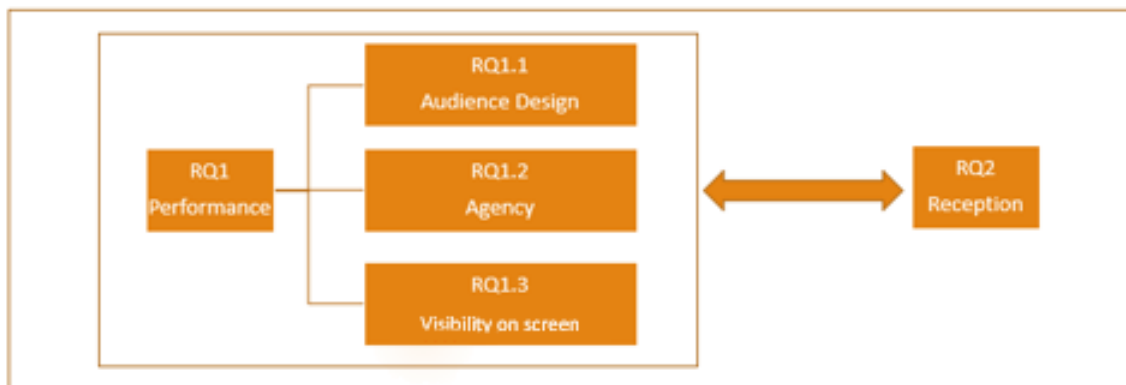


Figura 0.2 Strutturazione grafica delle domande di ricerca

Giova in sede introduttiva fare una imprescindibile premessa sottolineando che la conduzione di questo studio ha affrontato non poche difficoltà. È senz'altro vero che ogni progetto, in qualsiasi ambito, a qualsiasi livello di carriera e durante qualsiasi fase della ricerca deve fronteggiare problemi e imprevisti e ogni ricercatore sa bene che dovrà necessariamente scendere a compromessi tra quello che si era prefissato e quello che è effettivamente disponibile per essere raccolto e analizzato. Tuttavia, è altresì vero che



negli ultimi anni gli studiosi hanno dovuto fare i conti con un ostacolo di portata eccezionale: la pandemia da Covid-19 scoppiata su scala globale ha stravolto ogni aspetto di questa ricerca, da quelli formativi a quelli empirici, dai primi mesi del 2020 in poi. Da una parte, tutto ciò che ci si aspetta quando si inizia un percorso dottorale che di norma è caratterizzato da una miriade di occasioni di incontro, confronto e discussione con colleghi ed esperti nazionali ed internazionali, si è svolto da remoto, il che, per tutta una serie di ragioni che non starò a descrivere, non equivale a un'interazione faccia-a-faccia: accanto a una rimodulazione di momenti formativi che sono stati offerti e di cui sono grata, numerosi eventi a cui era mia intenzione partecipare sono stati notevolmente postposti se non annullati; anche il mio soggiorno all'estero, come discusso nel terzo capitolo, è stato posticipato di quasi un anno, ma fortunatamente è stato comunque possibile svolgerlo e trarne preziosi insegnamenti. Al contempo, come trattato sempre nel terzo capitolo, la ricerca in sé ha dovuto necessariamente fare i conti con la pandemia, il che ha inciso sulla raccolta dati, sull'analisi (dovendo ad esempio inserire il quadro teorico dell'interpretazione a distanza), nonché sulla conduzione degli studi ricettivi, obbligandomi a ricorrere a più riprese a degli imprevisti, ma non meno interessanti, piani B. In linea con Pöchhacker (1994: 242), il quale conia l'espressione "quality under the circumstances" per sottolineare come studi che analizzano la qualità in interpretazione debbano tener conto delle circostanze effettive che influenzano il lavoro degli interpreti, la presente ricerca si è svolta 'under the pandemic circumstances' che hanno indubbiamente inciso su di essa, costringendomi a essere simile a una scalatrice che per arrivare in vetta deve faticosamente trovare i giusti appigli.

#### **0.4 Struttura della tesi**

La presente tesi dottorale è composta da sette capitoli.

I primi due delineano il quadro teorico di riferimento. Il primo verte sugli *Interpreting Studies* e, in particolare, sugli impianti teorici più affini al lavoro qui presentato: si trattano l'interpretazione dialogica, il MI e il FFI, ovverosia gli interpreti che lavorano nei mass media, e infine si discute della 'svolta video' (si veda Pöchhacker 2020) in termini di approcci multimodali e interpretazione a distanza. Nel secondo capitolo si riportano studi relativi all'ambito comunicativo e a quello mass-mediatico per capire le origini e i tratti distintivi del *digital turn* impresso dai nuovi mezzi di comunicazione anche in termini di natura e consumi della nuova *audience*.

Il terzo capitolo descrive la metodologia utilizzata nel presente lavoro, che è possibile definire mista in quanto composta sia da fasi qualitative sia da elementi più quantitativi. Dopo aver introdotto i fondamenti della metodologia mista, si presentano alcuni degli studi che hanno usato tale approccio al fine di indagare il pubblico in alcune discipline principali, quali comunicazione attraverso mass e nuovi media, traduzione audiovisiva, MI e FFI. In seguito, si discute il *design* prescelto, descrivendone nel dettaglio sia gli elementi qualitativi sia quelli quantitativi, nonché la combinazione degli stessi (rimarcando parimenti il ruolo svolto dall'interdisciplinarietà). Come descritto in seguito, questo capitolo è stato scritto durante e in seguito al periodo di mobilità vissuto presso l'Università di Vienna grazie alla collaborazione con il prof. Franz Pöchhacker. Inoltre, le lezioni offerte dal mio Corso di Dottorato e tenute dalle professoresse Niemants e Sofia sono state particolarmente arricchenti per affrontare al meglio le questioni metodologiche legate alla trascrizione del corpus e alla strutturazione dei questionari utilizzati.

Il quarto capitolo discute minuziosamente i risultati emersi dall'analisi qualitativa del corpus GFFIntD: si segue l'ordine dei tre sotto-quesiti di ricerca presentati in precedenza, ovvero si esamina innanzitutto l'*audience design*, in seguito l'agentività e infine la visibilità su schermo; il primo e il secondo sotto-quesito sono indagati in tre contesti interazionali differenti (eventi in presenza in *streaming*, eventi a distanza in *streaming* ed eventi in presenza privi dello *streaming*), mentre la visibilità su schermo include esclusivamente eventi accessibili in *streaming* (in presenza e a distanza).

Il quinto capitolo è dedicato alla discussione dei risultati dei due questionari somministrati ai campioni di utenti: il primo studio ne indaga le aspettative relativamente alla comunicazione audiovisiva e ai servizi interpretativi in *streaming*; mentre il secondo questionario analizza la ricezione di 10 estratti autentici tratti dal GFFIntD (5 clip fanno riferimento a strategie di adattamento di termini tecnici, analizzando quindi l'*audience design*, mentre altre 5 clip si focalizzano sulla visibilità su schermo degli interpreti).

Il sesto capitolo introduce potenziali prospettive dello studio con particolare riferimento ad approcci didattici: discutendo i risultati emersi da un'analisi di materiali audiovisivi disponibili in YouTube, si presenta un modello pedagogico (socio-)costruttivista, descrivendo come tali contenuti possono essere utilizzati nella formazione di interpreti che lavorano in ambito sanitario e mediatico.

Il settimo e ultimo capitolo è infine dedicato alle conclusioni.

## CAPITOLO 1

### L'INTERPRETAZIONE DIALOGICA, GLI AMBITI MEDIATICI E LA 'SVOLTA VIDEO'

“Chi è l'interprete?  
[...] È un filtro, un messaggero, un consigliere  
e anche un funambolo.  
È la voce degli altri.”

P. M. Nosedà (2012)

## 1.1 Introduzione: un'interpretazione al passo coi tempi

L'interpretazione non avviene nel vuoto ma [...] in un contesto situazionale ben preciso. (Viezzi 1996: 28)

Negli anni Novanta del secolo scorso Maurizio Viezzi elogiava con le succitate parole i meriti dello studio di Kurz (1993a) volto a indagare le aspettative e le priorità di diversi gruppi di utenti di servizi di interpretazione. Sostenendo che la percezione dei membri dell'uditorio potesse cambiare in base allo specifico contesto interazionale, la studiosa aveva somministrato lo stesso questionario precedentemente usato durante un congresso medico (1989) – e che a sua volta era in linea con quello di Bühler (1986) – a un gruppo di ingegneri partecipanti a un convegno sul controllo della qualità e a dei delegati di una sessione del Consiglio d'Europa: i risultati confermarono la sua ipotesi iniziale. I tre gruppi di utenti indagati dalla ricercatrice accordavano poca importanza ad elementi come accento nativo e voce gradevole; come sottolinea Viezzi, è possibile ipotizzare che, anche in questo caso, ciò possa cambiare in base alla situazione comunicativa: “il pubblico televisivo [...] potrebbe rivelarsi più esigente in relazione ad aspetti quali la qualità della voce e l'accento dell'interprete” (Viezzi 1996: 29).

L'importanza della situazionalità, già rilevante nell'interpretazione di conferenza indagata da Kurz, diventa fondamentale e determinante nel *Dialogue Interpreting* (DI) in cui l'interprete “more than others, is strongly dependent on the implication ‘of a basic option as to what [s/he is] *there* for” (Dal Fovo & Niemants 2015: 3, citando Marzocchi 1995: 102, mio il corsivo): nei contesti dialogici infatti l'interpretazione è in modo ancor più emblematico una pratica situata in cui gli interpreti diventano partecipanti ratificati che co-costruiscono l'interazione insieme agli interlocutori primari (Cirillo & Niemants 2017a: 2). Si assiste così a una prima ‘svolta’ nel panorama della ricerca in interpretazione, la quale, dagli anni '90 in poi, *goes social* (Pöchhacker 2006, 2008), immergendosi sempre di più nel singolo evento comunicativo e dando conto di una pratica sociale all'interno di uno specifico “interpreted communicative event” (Angelelli 2008). I tratti distintivi di questo contesto interazionale diventano evidenti analizzandone gli elementi chiave, ad esempio attraverso il modello SPEAKING<sup>13</sup> già ideato da Hymes

---

<sup>13</sup> L'acronimo sta per: *Situation* (riferito sia a circostanze spazio-temporali sia a dinamiche psicologiche e culturali), *Participants* (parlante/i, ascoltatore/i e le loro diverse tipizzazioni), *Ends* (obiettivi di coloro che vi partecipano e che possono anche differire), *Act sequences* (l'organizzazione degli atti discorsivi che compongono l'interazione), *Key* (elementi che

(1974) e largamente usato in letteratura (si vedano tra gli altri Angelelli 2000 e Pöchhacker 2016): si pensi a tal proposito a quanto cambi ciascuna componente del modello se contestualizzata in un'anamnesi in un pronto soccorso, in un'udienza in tribunale o in un'intervista nel corso di un talkshow televisivo e questo perché gli obiettivi, i compiti, le identità, i ruoli, le norme che governano l'interazione si diversificano in base al contesto in cui essa avviene (Merlini 2015, 2020).

In virtù del fatto che “l'interpretazione non avviene nel vuoto”, questo primo capitolo traccia il quadro teorico di riferimento della presente tesi dottorale, andando a descrivere le caratteristiche principali del tipo di inter(pret)azione (DI), dei contesti in cui essa avviene (MI/FFI) e dei mezzi tramite cui essa è trasmessa e condotta (ossia il supporto video digitale necessario sia per la fruibilità in *streaming* sia come piattaforma operativa nell'interpretazione a distanza). L'inclusione di “piani diversi ma complementari” è già stata fortemente sostenuta tra gli altri da Straniero Sergio (2007: 16-17) che proprio ai fini del suo ampio studio sul *talkshow interpreting* utilizza sia riferimenti al MI sia al DI, ribadendo che:

Da una parte, non si può prescindere da un'analisi della specificità del mezzo televisivo che rende la produzione, il trasferimento interlinguistico e la fruizione di testi televisivi – anche monologici – diversi da quelli che caratterizzano il *conference interpreting* [...]. Dall'altra, trattandosi di un'interazione faccia-a-faccia, per quanto di tipo particolare, è necessario analizzare [l'interpretazione televisiva] e, nello specifico il *talkshow interpreting*, in termini di struttura dialogica, sequenziale e partecipativa del discorso [...]. (*Ibid.*, corsivo nell'originale)

In questa sede si tiene quindi conto non solo della ‘svolta sociale’ tipica del DI, bensì anche di quella digitale che plasma sia un “medial turn” (Littau 2011; Armstrong 2020) sia un “technological turn” (Fantinuoli 2018). Se il primo, come si ha modo di vedere più nel dettaglio nel secondo capitolo, dà l'opportunità ai ricercatori di riflettere sui “material carriers of diverse media cultures – oral, scribal, print, film, *digital* – as constitutive elements of the practices and products of translation” (Armstrong 2020: 310, mio il corsivo), il secondo caratterizza (anche) l'interpretazione da remoto<sup>14</sup>. In questo capitolo

---

determinano “tone, spirit and manner” dell'evento), *Instrumentalities* (modalità, lingua, registro e stile con cui si comunica con l'altro), *Norms* (regole e convenzioni che governano quel tipo di interazione), *Genres* (genere che identifica quell'evento).

<sup>14</sup> Con “technological turn” Fantinuoli (ad esempio 2018) fa riferimento a tutte quelle tecnologie che stanno influenzando le modalità di lavoro degli interpreti: lo studioso menziona non solo il *remote interpreting*, bensì anche *computer-assisted interpreting* e *machine interpreting*,

si è scelto di inscrivere entrambi in una ‘svolta video’ (cfr. Pöchhacker 2020), in termini di multimodalità (cfr. “multimodal turn” in Davitti 2018) tipica tanto del web 2.0 quanto del *video-mediated interpreting* (Braun & Taylor 2012). Ciò dimostra come l’interpretazione si collochi all’interno non solo di un evento sociale, ma anche di un contesto storico che la modifica nel corso nel tempo (Schäffner *et al.* 2013). Come osserva Fantinuoli (2018: 8) è indubbio, infatti, che l’attività interpretativa stia affrontando una fase di trasformazione indotta dai cambiamenti socio-tecnologici.

Si conclude l’introduzione a questo capitolo precisando che il concetto di ‘svolta’ (*turn*) è in linea con quanto sostenuto da Pöchhacker (2015a: 294; si veda anche 2008) il quale, riferendosi a Kuhn (1962/1996), ne sottolinea l’utilità ai fini di una descrizione delle fasi evolutive di una disciplina scientifica. Lo stesso Pöchhacker ne evidenzia al contempo anche i limiti dovuti al fatto che gli studi di interpretazione non hanno sperimentato gli stessi cambiamenti radicali originariamente inclusi nella concettualizzazione di Kuhn; quest’ultimo, infatti, si focalizza su vere e proprie rivoluzioni avvenute nelle scienze naturali che hanno portato a un *paradigm shift* netto (Pöchhacker 2015a: 294). Prendendo in considerazione il contesto qui analizzato, se da una parte la ‘svolta sociale’ è pressoché ovvia e stabile, dall’altra, per quel che riguarda un *turn* più recente e specifico come quello tecnologico dell’interpretazione a distanza, non è possibile sapere se plasmerà le prossime edizioni di Giffoni o se, al contrario, si sia trattato di una breve seppur efficace parentesi che ha permesso al Festival di sopravvivere durante la pandemia da Covid-19.

## 1.2 L’interpretazione dialogica

Negli ultimi trent’anni la ricerca riguardante l’interpretazione come interazione ha posto in evidenza la centralità dei contesti socioculturali, istituzionali e situazionali (Schäffner *et al.* 2013: 3) in cui essa avviene. Dalle opere pionieristiche condotte da Wadensjö (1993) e Tebble (1993) giungendo fino a una delle ultime raccolte di saggi sul DI (Niemants & Délizée 2021), sono state affrontate tematiche teorico-empiriche, metodologiche (si veda ad esempio Monzó-Nebot & Wallace 2020) e didattiche (si veda ad esempio Cirillo & Niemants 2017b), che configurano questo ambito come altamente produttivo dal punto di vista della ricerca in interpretazione (Merlini 2020: 147). Per tentare di descrivere un campo molto vasto ed eterogeneo, Merlini (*Ibid.*: 148) propone la seguente definizione di

---

riconoscendo come altresì questa ‘svolta’ stia influenzando la formazione degli interpreti, grazie agli strumenti di *computer-assisted interpreting training* (si veda tra gli altri Sandrelli 2015a).

DI: “conversation and discourse analytically investigated communication in interpreter-mediated dialogic interaction”. Rispetto alla primissima descrizione dell’interpretazione dialogica fornita da Mason (1999: 147; si veda anche 2001), ossia “interpreter-mediated communication in spontaneous face-to-face interaction”, la più recente definizione permette di delineare meglio l’ambito del DI in termini sia professionali sia di ricerca (Merlini *Ibid.*: 148).

Il DI rappresenta “a particular mode of interaction” (Mason 2009a: 8), “a particular format of interaction” (Pöchhacker 2012: 46), un “tipo di interpretazione” (cfr. Falbo 2013: 21) che non è legato in modo limitato e predefinito ad alcuna modalità interpretativa, ad alcun *setting*, né riguarda esclusivamente interazioni uno-a-uno. L’interprete dialogico può infatti utilizzare tanto la consecutiva quanto la simultanea; può lavorare in contesti diversi, in presenza o a distanza, che spaziano dalla scuola agli ospedali, dai tribunali alle fiere, dagli studi televisivi alle sale cinematografiche (Merlini 2015, 2020); può altresì mediare per due parti (ad esempio medico-paziente) come pure rendere gli interventi di uno o più oratori a beneficio di un ampio pubblico (si pensi all’interpretazione di un dibattito televisivo).

Comune denominatore di questi contesti è il formato interazionale dialogico caratterizzato da un sistema di turni che permette una co-costruzione collaborativa del significato da parte di tutti i partecipanti e che, per poter essere studiato, richiede tanto un’analisi microlinguistica attraverso la registrazione e la trascrizione degli eventi quanto un approccio macro-analitico che tenga in considerazione il contesto socio-istituzionale in cui l’evento si iscrive (*Ibid.*). L’etichetta stessa che definisce al meglio questa variegata gamma di attività traduttive, *dialogue interpreting*, sottolinea per l’appunto la centralità del ‘dialogo’ senza circoscriverne l’uso a contesti specifici<sup>15</sup>, contrariamente a denominazioni come *community interpreting* (si veda ad esempio Hale 2007; Tipton 2020) o *public service interpreting* (si veda ad esempio Corsellis 2008; Hale 2011). Parimenti, la preferenza accordata a DI rispetto a un’altra etichetta potenzialmente altrettanto inclusiva come *liaison interpreting* (Gentile *et al.* 1996; Erasmus *et al.* 1999) scaturisce dall’aver posto al cuore della discussione teorica non più la centralità, sia fisica

---

<sup>15</sup> La ritroviamo infatti anche in testi relativi ad ambiti televisivi (si veda ad esempio Straniero Sergio 1999, 2007, 2012; Wadensjö 2008; Falbo 2012; Dal Fovo 2016; Dal Fovo & Falbo 2017) come pure a festival cinematografici (Merlini 2017; Merlini & Picchio 2019).

sia metaforica, dell'interprete, bensì il formato dialogico dell'inter(pret)azione (Merlini 2020: 147).

### 1.2.1 Dialogismo vs monologismo

Come afferma Falbo (2009, 2012, 2013) la distinzione tra monologo e dialogo entra in letteratura grazie alle opere pionieristiche del semiotico russo Bakhtin:

Le dialogue, au sens étroit du mot, n'est bien sûr qu'une des formes, il est vrai la plus importante, de l'interaction verbale. Mais on peut comprendre le dialogue au sens large, en entendant par là non seulement la communication verbale directe et à voix haute entre une personne et l'autre, mais aussi toute communication verbale, quelle qu'en soit la forme (Bakhtin in Todorov 1981: 71)

Si legga a tal proposito l'esempio seguente:

Es. 1.1

A        how's your foot?  
B        oh it's healing beautifully  
(Adattato da Heritage 1985: 96)

Questo rappresenta è un caso di dialogo in senso stretto, di interazione verbale in cui due parlanti alternano i loro turni di parola attraverso una coppia adiacente del tipo domanda/risposta (Schegloff & Sacks 1973). È proprio per mezzo di questo scambio sequenziale che si dà forma alla conversazione; d'altronde per il discorso, e conseguentemente per l'uomo, non c'è nulla di peggio dell'assenza di risposta (Bakhtin in Todorov 1981: 171).

Si pensi ora a una lezione tenuta da un docente che, dopo aver spiegato un determinato argomento, chiede: “Dunque, che cosa abbiamo capito oggi?”; questa è una domanda che potrebbe essere definita retorica in quanto non implica tanto una risposta da parte degli studenti, bensì può essere usata dall'insegnante come modo per introdurre le conclusioni della lezione. Tuttavia, anche questo è un esempio di dialogo (“au sens large”), e anzi è l'intero incontro docente-alunni a configurarsi come tale, così come è una forma di discorso lo *slogan-tweet* del Presidente Macron “Make our planet great again” (Bres 2021), che non è orale bensì scritto e multimodale (Figura 1.1), e che ricorda *slogan* precedenti come “Make America great again” (Trump citato in Bres 2021).





Figura 1.1 Tweet di Emmanuel Macron (2/6/2017) (cfr. Bres 2021)

Infatti, pur essendo pronunciati (la lezione) o scritti (il *tweet*) da una sola persona, questi discorsi sono monologici solamente all'apparenza, poiché per via della loro struttura semantica e stilistica sono essenzialmente dialogici (Bakhtin in Roulet 1985: 51). Esponenti della linguistica francese (si veda ad esempio Roulet 1985; Salazar Orvig 1999; Bres 2005, 2008; Kerbrat-Orecchioni 2005) hanno a tal proposito posto in evidenza la differenza tra *dialogisme* (*dialogique*) e *dialogalité* (*dialogal*)<sup>16</sup>: la prima coppia riguarda la dimensione interna e costitutiva del discorso e il suo orientamento verso altri discorsi<sup>17</sup>, è prodotta da un solo locutore ma può implicare più 'voci'; la seconda si riferisce alla dimensione esterna, alla concreta interazione tra due o più interlocutori presenti in carne e ossa all'evento comunicativo. Conseguentemente, la lezione e il *tweet*, pur non essendo dialogali sono dialogici (le denominazioni italiane sono riprese da Falbo 2013); infatti:

le dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique sémiotique humaine [...]. À la différence de la dimension dialogale qui ne concerne que les discours relevant du régime interactionnel dialogal, la dimension dialogique concerne tous les discours, qu'ils relèvent du régime dialogal ou du régime monologal. (Bres 2021)

<sup>16</sup> Per quanto riguarda la lingua inglese è stata proposta la differenza tra *dialogism* (*dialogic*) e *dialogue-format* (*dialogue-like discourse*) (Falbo 2012: 165-166).

Si veda anche Linell (1998: 10) che parla di *dialogism – dialogistic vs dialogicality – dialogical*; ulteriori elaborazioni terminologiche poste in essere da Linell (2009) si ritrovano altresì in Falbo (2012: 167).

<sup>17</sup> “(i) vers des discours réalisés antérieurement, notamment sur le même objet (dialogisme *interdiscursif*); (ii) vers le discours antérieur de l'interlocuteur en textualité dialogale, et vers la réponse qu'il sollicite et sur laquelle il anticipe (dialogisme *interlocutif*); (iii) vers lui-même (dialogisme *intra locutif* ou *autodialogisme*).” (Bres 2021)

Ne consegue anche la differenziazione tra monologale e monologico (Falbo 2013), dove il primo riguarda un discorso indirizzato a qualcun altro che non può interagire o influenzare direttamente il parlante, mentre il secondo fa riferimento a un intervento che non ha alcun ricevente, ammesso che un tale tipo di discorso esista, dato che persino quando si parla con sé stessi si parla in qualche modo con qualcuno (Linell 2009 citato in Falbo 2012: 166; si veda anche Bres 2021).

Da una parte, quindi, uno scambio dialogico in senso stretto (dialogale) è sempre caratterizzato da interazione, per quanto con un diverso grado di interattività (Kerbrat-Orecchioni 2005: 17-20, citata in Falbo 2009: 113-115, 2012: 168) in base all'evento in questione<sup>18</sup>, mentre ciò non accade in un discorso monologale. Per quel riguarda ambiti mediatico-televisivi Falbo (2009: 113, 2012: 168; si veda anche Straniero Sergio 2007: 11) sostiene che questa distinzione permette di tener in debito conto non solo interazioni dialogiche *stricto sensu* come dibattiti, conferenze stampa, interviste e talkshow, bensì anche produzioni orali come dichiarazioni di guerra, discorsi alla nazione, dibattiti presidenziali, che essendo pronunciati da un solo parlante sono sì monologici ma anche dialogici poiché sono rivolte ai telespettatori dall'altra parte dello schermo, destinatari reali, benché virtuali, degli enunciati. In questa tesi si ha esclusivamente a che fare con delle vere e proprie interazioni dialogiche, che a loro volta possono rivolgersi anche a un pubblico di 'web-spettatori'.

Sulla scia di queste prime teorizzazioni di matrice bachtiniana, Merlini (2007: 282-285) prende come punto di partenza dell'epistemologia del monologismo la seguente descrizione di Linell (1998: 22-23, enfasi nell'originale): "successful communication [...] takes place if the message arrives at the destination, in the listener's mind, in the same form as the intended message had in the speaker's mind, i.e. it has not, on its way from source to destination, been distorted by any kind of 'noise'"; ciò presuppone che le intenzioni e i significati che si intende comunicare siano già esistenti, predeterminati e completi nella mente del mittente e che la fonte di 'rumore' che può danneggiare la comunicazione possa essere limitata adottando le massime conversazionali di Grice

---

<sup>18</sup> Per quanto concerne il piccolo schermo nazionale, si pensi ad esempio a un'intervista durante il programma *Che tempo che fa* rispetto a un talkshow come *Maurizio Costanzo Show*: la prima sarà tendenzialmente composta da turni di domande (brevi) e risposte (più o meno lunghe; cfr. Straniero Sergio 2011: 196), mentre nel secondo la turnazione può essere molto serrata e finanche caratterizzata da sovrapposizioni e da dialoghi difficilmente comprensibili (cfr. *Ibid.*: 236-239); ciò ovviamente varia in base agli argomenti trattati, ai personaggi coinvolti, all'atmosfera che si crea, ecc.

(quantità, qualità, pertinenza e maniera – 1975) ed agendo in modo cooperativo. In base a questa visione, storicamente associata con l'interpretazione di conferenza, l'interprete diviene il canale tramite cui i messaggi predeterminati arrivano dal mittente al destinatario senza intoppi, e assume così il ruolo metaforico di un 'condotto' invisibile (Reddy 1979, Shannon & Weaver 1949). Ciò significa, da una parte, che:

[...] language use is regarded from the perspective of the speaker. The meaning of words and utterances are seen as resulting from the *speaker's intentions* or *strategies* alone, while co-present people are seen as recipients of the units of information prepared by the speaker. It is as if, while creating meaning, the individual is thought away from her interactional context and thought into *a social vacuum*. (Wadensjö 1998: 8, corsivo nell'originale)

Mentre dall'altra, si crea un paradosso:

if human interaction is seen as a unidirectional process of transfer from one person to another, then interpreted interaction must necessarily entail not one but to dialogues, the dialogue of one interlocutor with the interpreter and the dialogue of the latter with the other interlocutor. (Merlini 2007: 283 riferendosi a Gadamer 1960/1990: 388-389)

Tuttavia, la comunicazione non è un processo *from-to*, bensì una pratica situata, sociale e collettiva in cui parlante e ascoltatore si avvicinano e co-costruiscono il significato nella e attraverso l'interazione, elementi questi alla base dell'epistemologia del dialogismo (cfr. Linell 1998: 24). Le sezioni successive mettono in evidenza come questa visione squisitamente interazionista della comunicazione è alla base del DI.

Si conclude questa sezione anticipando che nelle analisi del corpus si adotterà la linea di Wadensjö (1998), la quale parla di "talk as text" e "talk as activity", approcci che riflettono la visione monologica della comunicazione il primo e quella dialogica il secondo, e che risultano applicabili in modo interdipendente e complementare all'analisi delle interpretazioni dialogiche: è possibile infatti studiare queste ultime da una parte come produzione ed elaborazione di testi da analizzare contrastivamente con gli enunciati originali, dall'altra come pratiche situate, in cui la comprensione, le aspettative e l'interazione tra i partecipanti dipendono dallo specifico evento comunicativo (*Ibid.*: 22). Per comprendere la validità di questo approccio integrato si consideri il seguente estratto di un'interazione mediata da interprete (I) tra un conduttore televisivo (H per *host*) e un ospite (G per *guest*):

Es. 1.2

H si può dire che è il tuo regista preferito?  
G oh bien (.) préféréré [oui  
I [beh: insomma prefe [rito sì=  
H [lo=  
I [=certo  
H [=preferisci come marito o come regista?  
G oh bien voilà [((ride))  
H [((ride)) visto che non volevo toccare il  
privato  
G la question qui tue  
I **è una domanda da un milione di dollari**  
(Adattato da Straniero Sergio 2007: 427)

Seguendo l'approccio testuale, un confronto tra “la question qui tue” (letteralmente “la domanda che uccide”) e la resa dell'interprete “è una domanda da un milione di dollari” permette di capire quanto quest'ultima non sia di per sé fedele alla prima, dato che non fa trasparire il disagio e l'imbarazzo dell'ospite nei confronti di una domanda ‘cattiva’ (Straniero Sergio 2007: 427); è solo grazie alla congiunzione tra quest'ottica contrastiva e quella del parlato come attività situata che si riesce a motivare la scelta dell'interprete: durante la trasmissione televisiva (*Domenica In*) il professionista allontana il focus del discorso dalla difficoltà della domanda e dall'imbarazzo dell'ospite a dare una risposta, attingendo a un repertorio di frasi fatte tipiche di un contesto, come quello dello spettacolo, che deve essere altamente fruibile e gradevole per il pubblico (*Ibid.*). È possibile così spiegare la non fedeltà letterale del turno dell'interprete (focus su “talk as text”) con un approccio situato e interazionista (focus su “talk as activity”) volto ad analizzare cosa fa l'interprete in e attraverso quella resa, qual è l'attività a cui reagisce e qual è quella che proietta; non a caso Straniero Sergio include la sezione relativa all'*audience design* (*Ibid.*: 423-429) all'interno del capitolo intitolato “Orientamento interazionale dell'interprete” (*Ibid.*: 407-470).

### 1.2.2 Il “*dialogic-based interaction paradigm*”

Ritornando alla visione di *dialogism* di Linell (1998) riportata da Merlini (2007) e riconducendola a un'interazione mediata da interprete, quest'ultimo perde la centralità che gli era accordata nell'ottica monologica (cfr. “the man in the middle” Anderson 1976: 211), diventando un partecipante a tutti gli effetti nell'interazione alla pari degli altri parlanti. Ciò ha tre principali implicazioni (Merlini 2007: 284): (1) ogni partecipante contribuisce alla co-costruzione del significato dei vari turni e quindi l'interprete non è

solo qualcuno che riproduce in un'altra lingua un testo di partenza, ma è anche un attore sociale la cui resa sarà strutturata in modo olistico e sinergico sulla base di un'ampia gamma di fattori contestuali che vanno oltre la sequenza di singole parole, come illustrato nell'esempio precedente tratto da *Domenica In*; (2) i parlanti primari hanno un ruolo attivo nel co-definire la qualità dell'interpretazione, come esemplificato nell'estratto seguente:

Es. 1.3

G ну вообще впечатления [невнесомости лично=  
 I [poi per quanto riguarda le impressioni=  
 G [=меня  
 I [=per quanto riguarda l'assenza di gravità posso raccontare le mie  
 G как плавание под водой с аквалангом  
 I è come nuotare **con lo scafandro** sott'acqua  
 H2 [io non ho mai nuotato neanche  
 H1 [che è una cosa che noi facciamo regolarmente tutti i giorni  
 nuotare con lo scafandro sott'acqua ((ride)) **la spiegazione è  
 bellissima**  
 ((applausi))  
 (Adattato da Straniero Sergio 2007: 426)

Qui, anche se l'interprete commette un errore traducendo акваланг (autorespiratore, maschera) con "scafandro", gli altri partecipanti (H2 e soprattutto H1) qualificano il turno traduttivo come appropriato: quest'ultimo suscita ilarità, applausi del pubblico nonché la valutazione positiva e manifesta da parte di H1 ("la spiegazione è bellissima") (Straniero Sergio 2007: 426). Infine, (3) pur continuando a riconoscere l'indubbio apporto linguistico-verbale dell'interprete, alcuni elementi appartenenti alla sfera del non-verbale e della prosodia sono direttamente accessibili e comprensibili senza la mediazione del professionista: l'esempio che segue dimostra come il gesto effettuato dall'ospite sia facilmente comprensibile a tutti e che le parole dell'interprete sono pronunciate a solo scopo rafforzativo.

Es. 1.4

G most people eat until they are blown up like this ((**disegnando con  
 le mani il rigonfiamento della pancia**))  
 I molte persone mangiano fino a sazietà ma fino a quando non si sono  
 veramente riempiti (.) con lo stomaco pieno  
 (Adattato da Straniero Sergio 2007: 359)

Anziché come doppio-dialogo l'evento interpretativo si configura così come un "triadic exchange" (Mason 2001), un "communicative *pas de trois*" (Wadensjö 1998: 10-13, corsivo nell'originale) che fa emergere un nuovo paradigma negli *Interpreting Studies*: il "dialogic discourse-based interaction paradigm" (definito sempre da Pöchhacker 2016: 71 anche come "dialogic interactionist" o "dialogue-in-interaction"). Ancora una volta è evidente la centralità del dialogo che Mason (2009a) aveva inserito tra le caratteristiche principali del DI insieme alla bidirezionalità, alla spontaneità, alla presenza faccia-a-faccia e alla modalità consecutiva. Merlini (2015: 102) sottolineava già alcuni anni fa che solo il primo elemento (il formato dialogico) rappresenta la quintessenza del DI poiché, per quanto riguarda gli altri, esistono delle (comuni) deviazioni dalla norma come l'interpretazione a distanza (caratterizzata da una situazionalità dislocata dei partecipanti); l'interpretazione in lingua dei segni (una delle 'culle' del DI grazie all'opera pionieristica di Roy – 2000) o alcuni contesti mediatici in cui si utilizza la simultanea: giova infatti sottolineare che il concetto di DI non dovrebbe essere legato in maniera esclusiva a una modalità interpretativa (Pöchhacker 2012), tantoché Sandrelli (2017: 180) ha coniato il termine "simultaneous dialogue interpreting" in virtù del fatto che anche dei simultaneisti possono assumere il ruolo di coordinatori dell'interazione, elemento insito nella funzione di un interprete dialogico (Wadensjö 1998). Si aggiunge altresì che la spontaneità degli interventi non è sempre essenziale se si pensa, ad esempio, alle interviste televisive che sono solitamente precedute da una fase organizzativa circa la maggior parte delle domande a cui l'intervistato dovrà rispondere (Alexieva 2001: 116) o ad altri eventi mediatici in cui addirittura anziché offrire il servizio di interpretazione simultanea, gli interpreti devono piuttosto leggere ad alta voce la traduzione che è stata loro precedentemente fornita (Serrano 2011: 123-124).

Questo focus sul formato dialogico prescinde dagli ambiti (che spaziano dalle interazioni medico-paziente, a quelle tra giudice-imputato, insegnante-studente, imprenditore-acquirente, conduttore-ospite ecc.), e si integra invece con la modalità di analisi (Merlini 2020: 148; si veda anche Pöchhacker 2016: 71, 144-151). Sin dagli albori della disciplina (Wadensjö 1993, 1998; Tebble 1993; Roy 2000) infatti, approcci etnometodologici, socio-, psico- ed etno-linguistici sono stati utilizzati per analizzare qualitativamente, sequenzialmente (su base *turn-by-turn* per rispondere alla domanda "why that *now*", Heritage & Clayman 2010: 17, corsivo nell'originale) e in modo situato dati autentici. Tra i più comunemente adottati si menzionano, a titolo d'esempio, l'analisi conversazionale (Gavioli 2022), il *participation framework* e il *footing* goffmaniani

(Goffman 1981), il costrutto psico-sociale di *positioning* (Davies & Harré 1990), la nozione di faccia e la teoria della cortesia verbale (Brown & Levinson 1978), come pure il concetto di empatia (Merlini 2015, 2019, 2020). Questi vari approcci possono essere usati anche in combinazione<sup>19</sup> non solo da un punto di vista prettamente verbale, ma anche e sempre di più multimodale. Gran parte della ricerca sul DI poggia di fatto su basi che traggono ispirazione dall'analisi conversazionale: le indagini effettuate in questa sede, che esse siano più di natura verbale (in merito all'*audience design*, al *footing* o al *positioning*) o multimodale (quale la visibilità su schermo), nascono nell'inter-azione, attraverso l'avvicinarsi di turni dei partecipanti; anche l'approccio multimodale, infatti, analizza la visibilità su schermo in 'quel' momento specifico dell'interazione (il *now* di cui parlavano Heritage & Clayman 2010).

#### 1.2.2.1 Tra coppie, triadi e sequenze interazionali

Due sono i principi cardini del sistema di *turn-taking* così come fu pionieristicamente concepito dai primi analisti della conversazione (Sacks *et al.* 1974): il principio della sequenzialità e quello della pertinenza. Facendo (per il momento) esclusivo riferimento a conversazioni ordinarie monolingui<sup>20</sup>, i parlanti organizzano la loro interazione co-costruendo sequenzialmente delle coppie adiacenti (Schegloff & Sacks 1973) del tipo domanda-risposta, invito-accettazione/rifiuto ecc., in cui la prima parte della coppia (ad esempio la domanda) proietta la seconda parte ed è quest'ultimo turno che interpreta e dà senso a quello precedente, attraverso quella che Sacks e colleghi (1974) chiamano "next turn proof procedure". Compito dei parlanti è infatti fornire "next moves to ongoing talk which demonstrate what sense they make of that talk" (Duranti e Goodwin 1992: 29), poiché:

it is through the turn-by-turn character of talk that the participants display their understanding for the state of talk for one another, and because these understandings are publicly produced, they are available for analytic treatment. (Atkinson & Heritage 1984: 11)

---

<sup>19</sup> Si veda ad esempio il recente contributo di Delizée (2021) che punta proprio sul potenziale analitico che emerge dalla sinergia tra *footing* e *positioning*.

<sup>20</sup> Ci si limita in questa sede a toccare solo alcuni dei concetti chiave elaborati in seno all'analisi conversazionale. Per affinità di contesti, si rimanda a Straniero Sergio (2007: 26-72) per una disamina più approfondita riguardo alle caratteristiche delle interazioni ordinarie e istituzionali (con relative fonti bibliografiche) che lo studioso applica poi al *talkshow interpreting*; per una panoramica più in generale, si rinvia invece ai recenti contributi di Gavioli (2022) e Zanettin (2020).

Ad esempio, l'estratto seguente mostra come il parlante B abbia interpretato correttamente il primo turno di A come una domanda, anche se non è stata posta in forma interrogativa:

Es. 1.5

A I want the radio on  
B no darling  
(Adattato da Atkinson & Drew 1979: 48)

Una coppia adiacente può anche essere inserita all'interno di un'altra coppia e pertanto la prima e la seconda parte possono non essere immediatamente sequenziali, come nell'esempio che segue (tratto da una conversazione personale) in cui la risposta all'invito di andare al cinema viene data solo dopo aver avuto informazioni circa il film da vedere:

Es. 1.6

A vieni al cinema stasera?  
B che film vuoi vedere?  
A Belfast  
B sì ok

Alla seconda parte della coppia possono inoltre seguire turni successivi come, ad esempio, un cosiddetto terzo turno (Heritage 1985) utilizzato per finalità valutative o fenomeni di *repair* (Schegloff *et al.* 1977) con cui un turno viene successivamente modificato in seguito all'individuazione di un potenziale problema:

Es. 1.7

A this is nice did you make this?  
B no Samu made that  
A who?  
B Samu  
(Adattato da *Ibid*: 368)

In un'interazione mediata da interprete le cose cambiano e il concetto di coppia adiacente si trasforma in quella di "trio adiacente":

the above-mentioned concept of adjacency pair needs revisiting to account for a doubling up of actions which are expected to occur as a logical continuation of the first part of the pair. In other words, the utterance of a primary speaker "sequentially implicates" not only the utterance of the primary speaker, but, prior to this, the translating act of the interpreter. We would therefore submit that a more appropriate way to designate this double implicature might be the *adjacency trio*. (Merlini & Favaron 2005: 271, enfasi nell'originale)



All'interno di queste particolari sequenze, l'alternanza dei turni dei due (o più) parlanti e dell'interprete può essere regolare o marcata. Nel primo caso, l'interazione procede seguendo l'ideale AIBIAI ecc. in cui ogni turno traduttivo segue direttamente l'originale a cui si riferisce senza pause né interruzioni. Seguono due esempi, il primo tratto dallo studio di interazioni mediche in cui Merlini e Favaron coniano l'espressione "trio adiacente", mentre il secondo è ripreso dall'ambito televisivo<sup>21</sup>:

Es. 1.8

MED what would you need if you wanted to build some shelves  
I ecco che cosa occorre se lei volesse fare una libreria (.) che  
cosa le occorre per farla  
PAZ um del legno  
I wood  
MED mhm that's right  
I sì giusto  
(Adattato da Merlini & Favaron 2005: 271)

Es. 1.9

G I'm very shy  
I io sono molto timida  
H ma non ci credo  
I I don't believe that  
G it's true  
I veramente  
(Adattato da Straniero Sergio 2007: 198)

Tuttavia, non sono rari i casi in cui le transizioni diventano marcate poiché in qualche modo non rispettano né lo schema AIBIAI dell'interazione mediata e né il regolare avvicendamento derivante dalle tre regole di allocazione di turno descritte da Sacks e colleghi (1974)<sup>22</sup>: sono infatti sempre possibili fenomeni come pause, interruzioni e sovrapposizioni (Jefferson 1984; Nofsinger 1991), posposizioni (se non sottrazioni) della traduzione, sequenze laterali, come pure affollamenti di turno (Auer *et al.* 1999: 154 citato

---

<sup>21</sup> Nel primo caso, e in tutti gli altri casi in cui (in questa sezione) si utilizzano esempi tratti dall'ambito medico, MED indica il paziente, PAZ il paziente e I l'interprete; di converso, per quanto concerne gli esempi televisivi, si ribadisce che H sta per *host*, G per *guest* e I per interprete. In entrambi i casi si usano le convenzioni di trascrizione di cui all'Appendice 2. Si precisa che in questa parte si è scelto di inserire estratti tratti da tali contesti per dare conto sia di un ambito (quello sanitario) lontano da quello analizzato in questa sede, sia di uno più affine (quello televisivo).

<sup>22</sup> Queste regole descrivono come l'interazione è organizzata, come i turni si alternano e chi ha quindi diritto di parola nel turno successivo; poste in una visione gerarchica, includono i casi in cui, in corrispondenza di un punto di rilevanza transizionale (*transition relevance place* – TRP – Sacks *et al.* 1974), (1) il parlante che sta completando il suo intervento seleziona il prossimo; (2) un altro partecipante si auto-seleziona; (3) il parlante mantiene il turno.

in Straniero Sergio 2007: 235-239), che complicano il compito dell'interprete. Si segnalano un paio di esempi riguardanti sovrapposizione e sottrazione di turno dell'interprete (es. 1.10) e affollamento di turno con tanto di sanzione e atto regolativo da parte del conduttore (es. 1.11), rimandando a Straniero Sergio (2007: 196-299) per una discussione più completa:

Es. 1.10

G I think it's a physie- a physiological response (.) that you love somebody because: for for certain reasons or you love something you don't only have to love a human being you can love a cat or [a dog  
H [però [scu-  
I [è **una risposta fisiologica-**  
H ecco però professore quando uno incontra una donna nel caso di un uomo e le batte di più il cuore eh che cos'è? è un'aritmia? è un sentimento? che cos'è? 'na cosa è però (.) o no?  
(Adattato da Straniero Sergio 2007: 233)

Es. 1.11

G2 (...) ma io sfido chiunque io credo che lo provino tutti eh prima o poi c'è un momento in cui uno dà una prova mettiamola in positivo uno dà i ragazzi danno una prova di coraggio mettiamola così (.) dare una prova di coraggio significa ehm fare anche braccio di ferro [all'osteria non ha-  
G1 [can I say something? I think you have to show courage in a group [of peers to be different  
G2 [questo I genitori non l'hanno mai potuto evi [tare (...)  
G1 [but that is to be courageous to say I will not take [drugs so I do not ( )  
I [però **ci vuole molto cora[ggio comunque gli adolescenti ehm ehm a [dire=**  
G1 [that is very courageous  
H [sì  
I **=io [la droga non la voglio**  
H **[allora cerchiamo di ordinare gli interventi**  
(Adattato da *Ibid.*: 236)

### 1.2.2.2 Il 'potere' dell'interprete

Si prendano in esame i seguenti estratti:

Es. 1.12

MED what kind of trees and flowers do you have in the garden  
I che quali alberi che tipo di alberi quali fiori ha in [giardino  
PAZ [alberi no alberi no  
I **non ce l'ha alberi?**  
PAZ yeah  
I mhm uh I have trees mhm **che tipo sono li conosce?**  
PAZ come i fichi?  
I **fichi?**  
PAZ yeah

I uh fig fig trees ((**rivolgendosi a PAZ**)) poi? altri?  
(Adattato da Merlini & Favaron 2005: 272)

Es. 1.13

H dottor Vivaldi noi ci rivediamo a fine trasmissione ancora per un  
saluto però la settimana prossima [ancora  
G [va bene spero di essere  
presente io stesso grazie  
H ma faccia il possibile  
G [senz'altro  
H [faccia il possibile per esserci ricordo che ((si gira verso il  
divano perché sente la voce di I))  
I **voleva dire una cosa sull'acqua minerale**  
H che c'ha qualcosa da ridire?  
I anzi voleva dire mi stava raccontando una cosa  
G когда мы делали первую забастовку мы посоветовались с доктором  
какую во[ду надо пить он сказал Санджемини  
I [allora quando hanno fatto lo sciopero della fame il  
dottore gli ha consigliato di bere l'acqua Sangemini  
(Adattato da Straniero Sergio 2007: 251)

Questi esempi dimostrano come l'interprete dialogico svolga un duplice ruolo: quello di riportare gli enunciati dei parlanti (*relaying*) e quello di coordinare l'interazione (*coordinating*<sup>23</sup>) (Wadensjö 1993). Ciò scaturisce dal fatto che, di norma, l'interprete è l'unico partecipante ad avere accesso a entrambe le lingue, elemento che lo pone in una posizione 'di potere' all'interno dell'interazione (cfr. Mason & Ren 2012). Più nel dettaglio, l'azione di coordinamento può essere implicita o esplicita (Wadensjö 1998): nel primo caso avviene attraverso delle rese traduttive, mentre nel secondo per mezzo di "non-rese", ossia delle iniziative autonome<sup>24</sup> dell'interprete che vanno oltre il 'mero' compito traduttivo implicito nella sua funzione di mediatore linguistico-culturale<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Se nella visione monologica della lingua si faceva riferimento alla massime di Grice (1975) e al principio della cooperazione, nel dialogismo Linell parla di coordinamento come "co-accomplishment of concerted activities by conversational partners" (1998: 74); questo è preponderante sulla cooperazione, almeno fintanto che la comunicazione sussiste: "[i]n other words, in non-cooperative kinds of communicative activities, interlocutors pursue competitive goals which must, however, be coordinated within a general project, if communication is to take place" (Merlini 2007: 285). L'interprete è chiamato a coordinare l'intero evento comunicativo, pur seguendo e tenendo conto degli obiettivi individuali degli interlocutori man mano che vengono esplicitati nell'interazione (*Ibid.*).

<sup>24</sup> A tal riguardo Merlini e Favaron (2005: 280) sottolineano la differenza tra *principal* e *responder* (ripresa nel capitolo metodologico e in quello analitico): pur riferendosi entrambi a contributi autonomi dell'interprete, le due autrici sottolineano che quando l'interprete agisce da *principal* (Goffman 1981) dà avvio a un atto comunicativo (ne è l'*initiator*), mentre quando interviene da *responder* (Wadensjö 1998) re-agisce a qualcosa che è stato precedentemente detto, indipendentemente dal fatto che l'enunciato sia stato esplicitamente diretto a lui o meno.

<sup>25</sup> Per una discussione del concetto di mediazione si rimanda ad esempio a Baraldi e Gavioli (2015; si veda anche Baraldi & Gavioli 2012a).

Riprendendo un concetto già introdotto in precedenza di “talk as text” vs “talk as activity”, il coordinamento esplicito può essere maggiormente orientato al primo approccio quando le azioni intendono risolvere un problema traduttivo-testuale (ad esempio con richieste di chiarimento, commenti sulle traduzioni, ecc., *Ibid.*: 108-109); oppure rivolto più al secondo approccio quando le azioni sono mirate al proseguimento dell’interazione (ad esempio richieste di mantenere l’ordine di presa di turni, concessione di parola, ecc., *Ibid.*: 110). Baraldi e Gavioli (2012a: 4-5) sottolineano che la differenza tra coordinamento implicito ed esplicito non è da prendere in termini assoluti e individuano aree di sovrapposizione: (1) le rese non coordinano il parlato solo in modo implicito (attraverso la selezione della lingua e quindi del parlante successivo), bensì possono contenere anche adattamenti all’interlocutore come il cambio di deittici o di riferimenti cross-culturali (un ‘sì’ in una lingua A diventa un ‘no’ in una lingua B) che potrebbero non essere poi così diversi da azioni di coordinamento esplicito (quali ad esempio le richieste di chiarimento); (2) tanto le rese implicite quanto le non-rese esplicite hanno un legame con la traducibilità di turni e sequenze (sia una richiesta di chiarimento sia la richiesta di poter tradurre hanno a che fare con l’attività per cui un interprete è stato chiamato in causa) e quindi le seconde non coordinano solo il parlato ma anche la traduzione. Per tale ragione i due autori propongono come alternativa la differenza tra *basic* e *reflexive coordination* (*Ibid.*: 5-6), attività entrambe attuabili attraverso rese e non-rese.

Basic coordination is the smooth achievement of self-reference, without any emergence of problems of understanding and/or acceptance of utterances and meanings. Reflexive coordination is the achievement of self-reference through actions that aim to improve (encourage, expand, implement, etc.), question or claim understanding and/or acceptance of utterances and meanings.

Nel quarto capitolo si ha modo di osservare come questa agentività (che configura il concetto di *personhood* dell’interprete e dissolve l’immagine di una semplice *voice-box*) emerge in modo più o meno netto, con conseguenze interazionali diverse, nei vari cambiamenti di *footing* e *positioning*, come pure in elementi che ricadono nella sfera dell’“etica dell’intrattenimento” (Katan & Straniero Sergio 2001) e che possono altresì essere collegati alla visibilità su schermo. Almeno in alcuni di questi casi, la partecipazione attiva dell’interprete, il suo essere una persona in carne e ossa, è palese anche ai semplici utenti, come dimostra l’esempio seguente tratto dal Giffoni Film

Festival (GFF)<sup>26</sup> (si rimanda alle Appendici 1 e 2 per le etichette associate ai parlanti e alle convenzioni di trascrizione utilizzate nel corpus):

Es. 1.14

I1     ah H1 scusa quindi abbiamo prima=  
H1     [abbiamo sbagliato  
I1     [=ho detto pizza invece era the pisser  
H1     ah: infatti sì °caspita°  
I1     ((rivolgendosi a J)) sorry about that we got it wrong we thought  
          you said pizza but it was the pisser right?  
(...)  
I1     I also loved the pisser the character that your: that the juror  
          said when you mentioned the pisser and earlier on we said pizza  
          but we've never spoken about pizza non abbiamo mai parlato di pizza  
          prima sono io che ho capito pizza **ho preso pizza per fiaschi** non  
          so che:  
H1     **bravo I1 questa è una battuta per favore ridete che grande: pizza  
          per fiaschi**  
**((risate))**  
(Adattato da Merlini & Picchio 2019: 211-212)

La *personhood* di I1 emerge in modo manifesto: l'interprete agisce ripetutamente da *principal* nel riconoscere l'errore e nello scusarsi con la giurata e si auto-posiziona come una sorta di *showman* che ironizza sul granchio preso. Il suo essere un partecipante ratificato viene confermato da H1 (soprattutto quando questi gli fa i complimenti per la battuta, non sanzionando affatto la sua errata traduzione precedente), nonché dalle risate del pubblico italiano presente in platea, che comprende il gioco di parole dell'interprete-*showman*.

Il potere dell'interprete è più 'velato' ad esempio nei fenomeni legati all'*audience design*. Il concetto, trattato approfonditamente nel terzo capitolo, è uno strumento d'indagine caro agli analisti della conversazione, i quali parlano di *recipient design* riferendosi a una "multitude of respects in which the talk by a party in a conversation is constructed or designed in ways which display an orientation and sensitivity to the particular other(s) who are the co-participants" (Sacks *et al.* 1974: 727). Se ciò è vero per le conversazioni monolingui, lo è ancora di più per le interazioni mediate da interpreti, i quali forniscono una versione di ciò che è stato detto, dimostrando la loro partecipazione all'evento:

---

<sup>26</sup> Per completezza, si sottolinea che in precedenza, l'interprete aveva tradotto erroneamente "the pisser" (un personaggio del film appena visto a cui aveva fatto riferimento una giurata – J in es. 1.14) con "la scena della pizza se ho capito bene" (Merlini & Picchio 2019: 210); in questo estratto un'altra giovane (questa volta italiana) menziona lo stesso personaggio (traducendolo come "il piscione"), dando all'interprete l'opportunità di capire il suo errore.

The interpreter's output constitutes a special kind of response. Whereas the data analysed in most CA include participant responses *to* what has just been said in the form of spontaneous dialogue, the interpreter, as a full participant in a three-way exchange, provides an immediate response in the form of a version *of* what has just been said. [...] The true potential contribution of translation/interpreting studies to the analysis of text and discourse lies in the analysis of translator behaviours as externalized evidence of an actual user response and, simultaneously, as audience design. The dialogue interpreter faces both ways: as a responder to what has been said and as a receiver-oriented producer. (Mason 2006: 365, corsivo nell'originale)

Come sottolinea Viaggio:

The truly expert interpreter [...] does more than merely reproduce an *LP*<sup>27</sup> [linguistic percept]: He *mediates*, modifying or altogether disregarding certain formal or content elements as a function of his own *skopos*. In this liberty lies the heuristic nature of his activity. (Viaggio 2001: 25, corsivo nell'originale)

Ed è proprio in quest'attenta attività di mediazione linguistico-culturale in cui, attraverso ad esempio rese espanse ed esplicative, adattamenti, (ri)formulazioni specificatamente orientate all'ascoltatore ecc., che l'interprete esercita il suo potere a livello di "reflexive coordination" (cfr. Baraldi & Gavioli 2012a: 13-14): "[a]s it facilitates the achievement of a shared perspective, reflexive coordination largely coincides with intercultural mediation the lack of fit to be remedied in this case being a distinctly cultural one" (Merlini 2020: 149). Non è un caso se Merlini e Favaron (2003: 222-224) forniscono esempi di adeguamenti linguistici-culturali ("Are there any problems when you have to prick the finger?" > "Ha problemi quando fa il puntino di sangue?") e rese esplicative ("We're going to do a gastroscopy with biopsy" > "Faranno una gastroscopia con biopsia, prendono un pezzettino di tessuto") nel loro studio sul "power management" dell'interprete in ambito sanitario.

Si conclude questa sezione dicendo che si può decidere di esercitare il potere interazionale, ma si può anche scegliere (in modo più o meno consapevole) di non esercitarlo; si fornisce un esempio relativo al GFF in cui si può notare che il riferimento

---

<sup>27</sup> Viaggio si ispira qui al modello della comunicazione verbale di García Landa (1990, 1998). Questi "understands communication through speech as the production of speech perceptions that he calls linguistic percepts [...]. what a speaker means to say, his *vouloir dire* or meaning meant, comes to his conscience as a linguistic percept intended [...], that is, as it were, an "amalgam" of propositional and pragmatic content moulded by and articulated as speech. Such perception of what a person wishes to communicate to himself or others does not come from nowhere or for no reason at all: it is always the product of a conscious motivation governed by the speaker's unconscious as a certain orientedness towards his addressee [...] governing a main and a host of secondary pragmatic intentions [...]" (Viaggio 2000: 129, enfasi nell'originale).

connotato culturalmente al duo canoro Paola e Chiara non viene tradotto né dal moderatore né dall'interprete, il che suscita perplessità nelle due giovani giurate:

Es. 1.15

J1 hi I'm (name)  
J2 and I'm (name) and we're from Australia  
(...)  
I1 are you sisters?  
(...)  
H1 but you speak together all the time? or:=  
I1 [=are you sisters?=  
G2 [=no just today=  
G1 =no no sisters ((sorridente))  
H1 no sisters?  
((G1 e G2 fanno di no con la testa ridendo))  
H1 **you are Paola and Chiara you know them?**  
**((G1 e G2 guardano H1 interdetto e poi sorridono perplessi))**  
H1 no? okay apolog- (.) okay (.) °are two singer:° okay  
(Merlini & Picchio 2019: 209)

### 1.3 Gli interpreti nei e attraverso i mass-media

Dopo aver illustrato cosa caratterizza il *dialogue interpreting* come tipo particolare di interpretazione nel quale la prestazione dell'interprete diventa un fatto sociale che si costruisce nella e attraverso l'interazione a cui partecipano tutti i soggetti coinvolti, in questa sezione si trattano due specifici *setting* (quello televisivo e quello cinematografico), entrambi collegati all'ambiente mass-mediatico. Quest'ultimo, come ricorda Straniero Sergio (2007: 16-17), influenza fortemente la produzione e la ricezione della prestazione interpretativa:

non si può prescindere da un'analisi della specificità del mezzo televisivo che rende la produzione, il trasferimento interlinguistico e la fruizione di testi televisivi – anche monologici – diversi da quelli che caratterizzano il *conference interpreting*.

Innanzitutto, si analizza il *media interpreting* (MI) andandone a descrivere peculiarità e sfide: dalla sua natura ibrida, ai fattori di stress a cui sono soggetti gli interpreti, finanche ai motivi per cui questo ambito viene descritto in letteratura come un incubo (Mack & Amato 2011) o persino un altro mondo (AIIC 2000/2015). L'associazione internazionale AIIC (Association Internationale des Interprètes de Conférence) dedica al MI un'apposita

sezione all'interno delle sue *Guidelines*<sup>28</sup>, in cui si dà “practical advice for members, including [...] checklists to ensure professional integrity [...] prepared by colleagues with expertise, and validated by AIIC”. In secondo luogo, si prendono in considerazione il *film interpreting* (FI) e il *film festival interpreting* (FFI): quest'ultimo può essere concepito, e si spiega il motivo nell'apposita sezione, come un iponimo di MI (Merlini 2017); anche in questo caso se ne analizzano le caratteristiche principali e le dinamiche interazionali che in parte lo accomunano e in parte lo differenziano sia dal MI sia dal FI. Le sottosezioni riflettono necessariamente la diversa ampiezza delle ricerche sul MI (iniziate negli anni '80 e protrattesi sino a oggi) rispetto a quelle sul FI e soprattutto sul FFI (tuttora a uno stadio embrionale).

### *1.3.1 Gli interpreti in televisione: caratteristiche e sfide di un contesto a vocazione spettacolare*

#### *1.3.1.1 Il media interpreting e la traduzione audiovisiva*

La natura ibrida è una delle caratteristiche distintive di questo ambito molto variegato in cui il profilo professionale degli interpreti è altrettanto frammentato (Pöchhacker 2018: 271). Tale diversificazione emerge già da un punto di vista terminologico: accanto a *media interpreting* in letteratura si riscontrano in egual misura anche *broadcast interpreting* e *television (o TV) interpreting* (Dal Fovo 2020: 315); seppur con minor frequenza, si rilevano altresì denominazioni come *live voice-over* (Dal Fovo 2020: 315) o *telecast simultaneous interpreting* (Darwish 2010 citato in Serrano 2011: 116). Se quest'ultimo fa esclusivo riferimento a una delle modalità con cui il MI può essere fruito (la simultanea), un'etichetta come *TV interpreting* si focalizza sul mezzo tramite cui esso viene trasmesso (quello televisivo); oggi *TV interpreting* è considerato un iponimo di MI, la sua tipologia più ‘tradizionale’ (si vedano Kurz 1997, 2002; Mack 2000, 2001; Pöchhacker 2007; Straniero Sergio 2007; Falbo & Straniero Sergio 2011; Dal Fovo 2015a). A fronte di queste specificazioni, MI è oggi il termine più inclusivo poiché comprende tutte le prestazioni interpretative offerte nel corso di eventi mass-mediatici (Dal Fovo 2020: 315); inoltre, tiene in debito conto la frontiera digitale “thus extending

---

<sup>28</sup> Oltre all'interpretazione per i media, le sottosezioni sono relative a: contratti, organizzatori di conferenze (e oratori), requisiti tecnici e di equipaggiamento (ad esempio per quanto concerne la cabina), interpretazione da remoto, studenti o interpreti agli inizi di carriera, suggerimenti per gestire la propria attività professionale, interpreti in lingua dei segni ecc. Le linee guida sono disponibili al link: <https://aiic.org/site/world/about/profession/guidelines>



the remit of the field to new media” (*Ibid.*: 317; si veda Pöchhacker 2011a: 22). Per tali motivi, si è scelto di utilizzare il termine MI anche in questa tesi dottorale; tuttavia, in questa sezione ci si riferisce in particolare all’ambito televisivo.

Quanto al legame tra MI e traduzione audiovisiva messo in evidenza nel titolo di questa sezione, si legga una delle ultime definizioni di MI disponibili in letteratura (Dal Fovo 2020: 315, mia l’enfasi; si veda anche Falbo & Straniero Sergio 2011: XII):

Media interpreting refers to a very broad and diverse category of cross-language interpreter-mediated communication **that falls within the field of audiovisual translation**, alongside subtitling, dubbing, audio description and webcasting.

Da tale definizione si evince che il MI è considerato un iponimo della macrocategoria della traduzione audiovisiva: non a caso Straniero Sergio (2007: 13-14) ricorda che in uno stesso programma possono convivere interpretazione simultanea, *free narration*, *voice-over* e sottotitoli “dando luogo a forme ibride di mediazione linguistica che comportano una ridefinizione dei ruoli professionali e delle norme corrispondenti”. Ad esempio, nel programma *Uno Mattina* (edizione autunnale del 2001) è stato assegnato agli interpreti simultaneisti un ruolo quasi giornalistico: seduti all’interno di una postazione ben visibile nello studio televisivo e dotata di monitor, cuffie e microfoni, gli interpreti dovevano seguire in diretta la CNN e Al Jazeera e, su richiesta dei conduttori, riassumere in pochissimi secondi le notizie diffuse dalle due emittenti estere (*Ibid.*). Analogamente, tanto i giornalisti professionisti, quanto conduttori e *showman* (Mack 2001: 205) possono agire da interpreti a fini spettacolari: a tal proposito Straniero Sergio sottolinea che “la (non)conoscenza [...] della lingua straniera da parte del conduttore diventa quasi sempre un elemento spettacolare [...]” (2007: 89). “[A]d hoc interpreting for entertainment purposes is an area in which it would appear that the issue of quality is at best undervalued”: con queste parole Chiaro (2002: 215) argomenta la tesi secondo cui, in virtù di una familiarità con un conduttore come Paolo Limiti, si possa soprassedere a *performance* traduttive non brillanti. Tuttavia, è altresì vero che le critiche a volte non tardano ad arrivare<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Si rimanda, ad esempio, a un breve articolo apparso su *La Stampa* in cui si sottolineano le “crisi con l’inglese” della showgirl Elisabetta Canalis, la quale fungeva da interprete durante l’intervista a Robert De Niro nel corso di una puntata del Festival di Sanremo 2011. Il trafiletto corredato da foto è disponibile al link: <https://www.lastampa.it/spettacoli/musica/2011/02/19/fotogalleria/canalis-in-crisi-con-l-inglese-di-de-niro-1.36980012>

La ricerca sul *media interpreting* e sul *TV interpreting* è stata condotta sia da ricercatori in interpretazione sia da studiosi maggiormente afferenti al campo della traduzione audiovisiva, accomunati dall'interesse per il canale audiovisivo tramite cui l'interprete fornisce il suo servizio. Se i primi hanno l'obiettivo di analizzare come il comportamento e le scelte dell'interprete vengano condizionati dall'ambiente mediatico-televisivo, i secondi studiano tutte le varie tipologie di trasferimento linguistico che si riscontrano nei media e come i due canali, quello visivo da una parte e quello acustico dall'altra, influenzino i meccanismi e i processi di traduzione. Limitandoci all'ambito italiano, tra i vari ricercatori, i quali si sono occupati in modo più o meno esteso sia di traduzione audiovisiva sia di interpretazione mediatica, si menzionano a mero titolo d'esempio Delia Chiaro (es. 2021 vs 2002) e Annalisa Sandrelli. Quest'ultima, accanto a studi in materia di doppiaggio (es. 2020a) e di interpretazione in ambito calcistico trasmessa anche per mezzo di nuovi media (2015b), permette di fare altresì un breve accenno a una modalità di trasferimento interlinguistico più innovativa: il *respeaking*, tramite cui si producono sottotitoli in tempo reale attraverso un software di riconoscimento vocale; in tal modo coniuga perfettamente al suo interno e traduzione audiovisiva e interpretazione simultanea (si vedano ad esempio Davitti & Sandrelli 2020; Sandrelli 2020b). Numerose sono inoltre le pubblicazioni che riuniscono contributi concernenti i due campi di ricerca: tra i volumi pionieristici riguardanti la "screen translation" (Gambier 2003), si menzionano, tra gli altri, *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels* curato da Yves Gambier (1996a), *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?* curato da Rosa Maria Bollettieri Bosinelli *et al.* (2000), come pure *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices and Research* curato da Yves Gambier e Henrik Gottlieb (2001).

Di recente Pöchhacker (2018: 253, corsivo nell'originale), ha sottolineato che:

Within the increasingly diverse and fast-developing area of audiovisual translation (AVT), media interpreting appears as a rather marginal phenomenon – if it is considered under this heading at all. Its uncertain status is reflected in the way it has been treated in seminal publications and authoritative overviews of the field, and not least in the decision by the editors of this volume [i.e.: Di Giovanni and Gambier] to classify it as a *hybrid* rather than an established modality of AVT.

---

(Il video è altresì disponibile in <https://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-3d5b57fb-9aad-4d44-b250-5e3390633f22.html#p=> )

L'autore prosegue (*Ibid.*: 254) ricordando che nei primi volumi sulla traduzione audiovisiva (risalenti alla metà degli anni '90), l'interpretazione sembrava essere una componente prominente di questo ambito. Questa prospettiva è cambiata nelle pubblicazioni via via più recenti: Pöchhacker (*Ibid.*) porta gli esempi di Gambier (2003: 172) e del volume edito da quest'ultimo e da Ramos Pinto (2016: 185). Nel primo caso, tra le tipologie dominanti della traduzione audiovisiva<sup>30</sup> si menzionano interpretazione simultanea, consecutiva e “simultaneous (or sight) translation”, che, come afferma Pöchhacker, può in qualche modo rientrare nel concetto di ‘interpretazione’; mentre nel secondo caso non viene fatto alcun accenno a modalità interpretative inserendo doppiaggio, sottotitolazione, sottotitolazione per ipo-/non-udenti, *voice-over*, sottotitolazione simultanea, audio descrizione e sovratitolazione. In questa tesi si aggiunge che in un contributo ancora più recente (Pérez-González 2020: 33), l'interpretazione simultanea è menzionata tra le forme di *revoicing* della traduzione audiovisiva con riferimento a quello che qui sarà più avanti identificato come *film interpreting* (FI):

Other forms of revoicing are performed on the spot by interpreters, [...] by superimposing their voices over the original sound. [...] Simultaneous interpreting is typically carried out in the context of film festivals when time and budget constraints do not allow for a more elaborate form of oral or written language transfer.

Qual che sia la lista più o meno esaustiva che si offre, specialmente in panorama così cangiante come quello della traduzione audiovisiva e del MI, utile nella distinzione tra traduzione e interpretazione è la definizione di quest'ultima data da Otto Kade (1968 citato ad esempio in Pöchhacker 2018: 256-257): l'interpretazione è quella forma di *Translation* (riprendendo il neologismo tedesco originale come iperonimo) in cui l'interprete ascolta un discorso, il quale è (di norma) pronunciato una sola volta, e produce un *output* in tempo reale senza aver modo di correggersi prima di raggiungere i destinatari. Questo concetto ben si presta anche a tener conto di nuove forme intersemiotiche di *Translation* come il già menzionato *respeaking* in cui la produzione orale di un interprete è trasformata in sottotitoli (Pöchhacker 2018: 257). Tuttavia, per

---

<sup>30</sup> Per completezza, Gambier menziona anche sottotitolazione interlinguistica, doppiaggio, *voice-over* (definito “half-dubbing” – 2003: 173; cfr. Gambier 1996b: 9 in cui era visto come un sinonimo di interpretazione simultanea), commento e produzione multilingue. Inserisce altresì (2003: 174) “scenario/script translation”, sottotitolazione intralinguistica, sottotitolazione *live*, sovratitolazione e audio descrizione tra le tipologie più complesse di traduzione audiovisiva.

quanto riguarda l'ambito mediatico-televisivo, giova riprendere le parole di Straniero Sergio (2007: 14-15, corsivo ed enfasi nell'originale):

In televisione, a differenza di quanto accade in una conferenza, l'interpretazione non viene sempre fruita una volta sola e hic et nunc. Un'emittente può riproporre a distanza di tempo la registrazione di un'[interpretazione simultanea], può chiedere all'interprete (nel corso della medesima diretta) di produrre una seconda [interpretazione simultanea], può ritrasmettere il pezzo doppiato da uno speaker oppure corredato da sottotitoli. In molti casi l'[interpretazione simultanea] è la prima bozza e le modalità successive costituiscono una sorta di "versione stampata" del discorso prodotto dall'interprete. Nei programmi che vanno in differita, può capitare che il conduttore non sia pienamente soddisfatto della prestazione dell'interprete e chieda a quest'ultimo di "ritoccare" la traduzione.

Ciò risulta valido anche in un contesto come quello analizzato nella presente tesi dottorale; si riporta a tal proposito un esempio tratto dal GFFIntD relativo a un turno tradotto, il quale viene ripreso (e/o corretto) all'interno dell'articolo pubblicato nel sito web del GFF (in cui si riportano citazioni salienti dei vari incontri) e di due articoli esterni:

Es. 1.16 (da MJ\_1\_47)

- AA (... **one director that I'm really looking forward to working to uh to working with is Patty Jenkins** who's just directed Wonder Woman uh: she's a uh: I'm lucky enough to know **Gal Gadot** and she's amazing and she speaks very highly of Patty so I think that it would be fun to get that sort of uh: to be under her
- I4 (... sicuramente **mi piacerebbe tornare a lavorare con Patty Jenkins** che è stata eh una delle prime registe tra l'altro una grande donna con cui la quale ho lavorato mi piacerebbe tornare a lavorare con lei

[...] vorrei lavorare ancora con Patty Jenkins (**regista dell'acclamato Wonder Woman con Gal Gadot, ndr.**), una delle prime registe con cui ho collaborato nella mia carriera, una donna di grandissimo talento (sito del GFF<sup>31</sup>)

[...] Mi piacerebbe lavorare anche con Patty Jenkins, la regista di Wonder Woman, ha fatto un gran lavoro insieme a Gal Gadot. (Ariete 2017)

[...] adorerei lavorare con Patty Jenkins la regista che ha appena diretto il film *Wonder Woman*. (Brocardo 2017)

---

<sup>31</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/4914-amy-adams-premiata-con-il-giffoni-experience-award-al-gff-2017-non-vedevo-l-ora-di-essere-qui.html>

Senza voler dare un giudizio di valore alla resa dell'interprete e basandoci solamente su un approccio descrittivo, si può osservare come le sue parole siano riprese nel primo sito (quello del Festival stesso) in cui però il redattore aggiunge una nota relativa al film e all'attrice menzionata da Amy Adams e omessa da I4 (Wonder Woman, Gal Gadot); al contrario, negli altri due casi si può supporre che le giornaliste abbiano tradotto direttamente dall'inglese o comunque non abbiano messo in risalto il paragone con la resa originale (il fatto di desiderare di lavorare con la Jenkins *vs* di tornare a lavorare con lei)<sup>32</sup>. Sempre in riferimento allo stesso estratto, in altri casi<sup>33</sup> sono stati inseriti persino dei sottotitoli direttamente in inglese (a mo' di trascrizione), tralasciando la traduzione in italiano.

### 1.3.1.2 Una tipologia caleidoscopica di interpretazione

Già alla fine del secolo scorso Alexieva (1997/2002: 220) ricordava come incontri mediati da interpreti variassero notevolmente per fattori come *setting*, modalità e relazione tra partecipanti. Per tale ragione, sarebbe molto complesso tenere in considerazione tutte le possibili attività interpretative, poiché i confini tra questi fenomeni sono labili (*Ibid.*: 221). Non essendo semplice individuare categorie rigide, è piuttosto più agevole far riferimento a 'famiglie' con 'membri centrali (prototipi)' ed altri 'periferici'. Ciò è visibile anche nel diagramma proposto da Pöchhacker (2016: 25) in cui lo studioso pone le diverse categorie lungo un *continuum* senza compiere distinzioni nette; tra le varie dimensioni prese in esame si riscontrano *setting*, *mode*, *discourse*, *participants*, *interpreter*, *problem*. L'elemento *interpreter* è stato trattato, per quanto brevemente, nella

---

<sup>32</sup> Di converso, si sottolinea che le critiche web relative al lavoro degli interpreti mediatici, televisivi in *primis*, non sono affatto rare (si vedano ad esempio Tranchetti 2019 e l'intervista a Paolo Maria Nosedà in Boldi 2021).

Si pensi altresì che a distanza di quasi trent'anni, un utente di Facebook ricorda ed evidenzia un errore commesso dall'interprete durante il *Maurizio Costanzo Show*: nel 1994 il celebre conduttore invita Robin Williams il quale, scherzando con un uomo che si crede un alieno, afferma "we are all looking for a green card"; l'interprete rende questa ironica frase con le parole "stiamo tutti cercando una macchina ecologica". L'utente di Facebook fa difatti notare che "[l]ui disse green card che sarebbe il permesso di soggiorno e la traduttrice ha capito macchina verde – ecologica", aggiungendo anche un'emozione che mostra disappunto. Il commento è disponibile al link <https://www.facebook.com/tgcom24/posts/10160210023019610> mentre la clip originale in [https://www.mediasetplay.mediaset.it/video/playcult/robin-williams-e-un-uomo-che-si-crede-un-alieno-al-maurizio-costanzo-show\\_FD00000000149446](https://www.mediasetplay.mediaset.it/video/playcult/robin-williams-e-un-uomo-che-si-crede-un-alieno-al-maurizio-costanzo-show_FD00000000149446)

<sup>33</sup> [https://www.reddit.com/r/DC\\_Cinematic/comments/6o2wpx/other\\_amy\\_adams\\_looking\\_for\\_ard\\_to\\_work\\_with/](https://www.reddit.com/r/DC_Cinematic/comments/6o2wpx/other_amy_adams_looking_for_ard_to_work_with/)

sezione precedente, sottolineando come conduttori o altri personaggi televisivi possano agire da interpreti non professionisti.

Per quanto riguarda la categoria *setting*, Pöchhacker distingue tra contesti internazionali (*inter-social*), di cui fanno parte conferenze multilaterali e *meeting* di organismi internazionali, e *setting* intra-nazionali (*intra-social*), i quali caratterizzano tradizionalmente il *community interpreting*. Nel primo caso i partecipanti condividono lo stesso status, il formato del discorso è monologico, e si utilizza praticamente sempre la simultanea (meno frequentemente la consecutiva). Il secondo è invece caratterizzato da una situazione bilaterale e asimmetrica in cui i partecipanti non condividono né lo stesso status né lo stesso potere (*Ibid.*: 17), come nel caso di un'interazione medico-paziente; il formato del discorso (e dell'interpretazione) è dialogico. Una categoria a sé stante è proprio il MI tramite cui si rende accessibile un contenuto mediatico in lingua straniera a utenti di una diversa comunità socio-culturale (*Ibid.*: 15); è questa una modalità che si lega quindi sia al contesto internazionale sia a quello nazionale, configurandosi come una forma ibrida all'interno del *continuum* di cui sopra (*Ibid.*: 16, enfasi nell'originale): “while typically involving ‘international’ output, is essentially set within the institutional context of a specific socio-cultural community and is therefore community-based as well as international”. È utile ricorrere a due esempi per capire meglio questa caratteristica (cfr. Mack 2002: 207-208): da una parte, il pubblico potrebbe ascoltare la simultanea di un discorso del Presidente degli Stati Uniti durante l'edizione di un telegiornale (si veda Brambilla 2021); pur condividendo il formato monologico e la modalità interpretativa con i contesti internazionali, l'interpretazione non è prodotta per i destinatari primari di quel discorso (i cittadini statunitensi), bensì per un'altra comunità (quella italiana). Diverso il caso in cui l'interpretazione è richiesta all'interno di un talkshow nazionale che ospita star straniere: pur avendo un formato conversazionale dialogico, questo contesto non rientra nel *community interpreting* in quanto i partecipanti non sono né pazienti, né imputati stranieri o immigrati, i quali hanno bisogno di un interprete in ospedale o in tribunale. In entrambi i casi, dunque, l'interpretazione è circoscritta e determinata dal contesto socio-culturale a cui fanno riferimento l'emittente e il programma televisivo. La categoria *setting* si lega conseguentemente alla dimensione del *discourse*: un interprete televisivo può ritrovarsi a tradurre interventi monologici (discorsi, dichiarazioni o appelli) o interazioni dialogiche (talkshow, conferenze-stampa, *briefing*, interviste da tv estere, processi, dibattiti) (Straniero Sergio 2007: 11).

L'interpretazione televisiva è ibrida anche dal punto di vista della modalità utilizzata, dato che in televisione lavorano interpreti simultaneisti e consecutivisti. Occorre innanzitutto fare una distinzione tra simultanea “in *absentia*” e “in *praesentia*” (Falbo 2012, corsivo nell'originale): nel primo caso, come in occasione del discorso del Presidente degli Stati Uniti o dell'allunaggio, si parla di “situazionalità dislocata” (Straniero Sergio 2007: 13), poiché i partecipanti non condividono lo stesso spazio e anzi spesso colui il quale viene interpretato non è neanche a conoscenza dell'esistenza di un interprete che sta traducendo a beneficio dei telespettatori di un altro Paese; mentre nel secondo caso i partecipanti condividono lo stesso spazio e dipendono dall'interprete per poter comunicare: si pensi a un programma come *Che tempo che fa* (Picchio 2016) in cui un interprete invisibile agli occhi del pubblico condivide gli studi televisivi con i protagonisti dello show. Nella tipologia più tipica di talkshow (si veda Dal Fovo 2015b; Dal Fovo 2020), tuttavia, l'interprete è visibile su schermo giacché è seduto accanto all'ospite, traducendo in *chuchotage* le domande che gli vengono poste e in consecutiva breve le risposte<sup>34</sup>. Indipendentemente dalla modalità utilizzata, è udibile per lo più solo la resa verso l'italiano. Diverso ancora è il caso di studio trattato in questa sede dato che i turni degli interpreti del GFF sono udibili a tutti i partecipanti; rarissimi sono infatti gli *chuchotage*. Quanto a quest'ultimo punto, in una delle clip che compongono il corpus, ad esempio, la moderatrice chiede esplicitamente di “tradurre al microfono”: si ipotizza che questa richiesta sia funzionale al fine di rendere comprensibili i vari turni a un pubblico eterogeneo (composto non solo da italofoeni), nonché per evitare dei silenzi, i quali andrebbero di norma evitati in un contesto mediatico.

A prescindere dalla modalità di interpretazione, la natura interazionale della comunicazione mediatica, la quale caratterizza tra gli altri interviste, dibattiti e talkshow, ben si presta ad essere analizzata con strumenti tipici del DI come l'analisi conversazionale e gli allineamenti interazionali: “[t]alk show interpreting shares numerous fundamental characteristics with dialogue interpreting, ranging from discourse structure and participation formats to interpreting modes” (Dal Fovo 2015b citata in Dal Fovo 2020: 318; si veda anche Straniero Sergio 2007).

---

<sup>34</sup> Offrendo una panoramica più complessa che prende in considerazione sia l'essere presente o meno *in loco* (“off the set” vs “on the set”) sia l'essere visibile su schermo (“off-screen” vs “on-screen”), Pöchhacker (2018: 257-258) parla di “voice-over simultaneous interpreting” per la simultanea in *absentia*, “off-screen simultaneous interpreting” per quella in *praesentia* e “on-screen consecutive interpreting” per il prototipo di talkshow.

Nonostante le similitudini, è proprio il mezzo mediatico e il *format* televisivo a rendere il MI unico e differente rispetto a ogni altra forma di DI; la televisione “esercita una funzione di filtro (*gatekeeping*) anche sull’attività traduttiva, decidendo cosa, quanto e come tradurre” (Straniero Sergio 2007: 13). È la televisione che assegna ruoli e poteri ai partecipanti, organizza l’interazione e fa sì che la conversazione imiti il “fresh talk” (espressione con cui Goffman definisce il parlato spontaneo – 1981: 171 – citato in *Ibid.*: 74): è stato già sottolineato quanto questa spontaneità possa essere ben lontana dall’essere reale, tantoché interviste o eventi particolari diventano frutto di una preparazione antecedente la messa in onda. In questi casi gli interpreti possono ritrovarsi nella posizione maggiormente svantaggiosa, dato che molto raramente hanno la possibilità di conoscere in anticipo lo scenario in cui dovranno lavorare (Alexieva 2001: 16). Al contempo, la televisione crea una pseudo-intimità tra i partecipanti (Thomson 1995, 2000): pur non conoscendosi e/o non avendo nulla in comune, devono chiacchierare per fare spettacolo (Straniero Sergio 2007: 73) e divertire una platea di “absent overhearers” (Heritage 1985; Hutchby 1995; § 1.3.1.5).

Data l’esistenza di milioni di telespettatori, la dimensione uno-a-uno della comunicazione si combina con quella di uno-a-molti (Chiaro 2002). La funzione di coordinare, mediare e produrre un discorso per un ‘consumatore particolare’<sup>35</sup> assume in qualche modo ancora più importanza nel MI, poiché l’interprete deve appunto produrre un testo d’arrivo fruibile per molti ascoltatori remoti: Pöchhacker (2016: 146 riferendosi a Straniero Sergio 1999) sottolinea come un interprete presente in studio possa utilizzare dei cambiamenti di *footing* per partecipare attivamente alla negoziazione del significato e alla gestione dell’argomento di discussione, sempre a fini dell’intrattenimento del pubblico a casa. Si osservi a tal proposito l’esempio seguente.

Es. 1.17

H e qual è il prodotto leader in questi mesi dell’anno?  
G beh diciamo che il nostro prodotto di punta al di là dei pelati che sono un prodotto tradizionale senz’altro la passata verace Cirio che è il nostro cavallo di battaglia grazie alla fiducia di tanti consumatori [in Italia

---

<sup>35</sup> Si riprende la seguente citazione di Wadensjö (1993/2002: 357, corsivo nell’originale): “Talking about what the Dialogue Interpreter ought to or ought not to do sometimes calls to the mind the work of a cook, who, striving to *preserve* taste, *prepares* goods to make them digestible for a particular consumer”



H [aspetti **che mi voglio divertire** (.) senta  
 Straniero scusi traduca in russo [...] passata verace (.) verace  
 voglio vedere in russo come glielo dice verace no per curiosità  
 I ((chuchotage)) специальность [этой фирмы это настоящее  
 H **[eh sì sì non mi prenda in giro come glielo**  
**dice verace no [perché eh**  
 I ((guardando H)) **[non mi dà il tempo di tradurlo**  
 ((chuchotage)) настоящее смешивание помидоров  
 H però bravo eh  
 I ((guardando H)) [ha capito benissimo infatti  
 H **[che le ha detto scusi?**  
 I **le ho detto che è una ehm vera autentica perché verace vuol dire**  
**poi vera autentica passata di pomodori che è quello poi che è [...]**  
**in russo c'è un aggettivo stupendo perché il russo è una lingua**  
**ricchissima e quindi c'è un aggettivo che esattamente indica**  
**autentico vero reale anche di qualità per cui proprio**  
 H in russo?  
 I verace  
 H [questo aggettivo?  
 I [настоящий [настоящий  
 H [com'è?  
 I настоящий  
 H **настоящий ((risata generale)) vabbè quando volete aprire il**  
**mercato ((ride)) (...) ecco il mercato in Russia allora dice**  
**настоящий (...)**  
 (Adattato da Straniero Sergio 1999: 309-310)

Passando alla penultima categoria (*participants*), non è possibile includere il MI né nel gruppo degli *'equal' representatives* (enfasi nell'originale), caratteristico delle conferenze internazionali i cui partecipanti godono di un'uguaglianza di status e potere, né in quello degli *individual vs institutional representatives*, peculiarità del *community interpreting* in cui il rapporto tra i soggetti è asimmetrico (ad esempio medico-paziente). I partecipanti a uno show televisivo possono appartenere al mondo della scienza, dell'economia, della politica, così come possono essere cantanti, attori o ballerini. Tuttavia, è possibile riscontrare anche nell'interpretazione televisiva un rapporto di particolare asimmetria: il conduttore è il soggetto con maggiore potere, colui che guida e domina l'intera conversazione (Straniero Sergio 2007: 117). Come ricorda Straniero Sergio (*Ibid.*: 77) citando Linell e Luckman (1991), i conduttori, specialmente di talkshow, esercitano tre tipi di dominanza: una quantitativa (numero di parole e turni a disposizione), una interazionale (controllo delle sequenze) e una semantica (controllo dell'argomento trattato e imposizione di un punto di vista); egli coordina di fatto la polifonia di voci, le quali affollano un programma come un talkshow (es. 1.10 sopra) e influenza il lavoro dell'interprete finanche stabilendo se e quando può parlare (es. 1.11 sopra). In alcuni casi può persino spettacolarizzare un suo imbarazzo ("io sento che la

nostra Olga Fernando s'impampuglia anche lei" in Straniero Sergio 2007: 177-178<sup>36</sup>) o prendere il suo posto fungendo da traduttore (Chiaro 2002). L'interprete, pur essendo indispensabile per la trasmissione del messaggio e avendo il potere di cui è stato discusso in precedenza, deve sottostare alla volontà del conduttore, alle sue regole e al suo stile di conduzione (cfr. Straniero Sergio 2007: 105-106), da quello più pacato e professionale a quello più ironico e provocatore.

Infine, osservando l'ultima categoria (*problem*), si osserva che il MI è posto tra i fattori di 'qualità' e 'stress'. L'interprete televisivo deve produrre un discorso 'telegenico', in cui la forma prevale sul contenuto (§ 1.3.1.5), e apprezzabile agli occhi dei milioni di telespettatori; allo stesso tempo, però, deve affrontare le numerose cause di stress di cui alla prossima sezione.

### 1.3.1.3 Essere un interprete mediatico: un'impresa funambolica

Sin dagli albori della disciplina (Daly 1985; Kurz 1985; Nishiyama 1988<sup>37</sup>) i ricercatori si sono concentrati sulle peculiarità e le sfide che il MI impone agli interpreti: *challenges* e *constraints* (Pöchhaker 2011a: 21) di questo particolare tipo di interpretazione sono state poste in evidenza tra gli altri da Kurz (1990, 1993b, 1996, 1997, 2002, 2003), Bros-Brann (1993), Kurz e Bros-Brann (1996), Mack (2001, 2002), Mack e Amato (2001),

---

<sup>36</sup> Non si riporta l'intera sequenza ma ci si limita a sottolineare che l'interprete doveva tradurre la seguente frase: "how could you explain driving with the penis on the one side and a knife on the other?"; la professionista sembra dimostrare il suo imbarazzo "impampugliandosi" nell'ordine dei due elementi (*penis-knife*) e apparentemente cerca un modo per 'mitigare' la crudezza della scena: "come si potrebbe spiegare ecco il fatto di andare in macchina con in mano un coltello dall'altra mano no nell'altra mano quello che era: insomma quello che ho tagliato: e: l'organo ((ride)) insomma reciso e guidare al tempo stesso."

<sup>37</sup> Come già accennato in sede introduttiva, la disciplina del MI è ancora giovane dato i primi studi risalgono agli anni '80. Si pensi tra l'altro che gli *Interpreting Studies* (Salevsky 1993) in generale si attestarono come disciplina a sé stante solo verso la fine del XX secolo (Pöchhaker 2015b; 2016): quando agli inizi del '900 vennero pubblicati i primi studi, non esisteva una comunità scientifica per poter definire l'interpretazione come oggetto di ricerca (Pöchhaker 2015b: 203); questi primi contributi trattavano l'interpretazione da diversi punti di vista teorico-disciplinari come gli studi classici (Gehman 1914), l'archeologia (Gardiner 1915), la diplomazia (Corbett 1927) e la teologia (Gaetcher 1936). Sanz (1930) fu una prima eccezione alla mancanza di approcci sistematici in interpretazione (Pöchhaker 2016: 33), a cui seguirono altri volumi e manuali pionieristici (Herbert 1952; Rozan 1956; Paneth 1957; Seleskovitch 1968, 1975; Oléron & Nanpon 1965; Gerver 1969; Goldman-Eisler 1972; Barik 1975; si veda anche Pöchhaker & Schlesinger 2002), i quali portarono a uno sviluppo sempre maggiore e sistematizzato della disciplina, dalla prima pietra miliare che si fa corrispondere al *Venice Symposium* (1977; si veda Pöchhaker 2016: 48) sino ai giorni nostri.

Viaggio (2001), Pöchhaker (2007, 2011a) e Serrano (2011) (si veda anche Dal Fovo 2015a, 2020). Tra le varie definizioni date in letteratura, il MI viene definito “a translation doubly constrained” (Viaggio 2001), “a high-wire act” (Kurz 2003), “extremely risky and stressful” (Mack 2001: 130, con particolare riferimento al contesto italiano), “one of the most difficult and stressing forms of interpreting” dal momento che avviene in “truly extreme conditions” (Serrano 2011: 115, 118). Kurz (2002) sottolinea come il MI sia oggettivamente e fisicamente più stressante di una conferenza medica: pur sottolineando che l’attività interpretativa è di per sé stressante<sup>38</sup>, la misurazione oggettiva dei parametri fisiologici presi in analisi in uno studio dottorale da lei seguito (battito cardiaco, conduttanza cutanea e risposta galvanica della pelle), dimostra che gli interpreti che lavorano in diretta tv sono molto più tesi dei loro colleghi ingaggiati per la conferenza.

L’interpretazione in ambiti mediatici richiede abilità speciali rispetto a quelle tipicamente richieste in una conferenza: Bros-Brann (2002a/2015) sottolinea la necessità di produrre un testo piacevole per chi ascolta; la voce dell’interprete deve essere gradevole, il suo ritmo di eloquio regolare e la sua dizione ottima. Viaggio (2001: 30) pone in evidenza che un interprete mediatico deve essere pronto ad affrontare qualsiasi argomento, dialetto, socioletto e idioletto in ogni momento. Infatti, questi professionisti si confrontano con una vasta gamma di ospiti e conduttori, trasmissioni e generi televisivi: i soggetti a cui l’interprete presta la sua voce sono tanto variegati quanto i programmi televisivi stessi; dato che questi ultimi spaziano dalla politica all’economia, dallo sport alla religione (Kurz & Bros-Brann 1996: 212), fino ad arrivare alla *trash tv* (Katan & Straniero Sergio 2001: 217), gli interpreti incontrano non solo uomini politici, economisti o scienziati, ma anche gente comune e dello spettacolo (Straniero Sergio 2007: 86), la cosiddetta “fauna dello *showbiz*” (*Ibid.*: 87). Sono quindi chiamati a tradurre non solo interventi ‘seri’ e ‘di prestigio’, ma anche piccoli e grandi divi (cfr. *Ibid.*: 93), i quali possono essere invitati in trasmissione semplicemente per essere presenti (*Ibid.*: 87).

Many difficult speakers get to be interpreted over the media who would seldom make it to a conference room (the man in the street, semi-verbal adolescents, illiterate peasants, distraught victims, incoherent junkies [...]) (Viaggio 2001: 29).

---

<sup>38</sup> Kurz (2002: 195-196) suddivide le cause di stress in fattori ambientali, cognitivi e sociali, sottolineando che sono fonti oggettive di tensione emotiva, come ad esempio il sovraccarico cognitivo (si veda Gile es. 1995), l’essere chiusi in una cabina, il rumore o il calore percepito, nonché la competizione con gli altri colleghi.

Inoltre, contrariamente a un interprete di conferenza, il quale viene (almeno di norma) ingaggiato con congruo anticipo per un evento di cui conosce oratori ed argomenti, e ha altresì accesso al materiale da consultare, il *media interpreter* può essere costretto a lavorare ininterrottamente in piena notte per seguire lo svolgimento di un evento inatteso o una diretta dall'altra parte del mondo (cfr. Mack 2001; Mack & Amato 2011).

Ciononostante, questi interpreti devono avere un *self-control* e un *savoir faire* tale da non mostrare alcun cenno di fatica.

[...] he is expected to be consummate mediator, with the psycho-motor reflexes of the conference interpreter, the cultural sensitivity of the community interpreter, the analytical keenness and background knowledge of the journalist, and the rhetorical prowess of the seasoned communicator. (Viaggio 2001: 30)

In sostanza, l'ambito mediatico configura un nuovo profilo professionale chiamato ad affrontare scenari profondamente diversi rispetto a quelli degli altri colleghi (Mack 2001: 131).

On reconnaît de plus en plus que les médias exigent un type nouveau de traducteur-interprète: “a hybrid – someone who is a successful translator, interpreter, and editor all in one. Prequisite qualities will be flexibility, speed, wide general knowledge and complete lack of fear when it comes to using new equipment”. (Kurz & Bros-Brann 1996: 213, citando Laine 1985: 212)

Si richiede loro flessibilità, rapidità, sincronia con eventuali immagini e *décalage* ridotto in modo tale da evitare il silenzio, parola tabù per la televisione (Kurz & Bros-Brann 1996: 209). Non sono rari commenti quasi giustificatori del silenzio dovuto al *décalage* da parte dei conduttori: “no perché la traduzione arriva dopo”, dice Fazio durante l'intervista a Lady Gaga nel 2021; se l'ospite dovesse ritardare nel rispondere perché intento ad ascoltare l'interpretazione, il conduttore continuerà a parlare, quasi inconsapevole che questa scelta non farà altro che peggiorare la situazione, poiché l'interprete tradurrà anche questi ultimi turni. Si pensi persino che nel corso di un'intervista al Festival di Sanremo 2015, Charlize Theron critica il *décalage* dell'interprete sostenendo di “non aver parlato così a lungo” (mia la traduzione)<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> I video in questione sono rispettivamente disponibili ai link <https://www.youtube.com/watch?v=C9sXJOPkBCM> e <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-6b31fedf-c802-480e-a47a-bd0b14237c60.html>

Quanto ai telespettatori, essi si aspettano che lo stile oratorio dell'interprete sia eccellente (Kurz & Pöchhacker 1995; Pignataro & Velardi 2013; Elsagir 1999; Schwarnthorer 2010), soprattutto perché sono abituati a professionisti dell'ambito mediatico dotati di ottime qualità vocali e la cui formazione permette loro di pronunciare con maestria e velocemente un discorso (Kurz & Bros-Bran 1996: 212). Mack (2001: 127) ricorda a tal proposito che gli interpreti che lavorano in televisione devono rispettare requisiti molto stringenti in termini di qualità vocali e retoriche; ciò è particolarmente rilevante in Italia, Paese dalla grande tradizione nel settore del doppiaggio, elemento che rende i telespettatori inconsapevoli di qualsiasi trasferimento linguistico (Chiaro 2002: 216). Inoltre, il pubblico dei mass media è molto vasto e variegato, rappresentando un'eterogenea massa di destinatari (Viaggio 2001: 28), i cui membri non condividono lo stesso *background* culturale (extra)linguistico (in termini di esperienza personale, istruzione, ambiente di provenienza ecc.). L'interprete ha l'arduo compito di colmare queste differenze, adattando il suo discorso al pubblico cui è destinato, senza però sapere in che cosa consista effettivamente questa diversità e senza poter interagire direttamente con i telespettatori in quanto non sono presenti in studio (si parla in tal caso di *initiative audience design*, così come trattato nel capitolo metodologico).

Tutte queste difficoltà sono dovute alla caratteristica principale del contesto televisivo: la presenza (fisica o vocale) dell'interprete in video sotto gli occhi (e le orecchie) di milioni di telespettatori. Serrano (2011: 120) parla a tal proposito di visibilità, “[understood as] the manifestation of the actual presence of the interpreter in the TV broadcast”, ed esposizione, “understood beyond that of the live broadcast because it would also include, if it were the case, retrospective examination of the recorded product”. Dati questi due fattori, l'eterogenea massa di telespettatori di cui sopra, critica aspramente la resa di un interprete (si veda Boldi 2021) o, al contrario, esterna apprezzamenti da *fan club* (si veda Straniero Sergio 2007: 186-193; Grandi 2017). Quanto alle critiche, durante una discussione online (19/6/2020) con Claudio Fantinuoli (Università di Mainz), all'interprete Paolo Maria Nosedà (professionista che lavora anche per il programma *Che tempo che fa*) è stato chiesto come far fronte agli errori e rispondere a quelli che possono diventare veri e propri insulti, i quali possono assumere un'eco sempre più grande e ‘permanente’ per mezzo dei social network; Nosedà ha affermato che occorre essere sempre professionali: chiedere scusa quando si sbaglia, essere gentili ed evitare i conflitti, magari spiegando cosa c'è dietro il proprio lavoro a beneficio di un pubblico generalista (si veda anche Boldi 2021). Inoltre, parlando di visibilità, sempre in

questa stessa occasione Nosedà ha dichiarato che ci sono interpreti (come Olga Fernando) visibili a tutti gli effetti sullo schermo, mentre altri (come lui) che prestano solo la voce, ma possono (se non devono) comunque essere visibili – intendendo la visibilità come il riconoscimento di una professionalità (ad esempio attraverso l’esplicitazione del nome nei *credits* dei programmi).

Il pubblico televisivo arriva persino a valutare un’intera professione sulla base di una singola prestazione, che sia pessima o ottima (Pöchhacker 2011: 23; Viaggio 2001: 29). Tuttavia, i telespettatori non possono essere consapevoli del mondo che si nasconde dietro la telecamera, delle condizioni di lavoro spesso proibitive, le quali incidono sulle *performance* interpretative (Serrano 2011: 120). Tra gli altri, con particolare riferimento alla simultanea, Serrano (*Ibid.*: 118) individua il ritorno in cuffia, l’impossibilità di vedere l’oratore e la necessità di affidarsi a monitor spesso di bassa qualità, cabine poste lontano dallo studio (elementi che accomunano in un certo senso l’ambito mediatico all’interpretazione a distanza – Falbo & Straniero Sergio 2011: XII; § 1.4.2.1), nessuna prova audio, cuffie e microfono non professionali. Kurz e Bros-Brann (1996: 212-213) sottolineano altresì la mancanza di una cabina equipaggiata e l’obbligo di lavorare in una stanza priva di qualsiasi attrezzatura necessaria se non di un monitor, spostamenti della telecamera che impediscono la visione diretta del parlante ed eventuali reazioni dell’uditorio, nonché collegamenti via satellite che creano problemi di audio. Viaggio (2001: 28-29), infine, menziona cabine (o stanze) poste lontano dai partecipanti, ambiente di lavoro inospitale (“cramped space, poor insulation”) e scarsa qualità dell’audio dovuta a microfoni inadeguati. Utile anche leggere i documenti messi a disposizione dall’AIIC tra le sue *Guidelines* per capire quanto quest’ambito sia ostico (AIIC 2000/2015, 2004/2015; Bros-Brann 2002a/2015, 2002b/2015) e quanto la qualità di ogni singola prestazione interpretativa fornita in televisione dovrebbe essere negoziata in base a tutti questi di parametri, i quali vanno a configurare “[the] achievable quality” (Serrano 2011), ossia “[a] quality under the circumstances” (Pöchhacker 1994: 242).

#### 1.3.1.4 Il contesto italiano e gli eventi mediatici

Un corpus eccellente per analizzare le caratteristiche del MI (più specificamente dell’interpretazione televisiva) in Italia e ricostruirne le fasi di sviluppo è CorIT – corpus multimediale contenente migliaia di clip e “parzialmente parallelo”, dato che contiene un

sub-corpus di testi originali (Falbo 2009: 107). Grazie al lavoro pionieristico condotto da Straniero Sergio (Università di Trieste), CorIT ha permesso al ricercatore (e ad altri colleghi e studenti) di condurre un'ampia attività di ricerca (1999, 2003, 2007, 2011, 2012; Katan & Straniero Sergio 2001, 2003; si vedano altresì Straniero Sergio & Falbo 2011, 2012a). CorIT include sia discorsi monologici sia dialogici (Straniero Sergio 2007: 11), tradotti sia in simultanea sia in consecutiva e appartenenti sia agli eventi medialità sia al genere del talkshow, entrambi qui presi in considerazione. Per quanto concerne la modalità simultanea, si sottolinea che le due tipologie descritte in precedenza (“*in absentia*” e “*in praesentia*”) sono state codificate come distinte tra loro proprio grazie alle indagini in CorIT (Falbo 2009, 2012). Per quel che invece riguarda i contesti interazionali, giova evidenziare che un terzo sub-corpus di CorIT è composto da conferenze stampa delle gare di Formula 1 (Straniero Sergio 2003).

CorIT copre un arco temporale di oltre 50 anni risalendo alla prima simultanea sbarcata in televisione in occasione dell'allunaggio avvenuto nella notte tra il 20 e il 21 luglio del 1969 con la missione Apollo 11 (Straniero Sergio 2007: 9). La portata storica di quell'evento (Picchio in corso di stampa<sup>40</sup>) è stata in gran parte determinata dalla televisione, la quale ha permesso ai cittadini di ogni parte del mondo di vivere contemporaneamente la passeggiata lunare (Treccaricchi 2019). Inoltre, grazie alla diretta mediatica, l'allunaggio ha rappresentato una pietra miliare nello sviluppo dell'interpretazione simultanea dal momento che quest'ultima attirò l'attenzione di riviste, giornali, programmi televisivi e non solo (Nishiyama 1988: 68-69). Straniero Sergio (2007: 9, 24) ricorda che in Italia, tuttavia, soltanto i giornalisti ebbero la possibilità di usufruire del servizio di interpretazione in quanto il pubblico a casa seguì lo sbarco grazie alle parole di Tito Stagno e Ruggero Orlando, due celebri giornalisti della Rai, i quali si ritrovarono ad agire da ‘quasi interpreti’: nel momento cruciale della missione Stagno prese a riferire ogni scambio tra piloti e centro di comando, ma a causa di notevoli problemi audio, celebrò l'allunaggio quando i piloti erano distanti ancora 30 metri; il pubblico in studio, e presumibilmente quello a casa, applaudì, ma Orlando fece eco da Houston e smentì il collega, innescando così un divertente siparietto finché Orlando stesso non confermò l'allunaggio (De Rosa 2019). Dal punto di vista della

---

<sup>40</sup> Il contributo era stato altresì presentato (31/3/2021) in occasione del III Colloquio internazionale dei dottorandi in Studi linguistici, filologici e letterari e in Umanesimo e Tecnologie dal titolo “Sistema binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale”; l'evento è stato promosso dall'Università di Macerata e si è tenuto in modalità virtuale dal 30 marzo al 1° aprile 2021.

televisione italiana è stata la frase pronunciata da Stagno “Ha toccato!” a rappresentare una pietra miliare nel cammino dell’umanità. Il servizio di interpretazione simultanea professionale è successivamente sbarcato nella televisione italiana nella prima metà degli anni ’70, nel corso di una conferenza stampa in Italia degli stessi Neil Armstrong, Michael Collins e Edwin Aldrin (piloti della missione Apollo 11), mentre risale al 1977 la prima comparsa di un interprete dialogico nel programma Rai *Apriti Sabato* (Straniero Sergio 2007: 9).

L’allunaggio è stato il primo di una serie di eventi mediali, “i giorni di festa della comunicazione di massa” (Dayan & Katz 1992) che il piccolo schermo ha permesso agli italiani di vivere. I due studiosi fanno riferimento alla trasmissione in diretta di eventi epocali organizzati da istituzioni pubbliche, le quali sfruttano il mezzo televisivo, imponendosi sulla programmazione quotidiana e costituendo un’interruzione che tiene incollati allo schermo i telespettatori (Dal Fovo 2014: 53). Seguendo tali avvenimenti in diretta, la televisione scommette sulla loro importanza, comportandosi come un “aesthetic watchdog [trying to] reinject the lost ceremonial dimension, by offering a substitute for ‘being there’” (Dayan & Katz 1992: 79-80): grazie al piccolo schermo il pubblico può assistere a eventi storici altrimenti inaccessibili e il ruolo dell’interprete è quindi centrale<sup>41</sup> per poter seguire lo svolgersi di quell’accadimento e dividerne le emozioni con coloro che lo vivono in prima persona. Dayan e Katz (*Ibid.*) suddividono gli eventi mediali in “incoronazioni” (es. matrimoni reali, insediamenti presidenziali, funerali di Stato), “competizioni” (es. dibattiti presidenziali, Olimpiadi) e “conquiste” (es. allunaggio). Straniero Sergio (2007: 11) offre una panoramica più articolata che include eventi bellici (es. guerra in Ucraina, 2022), storico-politici (es. caduta del Muro di Berlino, 1989), catastrofici (es. *tsunami* nel sud-est asiatico, 2004), elettorali (es. insediamento di Biden, 2021), giudiziari (es. vicende legali della coppia Depp-Heard, 2022), sportivi (es. Olimpiadi), religiosi (es. viaggio di Papa Francesco in Iraq, 2021), musicali (es. Grammy Awards), cinematografici (es. Notte degli Oscar) e di solidarietà (es. incontro tra Lady Diana e Madre Teresa, 1992). Alcuni di essi (si pensi allo scoppio della guerra in Ucraina) sono legati al genere delle *news* e più specificamente delle *breaking news* trattate in telegiornali ed edizioni speciali di programmi di approfondimento, mentre altri (si pensi alla consegna di Grammy o Oscar) sono

---

<sup>41</sup> Anche se in alcuni casi l’interpretazione simultanea viene mandata in onda in modo discontinuo e frammentato, riducendosi a dei *soundbites*, ossia brevi dichiarazioni di pochi secondi (Straniero Sergio 2007: 12).



chiaramente più collegati al genere dell'intrattenimento; questa distinzione, tuttavia, non è sempre netta tantoché i due generi possono confluire nell'*infotainment* (Straniero Sergio 2007: 10), motivo per cui “persino una guerra può, in televisione, assomigliare a un talk show” (*Ibid.*: 86). In tutti questi casi si ricorre solitamente a una simultanea in *absentia* tramite cui si sovrappongono due attività discorsive parallele (Straniero Sergio 2007: 13): da una parte l'evento che si svolge indipendentemente dal servizio di interpretazione, dall'altra la messa in onda della trasmissione italiana e della relativa traduzione.

#### 1.3.1.5 Il contesto italiano e i talkshow: l'“etica dell'intrattenimento”

L'altro importante sub-corpus di CorIT riguarda i talkshow, caratterizzati da una “conversazione spettacolo” (Straniero Sergio 2007) che deve catturare l'attenzione del pubblico a casa, nonostante spesso si segua la trasmissione con un atteggiamento di “inerzia attenzionale” (Pozzato 1992, citato in Straniero Sergio 2007: 76). A differenza della comunicazione istituzionale in cui i parlanti sono interessati ad avere informazioni, testare la conoscenza o le abilità degli interlocutori o costruire accuse (Katan & Straniero Sergio 2001: 214), in televisione, e soprattutto nei talkshow, non si parla per comunicare effettivamente qualcosa a qualcun altro, bensì per divertire i telespettatori (*Ibid.* 2003: 133) e far sì che lo show continui (cfr. Straniero Sergio 2003: 169): la forma prevale sul contenuto (Falbo & Straniero Sergio 2011: XIII), la componente fatica e spettacolare su quella referenziale (Straniero Sergio 2007: 73), la *mise en scène* su quanto viene detto (Katan & Straniero Sergio 2001: 215). Ciò vale anche per l'interprete che diventa parte integrante dello show, “gode[ndo] di una flessibilità e di un margine di manovra inconcepibili (ed eticamente inaccettabili) per i suoi colleghi che lavorano in tribunale, in questura o in ospedale” (Straniero Sergio 2007: 423). “Viewers are particularly interested in enjoying the show, including that of watching how the interpreter on the spot survives” (*Ibid.* 2003: 168); l'interprete può a tal fine ricorrere persino a “emergency strategies” (*Ibid.*) o all'improvvisazione (Mack 2001: 130), l'importante è interpretare non tanto correttamente quanto in modo convincente (Straniero Sergio 2003: 172), nonché divertire e intrattenere il pubblico. La telegenia è la norma iniziale (cfr. Toury 1995) “nella misura in cui soddisfa il criterio della forma”, il quale concerne le qualità della voce “e più in generale del *packaging* della prestazione [interpretativa]” (Straniero Sergio 2007: 541, corsivo nell'originale).

In the entertainment genre, phatic aspects, talk-as-play and footing are skilfully used by media professionals [...] to enhance parasocial interaction involving the virtual audience. In this respect, interpreting helps to create the illusion of live participation through television, hiding its character of ‘mediatedness’. Here the interpreter’s ability to take key into account in both input and output becomes crucial. (Mack 2002: 209, enfasi nell’originale)

Il cast *off-screen* (Mack 2001: 127), ossia i telespettatori, è il destinatario principale di quello che avviene su schermo: nelle situazioni comunicative dialogiche, che esse siano tradotte in consecutiva o in simultanea in *praesentia* (cfr. quella in *absentia* – Mack 2002: 207), l’interprete deve (1) tradurre e coordinare gli scambi tra i partecipanti ‘attivi’ all’interazione, ossia coloro che sono presenti sullo schermo; e (2) rendere accessibile la comunicazione al pubblico a casa, diventando un partecipante ratificato all’interazione. Due quindi sono i piani comunicativi: il primo (e primario) tra testo e spettatore, il secondo tra i partecipanti sullo schermo (Straniero Sergio 2007: 12-13 riferendosi a Bondi Paganelli 1990: 45-55; § 3.3.1.3.3).

In un contesto in cui la componente *show* prevale su quella *talk* (Straniero Sergio 2007: 530), l’interprete deve rispondere all’“etica dell’intrattenimento” (Katan & Straniero Sergio 2001: 25), la quale mette in risalto un suo forte coinvolgimento a livello sia professionale che personale (*Ibid.*) tanto da dover “gestire il proprio e l’altrui imbarazzo”<sup>42</sup> (Straniero Sergio 2007: 530). Conseguentemente, l’interprete non è più percepito come una “invisible black box” (Katan & Straniero Sergio 2001: 213), bensì come un partecipante primario all’interazione anche “attraverso il gioco continuo delle inquadrature che mostrano l’interprete in primi – e spesso imbarazzanti – primissimi piani [...] offrendo al telespettatore la possibilità di cogliere le espressioni del volto e altri dettagli della sua persona” (Straniero Sergio 2007: 530). Inoltre, l’interprete deve tenere in considerazione anche il comfort del pubblico, producendo un testo fruibile e in grado di mettere il telespettatore a suo agio. Risponde così al *comfort factor* (Katan & Straniero Sergio 2001, 2003) attraverso un sapiente uso di strategie linguistiche ed extralinguistiche: le prime fanno riferimento alla retorica e al rispetto degli orientamenti culturali (si veda ad esempio Katan & Taibi 2021) della *target audience*, la sua “environmental bubble” (Cohen 1972 citato in Katan & Straniero Sergio 2001: 218 che

---

<sup>42</sup> Katan e Straniero Sergio (2001: 232) offrono un eloquente esempio di come un’interprete sia riuscita magistralmente a “entrare nella parte”: il comico Jerry Lewis, dopo essersi accorto della timida reazione del pubblico presente in studio a seguito della resa dell’interprete di una sua battuta precedente, si rivolge proprio alla professionista dicendole “You are not too funny”, a cui lei risponde iconicamente (in inglese) “I am not Jerry Lewis”, suscitando ilarità nella platea.

parlano altresì di *culture factor*); le seconde si riferiscono alla prosodia e alla prossemica, poiché l'interprete deve dimostrare una sua partecipazione attoriale nel discorso (Straniero Sergio 2007: 423-461), ponendosi in una "terza posizione percettiva" in base alla quale:

l'interprete prende le distanze dagli altri partecipanti per misurare l'effetto che la negoziazione dinamica del significato o il "packaging of actions" (Pomeranz, Fehr 1997: 72) produce sul pubblico e, sulla base del talk show, adotta determinate strategie traduttive. (Straniero Sergio 2007: 426)

All interpreters [...] use the third position to monitor their performance. Moreover, whatever the setting, interpreters are judged fore and foremost on the quality of the language they use. Hence, in practice, all interpreters are likely to embellish, enrich and generally raise the tone to project a positive image [...]. This tendency is brought to the fore in the setting of TV talkshows. [...] The importance of the interpreter's personal and public 'face' at this point becomes visible to all concerned. (Katan, Straniero Sergio 2001: 224, enfasi nell'originale)

Volto per eccellenza dell'interprete televisivo in Italia è quello di Olga Fernando, colei che incarna il prototipo dell'intera professione (Straniero Sergio 2007: 190) e a cui il pubblico tributa vere e proprie esternazioni da fan club (*Ibid.*: 188). Grazie al fatto di essere visibile su schermo e di offrire ottime prestazioni interpretative che rispettano a pieno quest'etica (non a caso è lei l'interprete che rispose ironicamente a Jerry Lewis nell'esempio riportato in precedenza), Olga Fernando è in tutto e per tutto un personaggio pubblico: gode di una popolarità immensa e il suo lavoro è apprezzato da conduttori, ospiti, giornalisti e gente comune che la definiscono "regina delle interpreti", "diva", "mito" e persino "doppiatrice" (*Ibid.*: 186-193). Rappresenta in tal modo il prototipo dell'interprete (soprattutto di talkshow), lo standard in base al quale vengono giudicati i suoi colleghi (*Ibid.*: 190).

### *1.3.2 Gli interpreti nei festival cinematografici: caratteristiche e sfide tra cinema e televisione*

Questa terza sezione, come suggerisce il titolo, intende analizzare il lavoro degli interpreti nei mass media e nella sottosezione appena terminata l'attenzione è stata rivolta esclusivamente a uno di essi: la televisione. Tuttavia, è ampiamente noto che esistono anche altri media come il cinema o la radio, i quali sono anzi gli antenati del piccolo schermo. Per quanto concerne il primo, tra il 1896 e il 1897, a seguito dell'invenzione dei

fratelli Lumière, il fotografo francese Henri Le Lieure aprì con il socio italiano Luigi Topi sale di proiezioni a Milano, Torino e Roma, dando origine alla diffusione del grande schermo in Italia (Fink *et al.* 2003); per quel che riguarda il secondo, la prima trasmissione radiofonica italiana venne effettuata nel 1924, anno in cui fu fondata anche l'URI (Unione Radiofonica Italiana)<sup>43</sup>. Ciò detto, si sottolinea che il primo canale televisivo Rai iniziò a trasmettere trent'anni più tardi, esattamente nel 1954<sup>44</sup>.

Ponendo in evidenza la preesistenza della radio rispetto alla televisione, Pöchhacker (2018: 254-255) sostiene che si possa supporre che il MI sia stato utilizzato in radio ben prima che in televisione. Tuttavia, lo studioso afferma altresì che il primissimo riferimento a quello che viene a volte citato come primo esempio di MI rimane avvolto nel mistero: secondo Simone Signoret suo padre André Kaminker, grande interprete dell'epoca, tradusse in 'tempo reale' il discorso tenuto da Hitler a Norimberga nel 1934 per il canale radiofonico francese (Signoret 1978, citato in Baigorri-Jalón 2004: 47, enfasi nell'originale); ciononostante, Pöchhacker (*Ibid.*) ricorda che non sembrano sussistere altre prove in merito né tantomeno risulta chiara la natura della prestazione interpretativa di Kaminker. Pur riscontrando eccezioni come lo studio di Castillo Ortiz (2015), relativo all'interpretazione di interviste radiofoniche trasmesse dal canale spagnolo Radio 3, il MI via radio è stato in generale poco esplorato in letteratura, tantoché il MI è di gran lunga maggiormente associato alla televisione (Pöchhacker 2018: 255).

In questa sezione ci si occupa del cinema, più tipicamente associato con attività traduttive come doppiaggio e sottotitolazione (per approfondimenti si rimanda, tra le pubblicazioni più recenti, a Pérez-González 2018, 2020; Bogucki & Deckert 2020) e meno soventemente collegato a trasferimenti interlinguistici orali come quelli forniti dagli interpreti. Si tengono in considerazione due attività interpretative connesse al grande schermo, ossia il FI e il FFI. Il primo è strettamente correlato al cinema o meglio ai suoi prodotti: fa riferimento infatti all'interpretazione simultanea dei film in occasione di festival cinematografici; mentre il secondo si collega in modo più tangente alla settima arte dato che non ha a che fare con i film in senso stretto, quanto con il mondo che gira loro attorno: riguarda infatti i servizi di interpretazione forniti durante incontri (interviste, consegne premi, conferenze stampa ecc.) con ospiti stranieri offerti nel corso di festival

---

<sup>43</sup> [http://www.storiadellaradio.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-d3384361-91fc-4b38-b8ab-9ec4031ec7aa.html?refresh\\_ce](http://www.storiadellaradio.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-d3384361-91fc-4b38-b8ab-9ec4031ec7aa.html?refresh_ce)

<sup>44</sup> [https://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-20844e48-74d8-44fe-a6f4-7c224c96e8e4.html?refresh\\_ce](https://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-20844e48-74d8-44fe-a6f4-7c224c96e8e4.html?refresh_ce)

cinematografici. Dato che il FI e il FFI condividono il *setting* festivaliero, Pöchhacker (2021, comunicazione personale) ha suggerito la possibilità di concepire la seconda etichetta (*film festival interpreting*) come un iperonimo di tale contesto: durante un festival i servizi di interpretazione possono includere e l'interpretazione simultanea dei film in concorso (FI) e la presenza di un interprete consecutivista o simultaneista durante incontri a latere e premiazioni (FFI; Merlini 2017; si veda anche Falbo 2007). Ciò però non sempre avviene di *default*: nel caso del GFF, ad esempio, il Festival si avvale di interpreti consecutivisti durante le varie tipologie di contesti presi in esame in questa sede, ma non prevede (almeno in base alla mia esperienza del Festival) un'interpretazione simultanea dei film in concorso, i quali sono bensì sottotitolati in italiano e in inglese. Conseguentemente, pur non scartando quanto suggerito dal docente e anzi tenendolo in dovuta considerazione magari per studi futuri, in questa tesi dottorale, per evitare fraintendimenti, si utilizza il termine FFI esclusivamente come indicato pionieristicamente in Merlini (2017), ossia come analisi dei servizi di interpretazione dialogica offerti durante i festival del cinema e non come iperonimo inclusivo del FI.

#### 1.3.2.1 Interpretare per il cinema: il *film interpreting*

In virtù del fatto che i media includono anche il cinema, Falbo e Straniero Sergio (2011: XII, riferendosi a Russo 1997, 2005) concepiscono il FI come una forma particolare di MI che rappresenta un'alternativa alle più tradizionali trasposizioni interlinguistiche quali il doppiaggio e la sottotitolazione, ovvero “il ‘male minore’ rispetto alla totale incomprendimento, ove per motivi economici o temporali non sia possibile doppiare o sottotitolare il film” (Russo 2000: 268, enfasi nell'originale). Interessante notare come Bendazzoli (2017a: IX), riprendendo la concettualizzazione di interpretazione dialogica data da Merlini (2015, 2020), includa il FI nel DI poiché si tratta dell'interpretazione simultanea dei dialoghi di un film. Ciò che repentinamente cambia tra il FI e il FFI è che il FI prevede la resa di dialoghi che, a differenza di quel che accade nel FFI, non sono spontanei e anzi sono frutto di attenta scrittura e revisione ai fini della redazione di sceneggiature e copioni filmici: il dialogo filmico, infatti, è un testo scritto per essere prodotto oralmente fingendo di non essere stato scritto appositamente (Taylor 1999: 1). Nel caso dell'FFI, al contrario, gli scambi sono spontanei, o quantomeno, analogamente a quanto accade in programmi televisivi come i talkshow, tentano di imitare il più

possibile il “fresh talk” (Straniero Sergio: 74 citando Goffman 1981: 171), sconfinando persino nell’improvvisazione (Merlini 2017).

Il FI non ha richiamato grande attenzione da parte dei ricercatori (Russo 2015: 164), i quali hanno indagato caratteristiche e sfide di questo ambito soprattutto in un arco temporale che va dagli anni ’90 ai primi anni 2000; si noti altresì che gran parte delle pubblicazioni è ad opera di ricercatori (e laureandi) italiani (*Ibid.*). Studiosa di spicco di questa tipologia di interpretazione è Mariachiara Russo (Università di Bologna – Forlì), la quale (2015: 163) definisce il FI come “an oral mode of audiovisual translation used when films are neither dubbed nor subtitled (or when foreign language subtitles are shown), as is often the case at film festivals”<sup>45</sup>. L’interpretazione simultanea è fornita o in ‘voice-over’<sup>46</sup>, tramite cui la voce di un solo interprete copre la colonna sonora<sup>47</sup> originale (pratica che era comune nei paesi dell’Europa orientale quando il doppiaggio era indisponibile o di bassa qualità), o per mezzo di auricolari che trasmettono agli spettatori la voce dell’interprete che si trova in un’apposita cabina. Indipendentemente da come venga fornito il servizio di FI, esso è sempre relativo alla simultanea, mentre il FFI può essere effettuato o in simultanea o in consecutiva, come descritto in seguito. Durante un servizio di FI, l’interprete può tradurre direttamente dalla colonna sonora del film oppure dai sottotitoli e finanche dal copione, tantoché Snelling (1990) parla di “simultaneous translation” (poi rivisto in “first-sight simultaneous interpretation” nel 1996): per quanto riguarda l’interpretazione a partire dai sottotitoli o dal copione, Russo (2015: 164) ricorda che l’interprete deve abilmente destreggiarsi tra la parola scritta (che legge) e quella orale (che sente e che produce) per assicurare la sincronia con le immagini, nonché per colmare o correggere eventuali buchi o incongruenze presenti nel testo; giova sottolineare che quanto detto vale solo qualora l’interprete conosca entrambe le lingue (si

---

<sup>45</sup> Similmente a quanto affermato per il MI televisivo, anche il legame tra FI e traduzione audiovisiva emerge dalle pubblicazioni in cui i contributi di interpretazione vengono inseriti: tra i volumi pionieristici in materia di traduzione multimediale e/o filmica, si menzionano a titolo di esempio *Traduzione per il cinema, la televisione e la scena* curato da Heiss e Bollettieri Bosinelli (1996) e *Tradurre il cinema* curato da Taylor (2000), i quali includono anche articoli sul FI.

<sup>46</sup> Si pone una doppia enfasi su ‘voice-over’ dato che è stato precedentemente sottolineato come questo termine non sia esente da ambiguità definitorie che lo associano ora alla simultanea (come in questo caso; si veda Gambier 1996: 28) ora al doppiaggio (Gambier 2003: 173; cfr. Jüngst 2012: 289-290 § 1.3.2.1).

<sup>47</sup> “La colonna sonora è composta dai seguenti elementi: parola (dialogo), rumori (effetti sonori), musica. Il dialogo (il cosiddetto parlato) può consistere nelle battute che pronunciano gli attori che interpretano il film, o in una voce off come quella degli stessi interpreti” (Comuzio 2003). L’uso di ‘colonna sonora’ è quindi in linea con questa definizione ampia del termine, che include non solo la musica, come comunemente avviene, ma anche i dialoghi, il parlato di un film.

veda Snelling 1990: 14 per un esempio opposto in cui un interprete traduce un film turco dai sottotitoli italiani e può affidarsi solo all'assistenza visiva delle immagini). Quanto alla sincronia tra l'*output* dell'interprete e le immagini sullo schermo, questo è uno dei parametri distintivi del FI, ritenuto notevolmente importante anche dagli utenti (Russo 2005; si vedano paragrafi successivi) che associano mentalmente gli interpreti ai doppiatori, con cui loro hanno più familiarità.

Si osserva quindi come anche gli interpreti che hanno a che fare con i prodotti cinematografici diventino degli ibridi, essendo al contempo interpreti di conferenza (per formazione), ma anche, per certi versi, dei 'quasi doppiatori'; le differenze e le sfide che questo ambito pone loro rispetto a *setting* convegnoistici non sono poche e vanno oltre alla diversità di argomenti trattati e registro linguistico utilizzato, tantoché il compito "potrebbe rivelarsi un incubo senza un sufficiente grado d'esperienza e professionalità e senza le condizioni per una doverosa preparazione e margine di inventiva" (Russo 2003: 66; cfr. Mack & Amato 2011 per le quali, come già detto, è l'interpretazione televisiva a poter diventare un incubo): tra le maggiori difficoltà, Russo (2015: 164) ricorda l'impossibilità di adeguarsi ai vari parlanti, a cui non si ha altresì accesso diretto, il dover tradurre tutti i protagonisti su schermo, l'elevata velocità di eloquio e le sovrapposizioni di voci "che spesso sconfina[no] oltre il dialogo e che si [mantengono] su tempi non controllabili e non sostenibili dall'interprete" (Giambagli 1992: 63); la studiosa menziona altresì il bisogno di avere un *décalage* molto ridotto per sincronizzare l'*output* con le immagini, nonché "the 'feigned' fresh-talk nature of scripted dialogue", riprendendo quanto riportato da Taylor (1999). Ciò costringe gli interpreti a fare doverosi tagli chirurgici per portare a casa l'impresa (cfr. Viezzi 1992).

Le prime indagini sul FI sono state condotte da Snelling (1990, 1996), Giambagli (1992), Viezzi (1992) e Russo (1997) e si focalizzano sulle caratteristiche e le strategie di questo particolare e funambolico (Snelling 1996: 338) tipo di traduzione-interpretazione (Giambagli 1992: 62).

Snelling (1990, 1996), basandosi sull'esperienza al Festival di Venezia e al Pordenone Silent Film Festival, porta esempi eloquenti di quanto il FI sia una sfida per gli interpreti, sia che essi conoscano solo la lingua dei sottotitoli sia che comprendano anche quella della colonna sonora (anche perché spesso non hanno modo di prepararsi adeguatamente). Si fa inoltre promotore dell'approccio "minimalista" (*Minimalist Manifesto of interpreting* – 1996: 334):

I have always maintained that the interpreter is a modest *comprimario* whose discretion and professional skills are best displayed when he least intrudes upon his listening public [...] [since] his very presence is a nuisance. (1990: 14, corsivo nell'originale).

Lo studioso porta a sostegno della sua tesi una critica mossa ne *La Repubblica* relativamente a un servizio di interpretazione simultanea di un film: secondo il giornalista la *performance* interpretativa è risultata irritante poiché gli interpreti avevano imposto le loro inflessioni linguistiche sugli attori (*Ibid.*)<sup>48</sup>. Snelling sostiene che l'interprete non debba dire più del necessario (cfr. massima della quantità di Grice 1975): ciò che è chiaro dallo schermo non deve essere reso né intensificato dall'interprete, il quale deve al contempo far coincidere il suo *output* alle immagini proiettate. Secondo Snelling, infatti, “[t]he interpreter must tip-toe dexterously between the verbal and the visual channels selecting from the former the information not made clear by the latter and conveying that and only that” (1996: 324).

Viezzi (1992), in riferimento al Festival di Venezia, replica a quanto sostenuto dal collega di cui sopra. Viezzi sostiene che i sottotitoli sono una fonte minima di informazione verbale fornita agli spettatori di un film in lingua straniera, dato che solitamente sintetizzano ciò che viene detto dai personaggi del film (*Ibid.*: 86). Secondo lo studioso innanzitutto un interprete non dovrebbe tralasciare nient'altro e in secondo luogo egli sostiene che la traduzione filmica necessita una forma di coinvolgimento ‘quasi attoriale’: “lending a BBC-news tone to a man crying in anguish and despair may be even more annoying than a piece of interpreter’s acting” (*Ibid.*).

Facendo riferimento a entrambi gli autori, Giambagli (1992), la cui esperienza fa riferimento a cinque diversi eventi cinematografici, evidenzia due assunti di base: (1) è irrealistico tradurre efficacemente un film senza un'adeguata preparazione ed (2) è fondamentale che l'interprete imprima il proprio coinvolgimento tramite un sapiente uso della prosodia in modo da rendere credibile e fruibile ciò che viene mostrato. L'autrice analizza ciò che rende quest'ambito diverso e più complesso di una conferenza tradizionale: le difficoltà tecniche e linguistiche sono “ben più inquinanti” (*Ibid.*: 63) rispetto ai *setting* convegnistici ed è proprio in virtù di queste oggettive problematiche che Giambagli sostiene che si possa interpretare un film con esiti qualitativamente validi

---

<sup>48</sup> Si noti che simili critiche sono mosse anche in riferimento agli interpreti televisivi, chiamando a gran voce l'uso di sottotitoli in sostituzione della simultanea (si veda ad esempio Tranchetti 2019).



sulla base di materiali come la sceneggiatura su cui l'interprete può prepararsi adeguatamente (*Ibid.*: 64). Quanto al secondo punto, l'autrice non condivide totalmente l'approccio di Snelling (1990, 1996), trovandosi maggiormente in accordo con Viezzi (1992), ritenendo che:

*la voix humaine* che traduce debba attingere alle proprie potenzialità nel tentare di trasmettere le emozioni, le sensazioni e i sentimenti che innervano la storia. Ancora una volta, *est modus in rebus*, ed è arduo conquistare un corretto equilibrio tra uno stile improntato a neutralità e distacco assoluti ed uno che assume un ruolo di replica dei singoli attori: nel primo caso l'interprete proporrà inevitabilmente un flusso verbale monocorde ed esangue senza alcuna caratterizzazione, nel secondo un'irritante o, peggio, risibile recitazione filodrammatica d'accatto. (Giambagli 1992: 70, corsivo nell'originale).

Quarto studio pionieristico, squisitamente in ordine cronologico, è quello di Russo (1997) la quale, alla luce di un'esperienza diretta in diversi festival, suggerisce che quelli di cui sopra siano livelli diversi e complementari che strutturano una forma triangolare (*Ibid.*: 188): i tre apici del triangolo rappresentano rispettivamente gli elementi linguistici, il prodotto cinematografico e l'interprete ed è la loro interazione a produrre una buona *performance* poiché la traduzione filmica non riguarda meramente una trasposizione interlinguistica, bensì rappresenta altresì una pratica intertestuale e semiotica (*Ibid.*). Russo prosegue analizzando diversi generi cinematografici e le relative sfide poste agli interpreti: nei film muti, ad esempio, gli interpreti hanno a che fare con arcaismi e costruzioni sintattiche in disuso ed è giusto che essi siano tendenzialmente invisibili; di converso, nei film sonori (da quelli comici agli horror) la sincronia con le immagini è fondamentale per dare agli spettatori un effetto equivalente (“an equivalent dynamic effect” – Nida 1964 citato altresì in Russo 2000), pur dovendosi destreggiare tra linguaggi di ogni tipo e dialoghi estremamente serrati che spesso impongono delle scelte in merito a cosa tradurre e cosa tralasciare. Russo sottolinea altresì che ai vari tipi di pubblici corrispondono aspettative diverse: coinvolgimento emotivo per il pubblico generalista, approccio minimalista per la giuria, con i giornalisti a cavallo tra i due poli, giacché apprezzano il secondo pur gradendo anche rese brillanti in grado di cogliere ironiche battute della pellicola o riferimenti ad altri film o personaggi (*Ibid.*: 97).

Ricerche successive (Russo 2000, 2003; Simonetto 2000) hanno trattato questioni legate alla didattica del FI. Russo (2000, 2003) prende in analisi il Festival del Cinema Latino Americano in qualità di “laboratorio didattico” in un contesto reale per gli studenti della Scuola triestina: la studiosa scandaglia le potenzialità pedagogiche del FI, pratica

che concilia preparazione (con il copione e/o le videocassette) e improvvisazione (la resa creativa *in situ*), demarcando un territorio di frontiera tra la traduzione letteraria e l'interpretazione di conferenza, tra doppiaggio e sottotitolazione per abilità stilistiche, cognitive, sincroniche ed espressive. L'esperienza del Festival summenzionato è preziosa per la maturazione professionale, comportamentale e culturale degli studenti-interpreti ed è divisa in tre fasi – prima, durante e dopo il Festival. I discenti sono pertanto accompagnati in quest'attività dalla fase preparatoria a quella valutativa: per quanto concerne la prima, si sottolinea che si differenzia dal mondo del lavoro per le diverse tempistiche con cui sono spesso consegnati i materiali agli interpreti professionisti; mentre durante la seconda giova evidenziare che si trattano (a) i vari problemi incontrati quali varietà linguistiche, problemi di referenzialità, di settorialità, di cambiamento di codice, di battute, come pure differenze cross-culturali (si veda Baccolini & Gavioli 1994: 84) e conoscenze enciclopediche; e (b) le adeguate strategie da utilizzare come quelle di riduzione, di neutralizzazione, di generalizzazione, di 'espressività' (puntando all'equivalenza dinamica e funzionale) e di prevenzione di interferenze (rispettando i principi regolativi testuali proposti da Beaugrande e Dressler 1981).

La potenzialità didattica del FI è stata esplorata non solo in contesti autentici, bensì anche in modo sperimentale (Simonetto 2000), cercando di replicare il più possibile le condizioni di lavoro reali (dando ad esempio il materiale preparatorio solo il giorno prima del test), pur fornendo suggerimenti pratici prima dell'esperimento. Tra le difficoltà principali riscontrate dai discenti si menzionano: i cambiamenti di registro rispetto a *setting* convegnistici e la compresenza di più stili, la forma dialogica del discorso e relative problematiche come i ritmi serrati o le sovrapposizioni, l'uso della prosodia, i riferimenti storico-culturali e l'*input* visivo. L'autrice propone una classificazione di errori sottolineando che quelli di contenuto (omissioni, aggiunte, rese imprecise) siano passati in secondo piano rispetto a quelli di presentazione (es. forma, stile, concordanza, calchi, perdita dell'effetto retorico, e tratti soprasegmentali che hanno spesso inficiato il valore artistico del film, elemento che l'interprete è invece chiamato a preservare); offre altresì strategie di apprendimento come il giusto effetto retorico, la sintesi e l'adeguatezza al linguaggio dell'epoca a cui fa riferimento il film.

Altre ricerche, condotte ad esempio ai fini della stesura di tesi di laurea (si veda Russo 2005; cfr. Guardini 2000), hanno analizzato la percezione della qualità di prestazioni interpretative da parte degli utenti del Mystfest Mystery Film Festival di Cattolica e il Festival del Cinema Latino-Americano di Trieste, indagandone giudizi,

aspettative e preferenze relativamente ai servizi di cui avevano fruito; nel primo caso il servizio di interpretazione era affidato a professionisti, mentre nel secondo caso a degli studenti. Le ricerche sono state condotte tramite questionari strutturati sulla base di precedenti studi relativi ad aspettative e opinioni di utenti di interpretazioni di conferenza, pur riflettendo le peculiarità del FI (es. sincronia con le immagini). A livello di valutazione qualitativa generale, l'utenza si è dimostrata (molto) soddisfatta, nonostante spesso i pubblici cinematografici italiani hanno molto più familiarità con il doppiaggio, il che potrebbe pregiudicare una valutazione 'oggettiva' di un interprete (anche se giova sottolineare che gli utenti indagati avevano avuto precedenti esperienze con il FI). Gli intervistati hanno giudicato positivamente tutte le caratteristiche della *performance* degli interpreti, soprattutto gli elementi relativi alle abilità di presentazione (es. stile adeguato, fluidità della resa, sincronia, espressività), tantoché queste possono persino influenzare la percezione della completezza del contenuto reso (cfr. Collados-Aís 1998). Quanto alle aspettative, in linea con studi in ambiti diversi (es. Kurz & Pöchhacker 1995 sull'importanza della forma sul contenuto in televisione), gli utenti accordano importanza alla resa generale (*vs* dettagliata) del contenuto, alla fluidità e, in particolar modo, alla sincronia con l'originale, mentre un'espressività attoriale non è considerata una priorità assoluta. Inoltre, si afferma che la percezione della qualità e le aspettative variano in base ai gruppi di utenti coinvolti (cfr. Picchio 2016), ribadendo quanto riscontrato in studi relativi a *setting* convegnistici (es. Kurz 1993). A livello di preferenze, infine, si evidenzia che gli interpreti in regime di simultanea sembrano parzialmente sollevati dall'arduo compito di mediazione culturale (Russo 2005: 17), anche se la maggior parte dei rispondenti di una delle due tesi riportate dalla studiosa ritiene importante rendere espliciti o adeguare termini culturalmente connotati.

Degni di nota in un contesto internazionale sono gli studi di Lecuona (1994) e Jüngst (2012). La prima offre un contributo in cui mette a paragone le sfide del FI con il doppiaggio e la sottotitolazione: il FI avviene *in situ* ed è un processo di produzione orale individuale (*vs* polifonia di voci nel doppiaggio) che impone all'interprete un adeguato ricorso a mezzi prosodici e a strategie di sintesi e selezione. Inoltre, la studiosa confronta il FI anche con la simultanea convegnistica. Jüngst (2012) si è occupata specificamente del FI per bambini, pratica insolita e degna di essere analizzata. L'autrice descrive similitudini e differenze tra FI e interpretazione di conferenza e tra FI e *live voice-over*: da una parte in entrambe non si dovrebbe aggiungere nulla al contenuto del film, tantoché l'interprete dovrebbe dare spiegazioni solo quando assolutamente necessario alla

comprensione; ma dall'altra, solo la prima è un'interpretazione, poiché la seconda è una traduzione, letta persino da un attore, e per tale motivo a volte si reputa che il FI non sia indicata per un giovane pubblico, pur avendo propri vantaggi e svantaggi. Un interprete che ha che fare con il FI in generale e nello specifico per bambini, deve fare i conti con il "lato artistico del film" come giochi di parole, citazioni varie, parodie e *gag*, nonché riferimenti intertestuali. Come accennato in sede introduttiva, nel FI per bambini nulla è adattato alla *target audience*, né elementi sono aggiunti od omessi tantoché, pur consapevoli del giovane pubblico, gli interpreti rimangono fedeli all'etica sviluppata nei *setting* convegnistici.

Questa disamina permette di capire quanto anche il FI, alla pari del MI televisivo, sia una pratica complessa, una sfida, un'impresa funambolica e finanche un incubo per gli interpreti di conferenza. Sono emerse difficoltà per certi versi simili come le sovrapposizioni, i ritmi di eloquio serrati, il *décalage* ridotto, il dover tradurre più parlanti, innumerevoli varietà linguistiche, così come elementi che assumono una notevole importanza in entrambi gli ambiti come la prosodia e la prevalenza della forma sul contenuto.

### 1.3.2.2 Interpretare 'nel' cinema per la televisione: il *film festival interpreting*

Pur restando in tema di festival cinematografici, questa seconda sottosezione tratta del FFI, pratica la quale, nonostante avvenga in un contesto relativo al cinema, viene ulteriormente proiettata in un altro mass medium: la televisione (o, nel caso di studio della presente tesi dottorale, il web). Se il FI è stato poco esplorato in letteratura, il FFI lo è stato ancora di meno, come dimostrano gli studi menzionati di seguito.

Il FFI può avvenire in simultanea (Falbo 2007) o in consecutiva (Merlini 2017; Merlini & Picchio 2019). Falbo si è occupata di una conferenza stampa organizzata per la presentazione del film *L'eternità e un giorno* (T. Angelopoulos, 1998<sup>49</sup>) durante il Festival di Cannes; la clip dell'incontro è presente in CorIT. I due piani comunicativi includono: (1) il "testo originale", ossia l'interazione tra i giornalisti, il moderatore e gli ospiti (il regista, un attore, uno sceneggiatore e due produttori) privi dell'ausilio

---

<sup>49</sup> Si precisa che tutti i titoli di film e serie televisive menzionati in questa tesi dottorale sono seguiti dal nome del regista e dalla data di uscita. Per disambiguare tali riferimenti da quelli bibliografici si inserisce l'iniziale del nome di battesimo del professionista, nonché una virgola prima della data (es. D. Villeneuve, 2016 vs Merlini 2017).

dell'interprete; e (2) "il testo interpretato" a esclusivo beneficio dei telespettatori italiani e trasmesso in diretta da un canale televisivo nazionale (anche in parziale sovrapposizione con i commenti della conduttrice). Alla luce di questi elementi, è possibile definire questa simultanea un servizio in *absentia* che, pur non agendo sull'interazione primaria, è da essa influenzata e a sua volta ha un impatto sulla relativa trasmissione al pubblico remoto: "[l]a presenza dell'interprete, che si vorrebbe canale neutro di riproduzione del detto altrui, ridisegna in realtà i contorni dell'evento comunicativo" (*Ibid.*: 173). L'analisi di Falbo mette in risalto le strategie di rappresentazione dell'interazione tra i partecipanti ad opera del simultaneista, nonché le tecniche messe in atto dall'interprete nella trasposizione del detto di parlanti non madrelingua (dato che i partecipanti si esprimevano in francese o in inglese pur non essendo sempre queste le loro lingue madri). Per quanto concerne le prime, la studiosa analizza quelle strategie adottate dai simultaneisti (uno che traduceva dal francese all'italiano e l'altro che interpretava dall'inglese all'italiano) per segnalare il cambio di locutore dato che, a fronte di un formato originale dialogico, polilogico e prettamente interazionale, il testo interpretato tende a diventare più monologico, poiché la polifonia di voci dei partecipanti confluisce in una sola: quella dell'interprete, il quale diventa quasi un interprete-attore. Accanto a precise strategie come la modulazione della voce e il ricorso ad altri mezzi prosodici, l'interprete può avvalersi delle immagini trasmesse sullo schermo "che sono per il telespettatore e per l'interprete stesso, parte integrante del detto [e] solitamente vengono scelte in base al locutore attivo in quel momento" (2007: 176). Altro punto toccato dalla ricercatrice è l'arduo compito dell'interprete nel tradurre interventi di parlanti non madrelingua, la cui intelligibilità è spesso difficile da cogliere, obbligando l'interprete a un'ardua impresa di riformulazione finanche ri-creazione del detto. Si osserva quindi come nel FFI in simultanea analizzato da Falbo si tocchino, per quanto in un contesto e con funzioni diverse, elementi trattati nel FI, quali il ricorso ai mezzi prosodici, la sfida del tradurre una polifonia di voci primarie e l'ausilio delle immagini mostrate su schermo, aspetti questi che sono altresì menzionati tra le strategie e le sfide del MI televisivo.

Contrariamente a Falbo, lo studio di Merlini (2017), successivamente ripreso in Merlini e Picchio (2019), nonché ampliato in questa sede, analizza il FFI in consecutiva: lo studio del 2017 analizza interazioni tra conduttori e ospiti in occasione di consegne premi e interviste durante Festival di Taormina, focalizzandosi in particolare sulle potenzialità didattiche del FFI; mentre il contributo del 2019 fornisce risultati preliminari del contesto analizzato in questa sede. Indipendentemente dal *setting* preso in analisi,

l'interprete dialogico diventa in questi casi co-partecipante primario degli scambi comunicativi spontanei (e finanche improvvisati) faccia-a-faccia: similmente a un collega che lavora in un talkshow, è chiamato a tradurre e coordinare l'interazione, agendo a beneficio sia dei parlanti primari sia del pubblico remoto.

Dato che i festival cinematografici richiamano l'attenzione di media come stampa, televisione, radio e web, il FFI può essere incluso nella macrocategoria del MI. Conseguentemente, esso può essere altresì concepito come un tipo particolare di traduzione audiovisiva, quasi alla pari del FI (si veda Pérez-González 2020: 33), o più specificamente come sotto-tipologia di "screen translation" (Pöchhacker 2018: 256), denominazione che include tutti quei prodotti distribuiti per mezzo di uno schermo, che sia quello della televisione, del cinema o del computer (Gambier 2003: 171). Scendendo più nel dettaglio della congiunzione tra FFI e MI, il FFI non avviene in uno studio televisivo come quello dei talkshow né in occasione di altri eventi mediali, non rientrando quindi in nessuna delle due categorie individuate da Mack (2002: 207-208) e descritte in precedenza. Tuttavia, il FFI può essere definito come "interpreting *also for the media*":

[a]s FFI is not performed in a [...] tv studio – the "working from a screen" criterion being consequently a side rather than a core condition – interpreting in this setting cannot evidently be equated to interpreting *in the media* or *for the media*. My contention, however, is that some FFI tasks can be defined as "interpreting *also for the media*" and thus, by extension of the original designations, as media interpreting [...]. (Merlini 2017: 138, enfasi nell'originale).

Il FFI può rientrare nel MI a motivo di tre elementi, quali la molteplicità di destinatari e piani comunicativi dovuti alla presenza di un'*audience* remota (invisibile, inudibile e anonima), la visibilità e l'esposizione cui sono soggetti gli interpreti e il riferimento all'"etica dell'intrattenimento", elementi questi che il FFI condivide principalmente con il MI televisivo in ambito di talkshow.

Tuttavia, esistono anche delle differenze: riguardo ai piani comunicativi, in televisione esistono due livelli, ossia quello dell'interazione tra i partecipanti ("*re-reported* interaction", Bondi 1990: 45-55, corsivo nell'originale) e quello della relazione tra ciò che accade su schermo e i telespettatori ("*re-reporting* interaction", *Ibid.*), quest'ultimo primario; mentre nei festival i piani sono tre in quanto ai precedenti si aggiunge l'interazione tra i parlanti primari e il pubblico presente in sala, ed è proprio quest'ultimo piano a essere predominante (si veda Merlini 2017: 142, Figura 1). Pur consapevoli di essere in onda e di rivolgersi anche all'*audience* remota, i partecipanti sono

principalmente influenzati dal pubblico in sala che può dare persino *feedback*, come ad esempio i complimenti o le critiche alla traduzione; è quindi molto diverso da quello ‘artificiale’ presente negli studi televisivi, i cui membri si limitano spesso meramente ‘a fare numero’ e sono persino scelti a seguito di processi di selezione, nonché pagati per la loro presenza (si veda Rizzo 2018). Il pubblico dei festival è un’*audience* interattiva, chiamata in causa dal conduttore di turno (Merlini 2017) e i cui membri possono finanche diventare a tutti gli effetti protagonisti della comunicazione (Merlini & Picchio 2019): durante il GFF, ad esempio, non sono meramente un pubblico che interagisce solo quando il conduttore glielo consente, bensì sono loro stessi a guidare e a decidere le sorti dell’intervista o del dibattito con domande e commenti; ciò ovviamente li allontana ancora di più, rispetto al contesto trattato in Merlini (2017), dal pubblico televisivo.

I concetti di visibilità ed esposizione sono di base direttamente ripresi dal MI televisivo (es. Serrano 2011), anche se, data la pluralità di contesti che caratterizzano un festival, essi variano in base alla situazione comunicativa: saranno maggiori durante la consegna di un premio a un ospite di rilevanza internazionale, mentre minori in occasione di un’intervista a un regista emergente e ancora sconosciuto al grande pubblico. Analogamente, anche l’“etica dell’intrattenimento” (e il relativo concetto del “comfort factor”) è ripresa dal MI televisivo relativamente a come l’interprete debba puntare all’intrattenimento del pubblico (non mostrando imbarazzo alcuno), alla telegenia della sua *performance* e all’adeguamento della stessa alla *target audience*; anche in questo caso, il rispetto dell’etica dell’intrattenimento cambia in base al contesto festivaliero in cui l’interprete è chiamato a lavorare. Si veda il seguente ed eloquente esempio tratto da Merlini (2017: 147, il corsivo, ripreso dall’originale, indica che i partecipanti parlano in italiano) che dimostra l’estrema visibilità ed esposizione dell’interprete, la quale si trova sul palco accanto al conduttore ed è stata precedentemente presentata per nome; si osserva inoltre come l’interprete sia perfettamente calata nel suo ruolo da co-intrattenitrice che viene altresì ratificato dal conduttore. Si precisa che in un estratto precedente la stessa interprete aveva anticipato il nome di un ospite, rompendo la *suspense* creata dal conduttore:

Es. 1.18

H1 now (.) there's a second great event tonight (.) an amazing (.) extraordinary one ((getting very close to I1 and going on in an intimate tone of voice)) an episode directed by Federico Fellini (.) of the collective film *Spirits of the dead* of 1967 ((looking at I1)) you must translate like this with this emphasis=  
I1 =with this emphasis=  
H1 =of course=  
I1 =°alright°=  
(audience laughs)  
H1 its restoration (.) at the hands of the director of photography Giuseppe Rotunno an applause please ((applause)) (.) hear this (.) was made possible by the generous contribution of a great actress (.)stunningly beautiful=  
I1 =whose name I won't say=  
H1 you won't say her [name  
I1 [absolutely  
(audience laughs)  
(Adattato da Merlini 2017: 147)

In un altro esempio (*Ibid.*: 148) l'interprete trasmette l'effetto comico di un ritornello onomatopeico di una canzone popolare italiana (che dà il nome a un gruppo di cabaret), utilizzando autonomamente il linguaggio non-verbale.

Es. 1.19

(...)  
I2 ((addressing G)) °what was the name?°=  
G2 =Le ascelle(.)= cabaret paraponziponzipè=  
I2 =°Le ascelle°=  
H2 =((addressing I2 by her name)) it is truly unforgettable [°as a name°  
I2 ((laughing and pretending to get off the stage)) [yes I have an urgent commitment I'm leaving=  
(audience laughs)  
I = (...)they were all here in a- in a small group with the Academy working and exercising in Taormina and they also belonged to a small cabaret group called ((in a very emphatic tone of voice)) the Armpits and the title of the piece was ((swaying her body)) cabaret paraponziponzipè  
(audience laughs and applauds)  
(Adattato da *Ibid.*: 148)

Alla luce di quanto detto in questa terza sezione, sia che si tratti di un tradizionale MI televisivo, sia che si abbia a che fare con il FI, o ancora si utilizzi il FFI, un interprete mediatico deve adottare in generale un approccio flessibile (cfr. Merlini 2017) per poter superare adeguatamente gli ostacoli che l'ambito mediatico gli pone davanti, a cui si aggiungono le caratteristiche e le peculiarità di ogni singolo contesto interazionale.



## 1.4 “Going video”: tra multimodalità e distanza

In quest’ultima sezione del primo capitolo si scende nel dettaglio del mezzo video con cui possono essere trasmessi i servizi di interpretazione. La ‘svolta video’ influenza tanto l’interazione tra i parlanti (interprete compreso) quanto le analisi che possono essere svolte, intendendo il video come un mezzo sia per trasmettere l’*input* e l’*output* dell’interprete in uno scenario mediato dalla tecnologia, sia per catturare dati audiovisivi relativi all’interpretazione come oggetto di studio (Pöchhacker 2020: 35). Conseguentemente, le prossime sottosezioni trattano due ambiti, entrambi relativamente innovativi (o comunque che stanno sempre più richiamando l’attenzione dei ricercatori), determinati da questa svolta e rilevanti ai fini della ricerca condotta in questa sede: (1) gli studi multimodali nel DI, quelli che non si focalizzano più esclusivamente sulla dimensione verbale e para-verbale, bensì anche sul linguaggio non-verbale considerandolo alla pari del parlato; e (2) l’interpretazione a distanza mediata da video, circoscrivendola in particolar modo al DI; si ha altresì modo di evidenziare che entrambi questi punti confluiscono all’interno di alcuni studi descritti in seguito (es. Licoppe & Veyrier 2017; Davitti 2018). Giova sottolineare che tali ambiti avrebbero bisogno di una trattazione a parte per essere adeguatamente descritti; ci si limita in questa sede a descriverne le caratteristiche e i punti chiave che fungono da base per alcune delle analisi qui condotte<sup>50</sup>.

Il concetto di ‘svolta video’, e le potenzialità di ricerca da esso consentite, è stato introdotto da Pöchhacker (2020) in un articolo pubblicato all’interno del volume *Linking up with video: Perspectives on Interpreting Practice and Research* curato da Salaets e Brône (2020). Il contributo di Pöchhacker è intitolato “‘Going video’. Mediality and multimodality in interpreting”: il medium, contrariamente a quanto finora riportato, non è inteso come ‘mezzo di comunicazione di massa’, piuttosto come “some kind of physical or material resource which serves to convey signs” (2020: 15). A differenza della traduzione, un’interazione faccia-a-faccia mediata da interprete tende a essere vista come non-mediata (*Ibid.*: 16). Tuttavia, l’oralità è prodotta da organi e relative funzioni e pertanto la lingua parlata è un fenomeno ‘incorporato’ (*Ibid.*: 17), composto da componenti verbali e para-verbali che vengono prodotte dal mittente e recepite dal

---

<sup>50</sup> Gli approcci multimodali sono utili per l’analisi della visibilità su schermo degli interpreti, mentre il quadro dell’interpretazione a distanza mediata da video è stato giocoforza aggiunto a causa della pandemia, la quale ha avuto un impatto nell’edizione del Festival del 2020 (§ 3.3.1.3.3).

destinatario. Tale modalità orale-uditiva (*oral-aural*) è chiaramente bimodale, mentre quando entra in gioco la dimensione visiva essa diviene multimodale.

It is only when there is also a visual channel that speech becomes multimodal: Speakers produce a range of visible actions, including facial expressions, head movements, eye gaze, hand gestures, body posture and other forms of “kinesic” behavior (Birdwhistell 1970), which can also be subsumed under the heading of gesture (Kendon 2004). The combination of verbal language, paralanguage and visible nonverbal signals makes speech unquestionably multimodal. (*Ibid.*: 17-18, enfasi nell’originale)

Pöchhacker sostiene inoltre che:

the various kinesic sign systems could also be identified as individual constituent modes of gesture, which would make face-to-face communication multiply multimodal. In this account, multimodality would be present even if communicative interaction were limited to what is popularly known as body language, without any use of speech. (*Ibid.*: 18)

Se quindi la lingua parlata in sé, nella sua componente squisitamente orale-uditiva, è bimodale, la comunicazione che diventa visivo-gestuale (*visuo-gestural*) è sempre e intrinsecamente multimodale. Di conseguenza, quando in un’interazione si combinano la lingua parlata e la co-presenza faccia-a-faccia, la comunicazione raggiunge il massimo potenziale multimodale (*Ibid.*), in quanto la modalità orale-uditiva si fonde con quella visivo-gestuale.

Il concetto di visibilità, intesa non come agentività (cfr. Angelelli 2004a, 2004b; si veda anche Ozolin 2016), bensì come visibilità fisica ‘concreta’ in linea con quanto analizzato in questa sede, è stato già affrontato sia per quanto concerne la consecutiva (si pensi all’interpretazione telefonica; si veda Kelly & Pöchhacker 2015) sia per la simultanea convegnistica: quanto a quest’ultima, Pöchhacker (2020: 21) menziona lo standard ISO 2603, secondo cui le cabine devono avere una vista diretta e completa della sala (ISO 2016), nonché gli studi di Bühler (1980, 1985), i quali dimostrano l’importanza della visibilità completa e diretta del parlante, dell’uditorio e del contesto interazionale; tale visibilità non dovrebbe essere mediata da monitor che danno una visione parziale, creando un senso di alienazione, distacco e stress fisico-cognitivo agli interpreti (Bühler 1985; Jumpelt 1985). La sezione precedente ha inoltre dimostrato come la questione della visibilità sia stata menzionata tra le sfide che gli interpreti devono raccogliere in ambito mediatico e come essa abbia reso il volto di Olga Fernando così popolare. Ed è ancora sempre la questione della visibilità a essere al centro degli sviluppi metodologici

multimodali, a porsi tra le sfide dell'interpretazione a distanza mediata da video, nonché a essere menzionata in uno dei sotto quesiti di ricerca trattati in questa sede.

Come sottolinea Pérez-González (2014: 119), sin dagli albori della disciplina degli *Interpreting Studies*, gli studiosi hanno posto indagini puramente linguistiche al centro dell'analisi (prima decontestualizzate e poi, in virtù delle varie 'svolte' come quella sociologica o quella mediale menzionate a inizio capitolo, sempre più contestualizzate nell'evento comunicativo). Ciononostante, nelle interazioni faccia-a-faccia la componente non verbale della comunicazione (i gesti, lo sguardo, i movimenti facciali ecc.) rappresenta almeno il 65% della comprensione comunicativa (Straniero Sergio 2007: 359) ed è pertanto necessario coniugare analisi verbali e non-verbali, adottando in sostanza un approccio multimodale. Ciò è particolarmente rilevante quando si ha a che fare con interazioni faccia-a-faccia mediate da interpreti dialogici: in tali situazioni le dimensioni orale-uditiva e visivo-gestuale si fondono e il potenziale multimodale della comunicazione è estremo, e altresì elementi direttamente accessibili (Merlini 2015, 2020) come gesti, sguardo, posizionamento nello spazio ed espressioni del viso hanno un importante ruolo nella creazione e nell'interpretazione del significato di un enunciato.

Se specialisti della multimodalità non si sono ancora occupati di tematiche relative alla 'traduzione' (Taylor 2016: 222 citato in Pérez-González 2020: 346, mia l'enfasi per intenderlo come inclusivo di traduzione e interpretazione), studiosi di interpretazione dialogica hanno di recente iniziato ad adottare approcci multimodali in modo altresì innovativo: "calls for a multimodal approach are very recent, but innovative studies building on and developing new theoretical and methodological perspectives (i.e. multimodal discourse analysis) have already been published" (Pöchhacker 2020: 23; si vedano anche Merlini 2020: 151; Dal Fovo & Niemants 2015: 3). Anche se questi studi di matrice essenzialmente qualitativa sono ancora relativamente esigui, sostengono fortemente il potenziale e la necessità di utilizzare approcci multimodali nel DI tanto da promuovere un "multimodal turn" (Davitti 2018 citando Mondada 2016), un "embodied turn" (Neville 2015 citato in Mondada 2016) promosso proprio da un "visual turn" (Mondada 2013). Analogamente, nella descrizione del *workshop* interdisciplinare *Integrating Multimodality in the study of Dialogue Interpreting*, organizzato nell'Università del Surrey (UK) nel 2015, si legge:

given the wide range of semiotic resources employed by participants of interpreter mediated encounters to co-construct the interaction (including gestures, gaze, facial expressions, head and body movements), the key to the advancement of DI as a field of study and as a professional practice lies in its conceptualisation and analysis as a form of multimodal communication. This is even more pressing in the light of the widespread use of digital communication technologies, which have brought about new modes of interpreting (e.g. video-mediated interpreting). (Davitti 2015a citata in Pöchhacker 2020: 23)

#### *1.4.1 La multimodalità applicata alla comunicazione*

Multimodality is an inter-disciplinary approach drawn from social semiotics that understands communication and representation as more than language and attends systematically to the social interpretation of a range of forms of making meaning. (Jewitt 2013: 250)

Questo concetto si è sviluppato nei primi anni 2000 (si vedano ad esempio Kress & Van Leeuwen 2001; Kress & Van Leeuwen 2001; Kress *et al.* 2001, 2005; van Leeuwen 2005), prendendo altresì ispirazione da studi linguistici come quelli di Halliday (1978), il quale non concepisce più la lingua come un sistema linguistico statico, bensì come un sistema sociale condizionato dall'uso funzionale che i parlanti ne fanno; gli studiosi hanno poi applicato gli assunti linguistici ad altri mezzi, assumendo come basi di partenza le risorse e i principi organizzativi e regolativi del discorso, come ad esempio il sistema di turni (Jewitt 2013).

L'approccio multimodale è stato adottato da diverse prospettive teoriche e metodologiche per analizzare come elementi verbali e non-verbali (“visual, aural, embodied, and spatial aspects of interaction and environments” – *Ibid.*: 260) interagiscano per creare significato (si veda Kress 2010; Jewitt 2014; Müller *et al.* 2013, 2014) nel qui e ora dell'interazione: la multimodalità difatti enfatizza, analogamente al DI, l'azione situata, il contesto storico e socio-culturale specifico e la gamma di risorse selezionate e attuate per comunicare; queste ultime sono a loro volta condizionate e regolate dal contesto. Non solo il linguaggio, ma anche tutti gli altri mezzi comunicativi sono influenzati dal contesto storico-culturale e dall'uso sociale che ne fanno le diverse comunità di parlanti.

Underlying this approach is the idea that language, and other systems or modes of communication (e.g. gesture, gaze), is shaped through the things that it has been used to accomplish socially in everyday instantiations, not because of a fixed set of rules and structures. This view of language as a situated resource encompasses the principle that modes of communication offer historically specific and socially/culturally shared options (or ‘semiotic resources’) for communicating. With this emphasis, a key question for multimodality is how people make meaning in context to achieve specific aims. (Jewitt 2013: 251-252)

Oltre al contesto, gli studiosi della multimodalità pongono l’accento anche sull’individuo, sulle scelte che esso compie, su come interpreta, interagisce e usa le risorse a sua disposizione: il testo è visto come una “finestra su chi lo produce” (Kress 1997; Jewitt 2013, mia la traduzione), nonché, in una condizione come un’interazione faccia-a-faccia in cui si analizza l’inter-azione, anche su chi lo riceve.

L’approccio multimodale contesta la centralità assoluta ed esclusiva del linguaggio verbale in letteratura (Scollon & Scollon 2009): che esso sia scritto o orale, è concepito come una delle tante componenti di un *multimodal ensemble*; pur non negando che in determinate situazioni comunicative il linguaggio può essere centrale, si nega questa condizione a priori, considerando tutti i mezzi (anche quelli non-verbali) come ugualmente importanti (si vedano Norris 2004; Müller et al. 2013, 2014) e anzi è l’interazione tra i vari mezzi che concorre alla creazione del significato.

Tra i concetti base descritti da Jewitt (2013) figurano *semiotic resource*, *materiality*, *modal affordance* e *multimodal ensemble*, i quali ruotano attorno a due punti centrali: il *mode* e il contesto socio-culturale e storico. Il *mode* è definito come “a set of socially and culturally shaped resources for making meaning” (Kress 2014: 60), un ‘canale’ con cui si comunica (Kress & Van Leeuwen 2001) attraverso un *set* di elementi e risorse, norme e principi regolativi e organizzativi, utilizzati e accettati in una comunità linguistica (e anche soggetti a cambiamenti nel corso del tempo); mezzi come immagini statiche e dinamiche, scrittura, discorso, musica, gesti, sguardo, postura ecc. (si veda Kress 2014: 60) sono riconosciuti come *mode* se esercitano le meta-funzioni descritte da Halliday (1978 in Jewitt 2013) – *ideational*, *interpersonal* e *textual*<sup>51</sup>. Le risorse semiotiche si riferiscono ad azioni, materiali e artefatti usati per comunicare sia a livello

---

<sup>51</sup> La prima meta-funzione riguarda le risorse scelte per rappresentare il mondo e l’esperienza che una persona ne fa relativamente ad altri soggetti, cose, circostanze, luoghi, eventi ecc.; la seconda si riferisce a quelle risorse selezionate per rappresentare relazioni interpersonali e sociali; quella testuale infine fa riferimento a caratteristiche interne di ogni ‘testo’ come la coesione e la coerenza.

fisico (apparato vocale, muscoli facciali, gesti) sia ‘tecnologico’ (penna, inchiostro, hardware o software informatici), così come fanno riferimento alle modalità in cui queste risorse possono essere organizzate<sup>52</sup>. *Materiality* si riferisce a come i *mode* sono considerati il prodotto degli agenti sociali che plasmano materiale fisico e concreto (“material, physical ‘stuff’” Jewitt 2013: 254, enfasi nell’originale) in risorse semiotiche sulla base della loro materialità e dell’influenza del contesto socio-culturale (come un suono dà forma a un discorso *vs* come prende forma un testo scritto). Kress (2010) intende l’espressione *modal affordance* (cfr. Jewitt 2013 per altre concezioni del termine) come le potenzialità e i vincoli di ogni *mode*, stabiliti per mezzo di una continua negoziazione situazionale a livello socio-culturale e storico. Il *multimodal ensemble*, infine, fa riferimento a come più *mode* interagiscono e concorrono alla creazione del significato, dando vita a un testo appunto multimodale:

Multimodal ensembles can therefore be seen as a material outcome or trace of the social context, available modes and modal affordances, the technology available and the agency of an individual. When several modes are involved in a communicative event (e.g.: a text, a website, a spoken interchange) all of the modes combine to represent a message’s meaning (e.g.: Kress et al., 2001; Kress et al., 2005). The meaning of any message is however distributed across all of these modes and not necessarily evenly. [...] Any one mode in that ensemble is carrying a part of the message only: each mode is therefore partial in relation to the whole of the meaning and speech and writing are no exception (Jewitt and Kress, 2003). (Jewitt 2013: 255)

Due o più *mode* possono essere complementari o persino contraddittori ed è proprio il modo in cui concorrono all’interazione a stabilire quale interpretazione dare.

Dato il focus sul contesto socio-culturale e storico di interazione, la multimodalità contribuisce ad analizzare nuove risorse semiotiche e nuovi modi di utilizzare quelle che già esistono, prendendo anche in considerazione le tecnologie digitali e gli sviluppi da esse introdotte (si veda Jewitt 2013). In un ambiente come quello digitale, pervaso dall’interconnessione tra testo scritto, immagini, video, suoni ecc., i ricercatori sono sempre più chiamati a guardare oltre la lingua parlata o scritta per poter analizzare a fondo come le persone comunichino e interagiscano le une con le altre.

---

<sup>52</sup> “Semiotic resources have a meaning potential, based on their past uses, and a set of affordances based on their possible uses, and these will be actualized in concrete social contexts where their use is subject to some form of semiotic regime” (Van Leeuwen 2005: 285).

Per quanto concerne ricerche di analisi conversazionale, gli studi si sono principalmente occupati di come i parlanti organizzino le interazioni attraverso il canale vocale (anche a causa di difficoltà tecniche e metodologiche di raccogliere e analizzare dati audiovisivi – si veda Mondada 2014), organizzando sequenzialmente e localmente “turns-at-speaking” (Hazel et al. 2014a: 1). Tuttavia, primi e sporadici studi che hanno guardato oltre la lingua parlata, analizzando ad esempio lo sguardo o i gesti, risalgono agli anni ’70-’80 (si vedano Goodwin 1979, 1981, 1986; Schegloff 1984; Heath 1986); queste ricerche hanno adottato la metodologia conversazionale per indagare come queste risorse interazionali siano organizzate in relazione alla produzione vocale, gettando le fondamenta di quello che oggi viene definito “multimodality”, “embodied interaction” o simili (Hazel et al. 2014a: 2); a differenza di queste espressioni, il termine “nonverbal communication” è criticato da tempo da studiosi dei *gesture studies* (Kendon 1972; McNeil 1985; cfr. Knapp & Hall 2010), poiché implica una visione dicotomica e asimmetrica dell’interazione tra ciò che è linguaggio verbale e ciò che semplicemente non lo è, intendendo altresì tali componenti come distinte e non integrate tra loro: non ha senso parlare di comunicazione verbale e non-verbale, esiste solo la comunicazione (Kendon 1972: 443; si veda Mondada 2014 per una breve trattazione terminologica). Studi successivi, muovendo sempre dal paradigma conversazionale linguistico e applicando termini come *turn construction units* o coppie adiacenti a componenti non-linguistiche, hanno analizzato sistematicamente come “embodied semiotic resources” (Goodwin 2000) diverse dalla lingua parlata siano riconosciute come pratiche sociali e organizzino l’interazione alla pari della produzione vocale. Si menzionano a titolo di esempio gli studi di Mondada (2006, 2007, 2014, 2016), spesso citata in analisi multimodali di interpretazioni mediate come quelle condotte da Davitti (2012, 2013, 2016, 2018); si vedano altresì, tra molti altri, contributi come quelli di Goodwin (es. 2000), il quale prende in considerazione l’intero ‘mezzo’ corporeo, o quelli raccolti e menzionati da Hazel et al. (2014b) in un volume iconicamente intitolato *A body of resources – CA studies of social conduct*.

Questa nuova ‘era’ di studi conversazionali non considera nessuna componente del linguaggio come ridondante a priori:

Indeed, the very privileging of one set of interactional components, for example speech or hand movements, above others introduces an ethically derived interpretation of interactional order which may not chime with each participant’s distribution of attention at that moment and that sequential position. (Hazel et al. 2014a: 3)

D'altronde, l'interazione umana è multimodale per natura e il termine multimodalità (o denominazioni simili) non si riferisce tanto all'oggetto di studio, quanto al focus della ricerca (*Ibid.*) – criticando implicitamente la tradizione analitica di tipo esclusivamente verbale. Allo stesso tempo, questi approcci gettano una nuova luce sull'organizzazione delle interazioni umane, le quali non sono regolate solo attraverso la parola, bensì anche con l'uso dello sguardo, della postura, dei gesti, dello spazio e degli oggetti fisici che si utilizzano. Punto chiave è l'interconnessione tra i diversi 'media' (si veda Norris 2004) che sono usati simultaneamente dai partecipanti all'interazione, tantoché le azioni sono organizzate e interpretate attraverso un processo con cui diversi segni prodotti da diversi media si influenzano vicendevolmente e concorrono al significato dell'interazione (Goodwin 2000: 1490). Mondada (2014: 139) parla di “complex multimodal Gestalt” per descrivere un insieme di risorse che si integrano in modo olistico. Fondamentale, oltre al contesto interazionale, è anche l'interpretazione e la re-azione degli altri partecipanti (cfr. Goodwin 1981 in cui lo studioso sottolinea che un parlante organizza la sua azione per il destinatario cui quel turno è destinato): Goodwin (2000: 1492), infatti, definisce il termine 'azione' come “[an] interactively organized process of public recognition of meaningful events reflexively linked to the ongoing production of these same events through the use of appropriate semiotic resources within an unfolding temporal horizon”. In sostanza:

the construction of action through talk within situated interaction is accomplished through the temporally unfolding juxtaposition of quite different kinds of semiotic resources, and that moreover, through this process, the human body is made publicly visible as the site for a range of structurally different kinds of displays implicated in the constitution of the actions of the moment. (*Ibid.*)

In questa citazione si ritrovano gli assunti di base dell'analisi conversazionale con il debito tener in conto della componente 'corporea', tantoché sempre Goodwin (*Ibid.*: 1499) parla di “embodied participation framework” (cfr. Goffman 1981) costituito dal vicendevole orientamento vicendevole di parlante e ascoltatore.

Una delle sfide che questo approccio lancia agli studi linguistici è come trascrivere i dati a disposizione (Norris 2004; Mondada 2006, 2007, 2014, 2016; Bezemer & Mavers 2011). È noto, infatti, che la trascrizione ha un effetto configurante sull'oggetto d'analisi in quanto fissa una pratica effimera come l'oralità, rappresentando sempre un dato secondario rispetto a essa (si veda Niemants 2015a); inoltre, essa è un processo



determinato dalla tecnologia che si ha a disposizione (es. registrazioni singole o multiple, software) e dalle necessità concrete che il ricercatore ha (es. pubblicazione).

This opens up several questions. They concern methodological issues such as multimodal transcription, about how to represent in adequate and relevant ways these complex multimodal Gestalts, how to represent in adequate and relevant ways these complex multimodal Gestalts, how to develop conventions and tools able to capture both holistically and analytically these complexities, including their fine-grained temporality, and how to avoid the tacit reproduction of language-centred conventions and conceptions (Mondada 2014: 154)

L'uso di glosse verbali, così come sono state tradizionalmente usate in analisi conversazionale (es. Jefferson 2004), non è sufficiente per tenere in considerazione la complessità dell'interazione multimodale: Mondada (2007) ha a tal fine sviluppato un insieme di convenzioni multimodali *ad hoc* che sono state utilizzate anche in studi di interpretazione (es. Davitti 2018). La stessa Mondada (2006) suggerisce la possibilità di strutturare varie versioni della trascrizione seguendo un principio riflessivo ed evolutivo, partendo da una trascrizione basica a cui aggiungere dei fermoimmagini, per passare poi ad arricchire il *transcript* con le convenzioni *ad hoc*, finanche aggiungere *screenshot* presi da schermi multipli (quando disponibili) con adeguati interventi grafici. Bezemer e Maevers (2011) riportano varie pratiche utilizzate in letteratura per pubblicare articoli di natura multimodale: dall'uso di tradizionali glosse verbali descrittive, all'aggiunta di immagini (fermoimmagini, disegni) che accompagnano il *transcript* con le relative ripercussioni, ad esempio, a livello etico, passando per le scelte del *layout* per unire o separare le varie parti che compongono la trascrizione multimodale. Norris (2004) infine arriva persino a suggerire di trascrivere ogni *mode* in modo separato per poi unirli insieme e infine aggiungere le immagini.

#### 1.4.1.1 Un breve focus sui tipi di gesti

Un gesto è definito come un movimento espressivo volontario (Kendon 2004) strutturato in modo globale e sintetico: il tutto determina il significato delle parti che lo compongono, un gesto può combinare più significati (McNeil 1992), ma più gesti non ne formano uno più complesso (si veda Norris 2004). Tra le varie classificazioni dei numerosi tipi di gesti (si vedano tra gli altri Ekman & Friesen 1969; McNeil 1992; Kendon 2004), Norris (2004) riporta (a) quelli iconici, i quali spesso accompagnano il parlato, descrivono la natura, la

forma, l'immagine di oggetti specifici o eventi (es. agitare le braccia simboleggiando il volo di un uccello); (b) quelli metaforici, simili agli iconici pur riferendosi a concetti astratti (es. fingere di asciugarsi il sudore della fronte indicando "che fortuna, l'ho scampata"); (c) i deittici, i quali indicano qualcosa o qualcuno nello spazio; e (d) i batonici, i quali sono legati alla struttura temporale del discorso, sottolineandone il ritmo. Mentre alcuni, come quelli iconici, i metaforici e i batonici, accompagnano il parlato e ne sono interdipendenti, altri come i deittici possono finanche sostituirlo. Tale differenza è posta in evidenza tra gli altri anche da Knapp & Hall (2010): gli emblemi sono gesti (per lo più delle mani) autonomi e indipendenti dal discorso, i quali sostituiscono, 'traducono' in linguaggio corporeo parole, espressioni e persino intere frasi verbali (es. formare una O con indice e pollice per indicare 'ok'; utilizzare le mani per dire "stai calmo" o "aspetta"; alzare le sopracciglia per indicare sorpresa). Il loro significato è ampiamente riconosciuto dai membri di una stessa cultura, tantoché possono persino avere significati diversi proprio in base al contesto culturale: ad esempio, il segno summenzionato che per degli italo-foni equivale a 'ok', simboleggia il denaro in Giappone, mentre significa "vali zero" in Francia o persino una proposta indecente in altri Paesi. Al contrario degli emblemi, i gesti illustratori sono correlati alla parola, poiché chiarificano il contenuto del referente (si vedano gesti iconici), indicano la relazione tra questo e il parlante (es. porre le palme delle mani verso l'alto denota incertezza), servono per segmentare il discorso (es. utilizzare le mani per illustrare gli elementi di frase – "si considerano punto a, b, c") o aiutano a regolare e organizzare l'interazione (nello specifico si tratta di gesti interattivi, es. dare la parola, sollecitare una risposta). Eloquenti è altresì il cosiddetto "Kendon's continuum" (Kendon 1988, 2004; termine coniato da McNeil 1992, 2000), il quale comprende la gesticolazione, la pantomima, gli emblemi e la lingua dei segni che, muovendosi dal primo all'ultimo elemento, sono sempre più indipendenti dalla componente verbale e sempre più culturalmente connotati.

#### *1.4.2 La multimodalità applicata all'interpretazione dialogica*

Nell'ultima edizione della *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies* (Pöchhacker 2015c) alcuni lemmi sono chiaramente collegati a questa visione multimodale della comunicazione: tra questi se ne riscontrano alcuni generali come *body language* (Ahrens 2015) e *nonverbal communication* (Zagar Galvão & Galhano Rodrigues 2015), mentre altri più specifici come *gaze* (Davitti 2015b) e *gesture* (Zagar Galvão 2015). Pur

riconoscendo il valore dell'applicazione di approcci multimodali all'interpretazione sia da un punto di vista traduttivo (Ahrens 2015<sup>53</sup>) sia da un punto di vista interazionale (si veda Davitti 2015b), l'adozione di tale prospettiva in studi sul DI è recente e ha una portata inferiore rispetto alla più ampia discussione verbo-centrica che l'ha contraddistinta (Pöchhacker 2020; si veda altresì Davitti 2018 per una panoramica dettagliata).

Due eccezioni degne di nota sono gli studi di Lang (1976, 1978) e Poyatos (1983, 1987/2002, 1997, 2002). Il primo ha analizzato sguardo, postura e gesti in un processo mediato da interprete in Papua Nuova Guinea, evidenziando come i partecipanti facciano uso sistematico dello sguardo (distolto o diretto) e dei gesti (ad esempio le mani tese) per segnalare il coinvolgimento o l'esclusione di uno o dell'altro partecipante, come pure per organizzare il sistema di turni; Lang ha altresì riscontrato che la preferenza dell'interprete per lo sguardo distolto, inteso come segnale di neutralità o distacco, può interferire con una gestione fluida dei turni di parola in quanto possono sfuggire indicazioni importanti. Poyatos, dal suo canto, pur non menzionando termini come 'multimodalità', ha sviluppato un modello tripartito della comunicazione sottolineando l'interconnessione tra componente verbale, paralinguistica e cinesica, le quali sono indispensabili nella "full face-to-face communication" (1983: 131). L'ultima, in particolare, è suddivisa in *gesture* (movimenti di testa, parti del viso o arti), *manner* (azioni convenzionalizzate come mangiare, salutare o tossire) e *posture* (anch'esse codificate da norme sociali ma usate meno di sovente a fini comunicativi – 1987/2002: 242). Poyatos ha altresì sviluppato modelli per descrivere a livello multimodale eventi comunicativi mediati da interpreti in cui i partecipanti (*Speaker – Listener – Interpreter*) si trasmettono segnali comunicativi a livello acustico e verbale in base e alla modalità interpretativa (simultanea o consecutiva) e alla co-presenza audiovisiva. Nel modello tipico di simultanea, S e L sono in co-presenza audiovisiva mentre I è pressoché invisibile; al contrario, in una situazione a distanza, anche S e L non condividono la stessa situazionalità. Parimenti, in televisione i telespettatori vedono S sullo schermo televisivo, mentre ascoltano un I invisibile (1997). Interessante altresì notare che il MI (e un I invisibile) è tenuta in considerazione anche per quanto concerne due modelli di consecutiva (si veda Pöchhacker 2020: 29); in un

---

<sup>53</sup> "On the one hand, interpreters must understand these elements in the source text, because they make an essential contribution towards its meaning; on the other hand, interpreters must be able to express such elements in the target language in a way that is appropriate to the situation" (*Ibid.*: 37).

caso, S è ascoltato da L che sente altresì la voce di un I (es. in radio), mentre nell'altro S e L sono visti e sentiti da altri L mentre I è invisibile: questa configurazione caratterizza situazioni in cui si ha pubblico in studio/sala e a casa, come gli esempi discussi in Sandrelli (2015b: 94-95) o le dirette *streaming* prese in considerazione in questa sede, in cui gli web-spettatori possono vedere l'immagine dell'ospite di turno mentre ascoltano un turno dell'interprete (§ 4.4). Il terzo modello di consecutiva di Poyatos prevede la co-presenza di tutti e tre i partecipanti e si configura nel DI 'tradizionale'; si ritiene quest'ultimo applicabile anche al MI qualora si abbia, sia da parte del pubblico in studio sia da quello a casa, una visione completa dei vari partecipanti primari.

Si menzionano di seguito alcuni degli studi che hanno utilizzato un approccio multimodale alla base delle analisi, suddividendoli in tre tipologie: (1) quelli di diretta ispirazione conversazionale (es. Davitti 2013; si veda Davitti & Pasquandrea 2017 in cui si parla di "multimodal conversation analysis"); (2) quelli che integrano all'analisi verbale o multimodale il posizionamento fisico dei partecipanti (es. Wadensjö 2001); e (3) quelli che indagano in qualche modo (anche) la visibilità su schermo degli interpreti (es. Licoppe & Veyrier 2017; Davitti 2018), i quali fungono altresì da collegamento con l'ultima parte di questo capitolo.

Davitti (*Ibid.*: 10-11) sottolinea che i *setting* maggiormente presi in considerazione sono quello medico (es. Wadensjö 2001; Bot 2005; Ticca 2010; Pasquandrea 2011, 2012; Krystallidou 2014, 2016), quello legale-giudiziario (es. Licoppe 2015; Licoppe & Verdier 2013, 2015; Licoppe & Veyrier 2017) e quello pedagogico (es. Davitti 2013, 2016, 2018; Davitti & Pasquandrea 2017). Ciononostante, si riscontrano altri contesti d'analisi come quello sociale-umanitario (es. Mason 2012; Ticca & Traverso 2017). Per quanto concerne i tipi di risorse multimodali prese in esame, gli studi hanno affrontato il posizionamento fisico dei partecipanti (es. Wadensjö 2001), l'analisi dello sguardo (es. Bot 2005; Mason 2012; Davitti 2016), integrandovi altresì la prossemica, i movimenti del corpo ecc. (es. Pasquandrea 2011, 2012; Krystallidou 2014), nonché l'uso di documenti e oggetti (es. Davitti & Pasquandrea 2017; Ticca & Traverso 2017).

Per quel che riguarda le ricerche di matrice interazionista, una delle principali figure di riferimento in materia è, tra gli altri, Elena Davitti (Università del Surrey); uno dei suoi ambiti di ricerca è rappresentato dall'analisi multimodale di interazioni mediate da interprete in ambiti pedagogici (es. 2013, 2016: 129 e seguenti; si veda anche 2012). Il contributo del 2013, ad esempio, indaga il coinvolgimento dell'interprete a livello verbale e multimodale (soprattutto attraverso lo sguardo) in colloqui genitori-insegnanti,

i primi immigrati nel Regno Unito o in Italia. Davitti ha utilizzato due videocamere per registrare nel modo più completo possibile tutte le caratteristiche appartenenti alla sfera del non-verbale; la studiosa ha trascritto i dati utilizzando le tradizionali convenzioni jeffersoniane, come pure altre multimodali *ad hoc* per l'analisi dello sguardo, facendo altresì uso di ELAN. L'approccio *bottom-up* e micro-analitico di natura conversazionale è guidato dal principio di analizzare "why that now", non considerando nessun elemento interazionale come irrilevante a priori. Davitti (*Ibid.*: 181) analizza nel dettaglio le "upgrading renditions [term used] to describe how interpreters [...] produce utterances embedding [evaluative assessments], i.e. by independently producing EAs or by intensifying those embedded in a source utterance": gli interpreti da lei analizzati hanno intensificato o prodotto autonomamente tali mosse interazionali all'interno di rese espanse (più specificamente definiti "rendition final position assessments" – *Ibid.*), soprattutto contestualmente a turni degli insegnanti che contenevano un elemento potenzialmente di conflitto, allo scopo, quindi, di rassicurare il genitore; quanto allo sguardo, esso è utilizzato in chiusura di turno per segnalare il passaggio al prossimo punto e rassicurare la figura genitoriale, contribuendo all'allineamento reciproco (*Ibid.*: 184).

Muovendo dall'ambito pedagogico a quello televisivo, si menziona la sezione relativa alla "deissi situazionale e gestuale" di cui alla monografia di Straniero Sergio (2007: 357-362). Pur non utilizzando fermoimmagine o convenzioni multimodali *ad hoc*, affidandosi in sostanza 'solo' alla classica trascrizione conversazionale (in cui il non-verbale è descritto tra parentesi tonde), il ricercatore si focalizza sulla gestualità che accompagna il discorso e in particolare sulla deissi gestuale, ossia movimenti con cui un parlante si riferisce a "un oggetto, un luogo, un'azione, un avvenimento, un modo o una quantità mediante un gesto che indica all'interlocutore il referente del discorso" (*Ibid.*: 357). Straniero Sergio evidenzia che "le espressioni deittiche gestuali vengono regolarmente esplicitate dagli interpreti che si astengono altresì dal riprodurre i corrispondenti gesti co-verbali degli ospiti" (*Ibid.*, si veda a tal proposito l'esempio 1.4 sopra in cui l'interprete esplicita il gesto che identifica un'abbuffata). Un gesto può anche trovarsi in contraddizione con il significato del discorso che lo accompagna, come dimostra l'estratto che segue in cui l'interprete inferisce il concetto di stanchezza omettendo quello verbale della rabbia:

Es. 1.20

G when when you're **angry** (.) when you're shocked or (.) when you're  
**((distendendo le gambe in avanti e reclinando il capo e poggiandolo  
sulla spalla di I))** feeling ((rialzandosi)) a bit (.) excited  
I quando sei stanco (.) quando sei:: scioccato (.) quando sei un po'  
su di giri  
(Adattato da Straniero Sergio 2007: 360)

Per quanto concerne la trascrizione di elementi multimodali, per permettere un confronto con Straniero Sergio, si menziona ad esempio lo studio di Wadensjö (2008: 193): condividendo l'ambito televisivo con lo studioso italiano, la ricercatrice inserisce nel proprio contributo due fermoimmagini che permettono di visualizzare momenti salienti della trascrizione in cui l'interprete è ratificato come partecipante primario all'interazione.

Per quel che riguarda gli studi che analizzano il posizionamento fisico dei partecipanti, una dei pionieri è stata la studiosa svedese appena citata: Cecilia Wadensjö (2001), la quale ha indagato i posizionamenti dei partecipanti a incontri terapeutici mediati da interpreti, dimostrando come il contatto visivo sia determinante per la riuscita delle sedute terapeutiche, poiché “a shared communicative radius” (*Ibid.*: 83) fa sì che l'azione di coordinamento dell'interprete sia accessibile a tutti; permette all'interprete di distinguere, sia attraverso le risorse verbali sia con quelle multimodali, tra rese traduttive e non-rese, contribuendo alla costruzione della relazione medico-paziente.

Si menzionano inoltre due studi che, pur riferendosi a contesti diversi, hanno a che fare con dati mediatici. Il primo è quello di Mason (2012), il quale discute altresì di quanto anche dei dati “impoveriti” a causa di ostacoli di natura tecnica (es. videocamere), possano comunque essere usati in modo fruttuoso: lo studioso analizza la configurazione spaziale e l'uso dello sguardo in udienze in materia di immigrazione, registrate per poter essere incluse in documentari televisivi. In generale, gli interpreti rivolgono il loro sguardo maggiormente verso l'ufficiale dell'immigrazione. Tuttavia, l'uso dello sguardo diretto nei confronti di questo professionista è raro, sia quando gli parlano sia quando lo ascoltano; ciò conferisce loro uno status quasi da non-partecipante. Al contrario, lo sguardo è più diretto e l'atteggiamento più comunicativo quando ci si rivolge agli immigrati. Allo stesso tempo, lo sguardo e la postura sono anche utilizzati per regolare e coordinare l'interazione, soprattutto in occasione di scambi marcati, come pure per scandagliare i posizionamenti interazionali (“gaze [...] can function both as an affiliative

signal and as a threat” – *Ibid.*: 194 citando Argyle & Cook 1976: 16) nei confronti degli altri interlocutori.

Un secondo esempio è quello di Sandrelli (2015b), la quale analizza dinamiche interazionali durante conferenze stampa a tema calcistico mediate da interpreti e disponibili in *streaming* su YouTube; le configurazioni spaziali sono uno degli elementi indagati dall’autrice (2015b: 94-96). I vari esempi da lei riportati indicano posizionamenti divergenti, i quali in alcuni casi hanno creato difficoltà per l’interprete: quest’ultimo può essere seduto lontano dai partecipanti primari, in una zona non illuminata della sala, in modo da essere quasi del tutto invisibile; ciò ha delle ripercussioni sull’interazione poiché innanzitutto rende obbligatoria la consecutiva (allungando le tempistiche dell’evento), nonché complica la comunicazione tra il giocatore straniero e l’interprete. In un altro caso, pur seduto allo stesso tavolo degli altri partecipanti, l’interprete non si trova accanto al giocatore (colui che necessita dell’interpretazione), bensì alla sinistra del direttore sportivo che si trova tra il giocatore e l’interprete. In sostanza, gli esempi mostrano che la configurazione spaziale è una questione non di poco conto (2015b: 96).

Infine, si presenta un ultimo focus sull’accesso visivo (“visual access”), il quale funge da collegamento con la sezione successiva che tratta dell’interpretazione a distanza mediata da video. Come sostiene Rennert (2015: 439-440):

Since kinesic expression can add information, support, repeat, emphasize, de-emphasize or contradict what is being said verbally, and may even be used instead of words, visual access to the speaker is considered vital in interpreting in order to ensure comprehension. [...] Visual access can be provided in different ways, either in a live situation where the interpreter is in the same room as the speakers or can see them directly from the booth, or via a video screen, as is the case in videoconference interpreting and frequently in tv interpreting [...].

Rennert sottolinea l’importanza della visibilità su schermo del parlante, focalizzandosi in particolare sull’interpretazione simultanea. Per quanto concerne il MI televisivo, Straniero Sergio (2007: 361-362) fornisce due esempi utili a comprendere questo elemento: nel primo estratto, nel corso di un’intervista viene mostrata una foto dell’ospite da ragazzo, ma né l’interprete simultaneista né i telespettatori possono inizialmente vederla, tantoché l’interprete traduce in modo incomprensibile; quando finalmente viene inquadrata, può tradurre il commento dell’ospite in modo adeguato (“ha una parrucca” – *Ibid.*: 362) in quanto “si rende visivamente conto del fatto che i capelli del ragazzo ritratto nella foto sembrano effettivamente posticci”.

Es. 1.21

G he has a head on  
I **ha una testa**  
G **((viene inquadrata la foto))** this guy has got some weird head on  
I **ha una:: parrucca**  
H ((ride))  
(Adattato da Straniero Sergio 2007: 361-362)

Nel secondo esempio il simultaneista, similmente a quanto riportato in precedenza, fornisce una descrizione generica di quello che vede e che altresì vedono i telespettatori: aggira in tal modo gli ostacoli lessicali (si sottolinea che l'ospite è un esperto di "finger fitness"), affidandosi al fatto che il pubblico può cogliere i dettagli del "movimento" proprio grazie a ciò che vedono sullo schermo:

Es. 1.22

H proviamo invece a fare un esercizio vediamo se (.) posso fare qualcosa di molto semplice  
G sure (.) ok (.) this is what we call **((dettaglio visivo delle mani di G)) finger shuffling**  
I allora (.) **questo è: un: movimento:** (.) per:  
(*Ibid.*: 362)

D'altronde, l'importanza della visibilità su schermo è stata posta in evidenza anche in studi su interazioni monolingui di diverso tipo, come ad esempio le conversazioni quotidiane per mezzo di dispositivi elettronico-digitali, quali le videochiamate con telefonici cellulari e Skype (Licoppe & Morel 2012), o le riprese televisive (Mondada 2009). La stessa rilevanza è ribadita in ricerche monolingui relative a videoconferenze che connettono partecipanti remoti (Licoppe 2015) e sostenuta altresì in studi che si focalizzano su interazioni a distanza mediate da interpreti (Licoppe & Verdier 2013, 2015; Licoppe & Veyrier 2017).

Minimo comune denominatore di queste ricerche è il ricorso al "talking head pattern" (Licoppe & Morel 2012), orientandosi alla massima secondo cui si rende visibile il parlante a mezzobusto. Licoppe e Morel (*Ibid.*: 401) dimostrano come i parlanti si aspettino questa tipologia di ripresa non solo a inizio videochiamata, bensì anche durante la stessa ogni qualvolta ci sia qualcosa di pertinente da mostrare (ad esempio qualcosa a cui ci si sta riferendo). Ciò è particolarmente rilevante in occasione di conversazioni con più di due partecipanti: le riprese seguono l'interazione, cambiando inquadratura in base al parlante che ha diritto di parola o che si presume prenda parola nel turno successivo. Il contributo dei due studiosi mostra nuovamente che i principi di analisi conversazionale



verbale (“talk-in-interaction” – trascrizioni) e quelli multimodali (“video-in-interaction” – es. fermoimmagine) siano intrinsecamente collegati ai fini di rendere accessibile l’analisi a coloro che leggono la pubblicazione.

Mondada (2009: 68-69) ricorda altresì che le registrazioni video non sono finestre trasparenti sulla realtà quotidiana, ma piuttosto una pratica sociale situata che plasma i dati a disposizione: questi ultimi non sono ‘offerti’ al ricercatore, bensì sono influenzati da tutta una serie di attività, dalla registrazione alla manipolazione digitale utile all’analisi; e ciò è valido anche per dati che sono trasformati in dati di ricerca, come una ripresa televisiva fatta per scopi altri rispetto allo studio scientifico. Per quanto riguarda quest’ultimo caso, due approcci sono possibili: studiare cosa avviene dietro le quinte (in cabina di regia e controllo camere; si veda Broth 2008) o, come nel caso di Mondada, analizzare filmati mandati in onda così come sono stati recepiti dai telespettatori. A tal riguardo, la studiosa afferma che:

Cameramen and editors mobilize local resources in order to achieve a specific accountability of what is videotaped, achieving an interactional organization which is not only recognizable but also rearranged, highlighted, and emphasized in a specific way, thus reshaping the ongoing interaction. (*Ibid.*: 73)

Mondada, attraverso trascrizioni verbali con l’aggiunta di convenzioni multimodali e fermoimmagine, si concentra sull’uso dello *split screen* in televisione, tecnica utilizzata nella messa in onda di dibattiti politici e talkshow per mostrare contemporaneamente e in primo piano più partecipanti allo stesso tempo, anche se non sono seduti l’uno accanto all’altro: questa strategia è quindi a esclusivo beneficio di un pubblico remoto. Si ricorre allo *split screen* in momenti specifici dell’interazione, soprattutto quando un partecipante identifica un altro come co-interlocutore, sottolineando quindi l’ampliamento del quadro partecipativo e la centralità di alcuni parlanti rispetto ad altri. Da una parte, lo *split screen* segue l’andamento della conversazione, ma dall’altra ricrea lo spazio interazionale, selezionando parlanti specifici, mettendoli l’uno accanto all’altro e focalizzandosi in particolare sui loro volti.

#### 1.4.2.1 L'interpretazione a distanza mediata da video

“It is clear that digital telecommunication has revolutionized the way people, services, and businesses communicate across the globe” (Napier et al. 2018b: 3). L'impatto dei progressi tecnologici sui servizi di interpretazione è tanto rilevante da parlare, per quanto concerne la 'svolta video', di rivoluzione copernicana:

the rapid development of video technology, both in terms of hardware [video camera equipment] as well as data quality (HD video) and transmission (e.g. high quality video streaming) has produced (or at least calls for) a Copernican revolution in our everyday and professional communication. (Brône & Salaets 2020: 1)

Inoltre, la mediazione del supporto video influenza le *routine* e le strategie adottate da parlanti e ascoltatori, nonostante il fatto che questa 'nuova' realtà comunicativa tenti di replicare la tradizionale interazione faccia-a-faccia (*Ibid.*). Analogamente, accedere tramite uno schermo a un interprete o, dal suo canto, a parlanti e ascoltatori, ha un impatto sull'interazione (*Ibid.*). Due recenti volumi (Napier et al. 2018a; Salaets & Brône 2020) hanno a tal proposito gettato una luce su come questa svolta influenzi i servizi di interpretazione.

La terminologia che descrive l'interpretazione a distanza e le sue diverse tipizzazioni non è standardizzata (Braun 2020: 569). Tra i vari autori, Constable (2015), citato anche dall'AIIC<sup>54</sup>, adotta *distance interpreting* come iperonimo con cui si identificano tutti i servizi interpretativi mediati da tecnologie informatiche, le quali connettono un parlante remoto in occasione di un determinato evento (lo stesso iperonimo è usato in Braun 2019, 2020; nonché nel sito dei progetti AVIDICUS<sup>55</sup>). Tale denominazione include sia il *teleconference interpreting* (che può essere a sua volta *videoconference* o *audioconference*) sia il *remote interpreting* (che può essere *video remote* o *audio remote*). In linea di principio, le due tipologie si distinguono per: (1) la visione diretta del parlante e/o di parte degli altri partecipanti (permessa nel *teleconference interpreting*, ma non nel *remote interpreting*, con eccezione del *video remote interpreting*, il quale può dare accesso al parlante – *single-screen* – e anche agli altri partecipanti – *multi-screen*); (2) chi è remoto, i partecipanti primari nel

---

<sup>54</sup> Si veda la sezione “Definitions and dimensions on [distance interpreting]” in

<https://aiic.org/site/TFDI>

<sup>55</sup> [http://wp.videoconference-interpreting.net/?page\\_id=8](http://wp.videoconference-interpreting.net/?page_id=8)

*teleconference interpreting*, l'interprete nell'altro tipo. Altra classificazione è quella di Braun (2015a; si veda anche 2015b, 2015c, 2019), la quale suddivide le varie tipologie e per soggetto remoto e per mezzo di comunicazione, distinguendo quindi tra *remote* (interprete remoto) e *teleconference interpreting* (partecipanti primari remoti) e successivamente tra *telephone* o *videoconference interpreting*, anche se spesso il termine *remote interpreting* viene usato sia per identificare il “remote interpreting by videoconference” sia come una sorta di iperonimo (tantoché è usato come titolo in Braun 2015a). Inoltre, è previsto altresì un modello che prevede tutti i partecipanti remoti, combinando quindi le due macrocategorie (si veda anche Spinolo et al. 2018: 13 in cui si identifica questa distribuzione dei partecipanti come “Constellation 1”): tale configurazione determina un evento totalmente virtuale, il quale è diventato particolarmente comune durante la pandemia (Braun & Zhang 2022). Pöchhacker (2020: 37-38), con particolare attenzione alla modalità audiovisiva, tiene anche conto della modalità interpretativa (consecutiva o simultanea) e del formato del discorso (dialogico o monologico), elencando i seguenti dei prototipi: *dialogic videoconference/video remote consecutive interpreting*, *monologic videoconference/video remote simultaneous interpreting* e *dialogic videoconference/video remote simultaneous interpreting*<sup>56</sup>. In breve, le classificazioni tengono conto della distribuzione dei partecipanti, della modalità di interpretazione, del mezzo e della tecnologia utilizzata (Braun 2020: 569). Oltre a *distance interpreting* e con particolare riferimento a interazioni mediate da video, altri iperonimi utilizzati per includere le varie configurazioni interazionali (interprete e/o parlanti remoti) sono *video-mediated interpreting* (Braun & Taylor 2012; si vedano anche Braun & Davitti 2018 e il sito dei progetti AVIDICUS menzionato poc'anzi) e il riferimento a un *video link* (Napier et al. 2018a; si veda altresì Salaets & Brône 2020);

---

<sup>56</sup> Lo studioso mette altresì a paragone alcune di queste tipologie con gli ambiti mediatici digitali e televisivi: “Strictly speaking, [monologic videoconference simultaneous interpreting] also happens when an on-site interpreter’s output is webcast to a remote audience [...]. The webcasting scenario, which may receive a boost from the spread of platform-based online [simultaneous interpreting], is very close in nature to typical scenarios of live TV interpreting: it is the same, medium-wise, when the on-site interpreter in the studio has a direct view of a foreign-language-speaking interviewee ([dialogic videoconference simultaneous interpreting]), but more akin to simultaneous remote interpreting without any co-presence when the interpreter’s source is received via videoconference and broadcast to distant viewers ([monologic video remote simultaneous interpreting])” (Pöchhacker 2020: 37-38).

Anche Straniero Sergio e Falbo (2011: XII) avevano paragonato il *live broadcast simultaneous interpreting* al *remote interpreting* poiché l'interprete solitamente si trova in uno studio diverso e vede i parlanti tramite uno schermo; tuttavia, a differenza dei contesti remoti, negli ambiti mediatici gli interpreti devono spostarsi per raggiungere almeno gli studi televisivi anche qualora i partecipanti primari si trovino altrove (O'Hagan & Ashworth 2002: 95 citati in *Ibid.*).

tuttavia, non è semplice categorizzare le diverse tipologie di *distance interpreting*, le quali sono soggette al cambiamento tecnologico<sup>57</sup>.

La pratica dell'interpretazione a distanza non è nuova, tantoché le prime ricerche risalgono ai primi anni 2000 (Moser-Mercer 2003, 2005; Braun 2004, 2006a, 2007; Mouzourakis 2006). Si pensi altresì che la nascita ufficiale della prima forma di interpretazione da remoto, quella telefonica, viene spesso fatta coincidere con l'istituzione del *Telephone Interpreting System* (TIS), primo servizio pubblico di interpretazione telefonica 24/7 lanciato nel 1973 in Australia per far fronte alle ingenti ondate migratorie (Spinolo 2021: 62; Braun 2015a: 2; si veda Ozolin 2011); “[c]iononostante, è ragionevole pensare che, in maniera non istituzionalizzata e sistematica, [l'interpretazione telefonica] sia nata probabilmente assieme alla diffusione delle chiamate telefoniche internazionali” (Spinolo 2021: 62). Si consideri inoltre che l'interpretazione telefonica è tutt'oggi inserita tra i *role-play* previsti per ottenere la certificazione australiana NAATI (*National Accreditation Authority for Translators and Interpreters*)<sup>58</sup>.

Da allora l'interpretazione a distanza si è sempre più diffusa e sviluppata, soprattutto negli ultimi anni, durante i quali si sono sviluppate innovazioni tecnologiche, nuove dinamiche di mercato e politiche di contenimento dei costi nei servizi pubblici (Braun 2015a; tra i volumi più recenti si menziona, oltre alle raccolte già menzionate, quella curata da Amato *et al.* 2018). Ancor più di recente, inoltre, come non considerare la pandemia da Covid-19 che ha indubbiamente richiamato l'attenzione del mondo professionale e accademico (Spinolo 2021: 61; si veda Klammer & Pöchhacker 2021) e ha radicalmente portato alla luce questa pratica anche in contesti in cui fino ad allora non era mai stata utilizzata (come quello trattato nella presente tesi dottorale). Nell'era Covid, l'AIIC ha aggiornato le linee guida per la pratica dell'interpretazione a distanza (AIIC 2020a, 2020b), la cui *task force* era già iniziata prima della pandemia (AIIC 2018a, 2018b, 2019); al contempo, numerose sono state le interviste a interpreti professionisti a cui si chiedeva come stessero raccogliendo la sfida del lavoro da remoto (si veda Chaoui 2020;

---

<sup>57</sup> “Given the rapid evolution of communication technologies, the above-described configurations are likely to establish themselves further, and to become more widespread and diverse” (Skinner *et al.* 2018: 18).

<sup>58</sup> <https://www.naati.com.au/become-certified/certification/certified-provisional-interpreter/>

Zetzsche 2020; EUATC 2021). Si pensi infine che nel corso del 10° Congresso EST (22-25/6/2022), ben tre *panel* sono stati dedicati a questa tematica<sup>59</sup>.

Pandemia a parte e senza tener conto degli ambiti convegnistici, le situazioni e i contesti in cui si può ricorrere all'interpretazione dialogica a distanza sono "talmente vari da rendere impossibile una catalogazione" (Spinolo 2021: 62).

Si può andare da conversazioni informali fra soci in affari a formalissimi colloqui di lavoro, da chiamate routinarie di *follow-up* medico a telefonate di emergenza o discussioni di casi complessi fra specialisti internazionali. O ancora, interrogatori di polizia, sessioni in tribunale, ma anche chiamate a servizi turistici per chiedere informazioni. (*Ibid.*: 62-63)

Russo (2018: 49-50) riporta i risultati di due indagini in ambito nazionale e internazionale: tra i settori in cui gli interpreti sono maggiormente richiesti, potenzialmente anche da remoto, menziona il *setting* commerciale, sanitario, legale-giudiziario, sociale ed educativo, così come altri contesti come quello turistico. A questa grande varietà di ambiti di impiego, si affianca l'ampia gamma di risorse tecnologiche che veicolano la comunicazione "[d]a telefoni fissi a telefoni cellulari, con auricolari, vivavoce, e microfoni più o meno performanti. E da sistemi di videoconferenza con molteplici e grandi schermi ed ottima definizione, a dispositivi portatili come tablet e smartphone" (Spinolo 2021: 63).

Quanto alla ricerca accademica e con particolare riferimento all'interpretazione a distanza mediata da video (per una disamina approfondita si rimanda a Braun 2015a), gli studiosi si sono occupati di simultanea e di consecutiva, di discorsi monologici e dialogici. Quanto alle istanze monologiche, si menziona il primo esperimento condotto dall'UNESCO nel 1976 e successive conferenze di organismi internazionali di cui agli studi di Moser-Mercer (2003), Mouzourakis (2006) e Roziner e Shlesinger (2010). Per quanto concerne i contesti dialogici, ambito prediletto è il contesto legale (es. Braun & Taylor 2012 e i progetti AVIDICUS – Braun 2015a) e, seppur meno estensivamente, quello medico (es. De Boe 2021) e altri *setting* come quello commerciale (si veda Braun 2004). I vari studiosi hanno analizzato caratteristiche e sfide tanto a livello di *performance* (qualità, dinamiche interazionali, strategie, aspetti psico-fisici) quanto di didattica (si

---

<sup>59</sup> *Video Remote Interpreting in Healthcare* (F. Pöchhacker), *Public Service interpreting and Translation (PSIT) in the times of a pandemic: the past, the present and the future* (C. V. Garcés & N. Ayvazyan) e *The virtual shift in conference interpreting practice and research* (A. Chmiel & N. Spinolo). Il programma è disponibile al link <https://www.hf.uio.no/ilos/english/research/news-and-events/events/conferences/2022/est22/program/>

pensi al progetto SHIFT – Amato et al. 2018). Tra gli ostacoli che la ‘presenza remota’ (Ziegler & Gigliobianco 2010) impone agli interpreti, come pure agli altri partecipanti, la letteratura menziona la difficoltà nello stabilire e mantenere un *rapport* tra i partecipanti; l’assenza o la limitata visibilità su schermo (con scarso accesso a risorse multimodali); le problematiche di coordinamento e la gestione di un “wobbly turn taking” (Hansen 2022), tantoché gli interpreti non si limitano a interpretare, bensì fanno tutto il possibile per assicurare una comunicazione efficace (Amato & Spinolo 2018: 8 citando tra gli altri Braun 2015a). Tra le altre difficoltà, si riscontrano notevole carico cognitivo, stress e senso di alienazione (es. Rosiner & Shlesinger 2010), nonché problemi tecnologici che incidono sulla comprensione e sullo sviluppo dell’interazione: ognuno di noi è incappato in tali problematiche durante le videochiamate in tempo di pandemia.

Lungi dall’essere questa una sezione dettagliata e approfondita, si portano esempi coerenti con il titolo del sotto-capitolo, “Going video”, e che combinano quindi sia un approccio analitico multimodale sia la pratica dell’interpretazione mediata da video.

Innanzitutto, si sottolinea che la congiunzione tra queste due prospettive è stata affrontata anche in interazioni monolingui: Licoppe (2015) ha analizzato le inquadrature utilizzate durante videoconferenze in tribunale a beneficio di un imputato remoto. Addetto alle inquadrature è il cancelliere che non ha ricevuto una formazione specifica eccetto l’istruzione di “put the current speaker on screen” (Licoppe & Morel 2012); il cancelliere è altresì colui che imposta i posizionamenti della telecamera prima dell’inizio della seduta, includendo una serie di inquadrature medie (le quali riprendono da uno a tre partecipanti) e almeno una larga (la quale permette di riprendere almeno tutte le figure ufficiali), ma nessun primo piano. L’inquadratura cambia ogni qualvolta il parlante di turno non è inizialmente visibile. Di conseguenza, almeno in linea di principio, un’inquadratura larga è la scelta più ‘sicura’ dato che, includendo tutti i membri della corte, permette di riprendere sempre chi sta parlando; tuttavia, una simile ripresa rende difficoltoso individuare il parlante o cogliere particolari segnali ricettivi e pertanto è utilizzata di rado (*Ibid.*: 120): nel corpus esaminato da Licoppe (il quale usa trascrizioni verbali con dettagli multimodali e fermoimmagine), riprese larghe sono state riscontrate sistematicamente “when the counsel was given the floor, when the inmate was offered the possibility of a final declaration, and during the initiation of closings” (*Ibid.*), come pure occasionalmente in specifici punti interazionali per evidenziare i destinatari di un determinato turno (es. quando ci si rivolge a tutti i membri della corte) o la responsabilità collettiva di un turno (es. quando il giudice parla a nome de “la corte”).

Muovendo da conversazioni monolingui a interazioni mediate da interprete, Licoppe e Verdier (2013, 2015) hanno analizzato come l'utilizzo dell'interpretazione mediata da video influenzi "l'ecologia comunicativa locale", intesa come le disposizioni spaziali e materiali e la collocazione dei partecipanti: l'interpretazione in un contesto remoto diventa "an embodied activity in a distributed ecology" (per il concetto di "ecology of action", si veda anche Mondada 2016). Gli esempi (analizzati su base trascrizione con glosse del non verbale e fermoimmagine) dei due studiosi dimostrano come innanzitutto il posizionamento dell'interprete e la modalità interpretativa cambino rispetto a udienze in presenza: in videoconferenza, l'interprete viene fatto accomodare vicino alla corte (per poter essere inquadrato) e traduce in consecutiva breve, mentre in presenza si trova vicino all'imputato per poter tradurre in *chuchotage*. Dimostrano altresì come abbia un impatto sull'interazione: il giudice dà istruzioni agli altri partecipanti per agevolare il compito dell'interprete (es. segmentare i loro turni per permettere la traduzione subito dopo) o riformula turni precedenti chiedendo all'interprete di dire all'imputato "che un membro della corte ha detto che..."; inoltre, l'imputato, per richiamare l'attenzione dell'interprete, non può ricorrere a risorse come lo sguardo (comuni in situazioni in co-presenza), e utilizza mezzi verbali (nel caso preso in esame l'imputato si rivolge all'interprete chiamandolo Mohammed, nome utilizzato in arabo per rivolgersi a uomini di cui non si conosce il nome).

Il successivo studio di Licoppe e Veyrier (2017) pone particolare enfasi sulla multimodalità e in particolare su come un interprete debba essere mostrato su schermo a beneficio di un imputato remoto, dato che la presenza di telecamere e schermi in aula incide sulla gestione della visibilità e della partecipazione a un tribunale 'diffuso' (*Ibid.*: 147), influenzando la "visual ecology" (*Ibid.*: 148).

Such visual concerns make the body of the interpreter and the notion that interpreting is an embodied activity especially salient. As with other activities in which a live video recording is part of the activity itself, such as TV production ([...] Mondada 2009) [...], the production of a given image at a particular moment is oriented to as an occasioned and meaningful occurrence, which displays the camera holder's current understanding of what is going on at the time, and reflexively contributes to the relevant ecology for subsequent actions. Camera motions and the active management of visual 'fragmented ecologies' (Luff et al., 2003) which they involve are an integral part of the orderly way in which participation is continuously and visibly enacted in the distributed courtroom. (*Ibid.*: 147-148, enfasi nell'originale)

La decisione di dove far accomodare l'interprete viene presa localmente, collaborativamente e palesemente (*Ibid.*: 151), posizionandolo in modo tale da agevolare la visibilità: quest'ultima viene gestita turno dopo turno, cercando di rispettare la massima di mostrare in video il parlante. Quando possibile, lo si inquadra insieme al partecipante di cui sta traducendo il turno: in tal modo si evidenzia il suo status di parlante (“albeit one who might not be fully speaking for himself/herself” – *Ibid.*: 148) e non di una ‘non-persona’ invisibile agli occhi di chi ascolta. Conseguentemente, gli autori dimostrano (attraverso trascrizioni multimodali e fermoimmagine) che le inquadrature incidono sullo status partecipativo dei partecipanti: mostrando l'interprete in video si evidenzia la sua *speakership* (*Ibid.*: 153); ciò è altresì valido anche quando non è ha diritto di parola, bensì è il destinatario o comunque il prossimo parlante: “being visible on screen, even when one is not identified as a current speaker, is usually treated as a sign of special relevance with respect to the talk being produced” (*Ibid.*: 154).

Gli ultimi due esempi risalgono ad anni ancora più recenti e analizzano contrastivamente l'interpretazione a distanza con altre modalità interpretative. Davitti (2018) mette a paragone (attraverso trascrizioni multimodali e fermoimmagine) colloqui genitori-insegnanti mediati da interprete in co-presenza con *role-play* parzialmente simulati<sup>60</sup> di *video remote interpreting* in ambito legale, condotti questi ultimi durante il progetto SHIFT (Amato et al. 2018). La studiosa analizza il *chucking*, ossia l'abilità di capire come e quando intervenire per fornire la resa traduttiva e ridare parola ai parlanti primari senza che ci siano intoppi (*Ibid.*: 14). Nelle interazioni faccia-a-faccia ciò è possibile attraverso risorse verbali, prosodiche e non-verbali, finanche esclusivamente per mezzo di queste ultime (es. sguardo, movimenti del capo dell'interprete) – almeno quando il posizionamento dei partecipanti permette una visione diretta dell'interprete.

[In remote encounters,] [t]hese factors can support or hinder mutual visibility and access to embodied cues, thus influencing the way people orient to one another, how they come across through the technological medium and, ultimately, the construction of a rapport among interlocutors. (*Ibid.*: 18)

Nei contesti remoti l'interprete può vedere entrambi i partecipanti nello stesso schermo, benché a volte in modo parziale, come pure la luminosità può essere scarsa; altri partecipanti ancora possono utilizzare un tablet posizionato su un tavolo, il che può

---

<sup>60</sup> “Role-players act as professionals (such as police officers or doctors), and interpreters are invited to take part in semi-scripted simulations that are based on real-life audio recordings” (Davitti 2018: 18).



ostacolare la visione chiara e completa di tutte le risorse multimodali dell'interprete. Quest'ultimo tenta infatti di utilizzare "acknowledgement tokens" e risorse multimodali, con scarso successo, tanto da ricorrere ad esplicite risorse verbali ("adesso le faccio questa domanda").

Venendo all'ambito medico De Boe (2021) analizza (tramite trascrizioni multimodali e fermoimmagine) la gestione del sistema di turni (sovrapposizioni in *primis*) in tre diversi contesti (interpretazione telefonica, mediata da video, faccia-a-faccia), i quali variano proprio per la possibilità di avere accesso visivo all'insieme delle risorse multimodali degli interlocutori. De Boe esamina interazioni simulate, seppur improvvisate ("non-scripted"), medico-paziente ispirate a scenari autentici. La studiosa conferma risultati di ricerche precedenti: nelle interazioni faccia-a-faccia, gli scambi sono serrati e lo sguardo è fondamentale per coordinare il sistema di turni tra i tre partecipanti, mentre quando si comunica telefonicamente, l'interazione è più lenta e, anche a causa di un audio disturbato, medico e paziente guardano più spesso il telefono rispetto all'altro interlocutore. Quando infine si ricorre all'interpretazione mediata da video, fenomeni interazionali come le sovrapposizioni sono influenzate da ritardi di ricezione di audio e video (*Ibid.*: 150); inoltre, l'audio può risultare disturbato, tantoché l'interprete chiede conferma di aver capito bene; a ciò si aggiunge un limitato accesso visivo agli altri partecipanti, motivo per cui l'interprete guarda più gli appunti che lo schermo. Di conseguenza, il coordinamento dell'interazione è reso più complicato e si producono sovrapposizioni che ostacolano lo scambio comunicativo.

### **1.5 Riflessioni conclusive sul capitolo: "interpreting with digital media"**

Questo primo capitolo teorico ha cercato di gettare le basi per tentare di configurare le *performance* interpretative che sono analizzate in questa sede: esse sono dialogiche (DI), offerte nel corso di festival cinematografici (FFI), mandate in onda per un pubblico remoto (MI) e, a causa della pandemia, possono svolgersi a distanza (due diverse configurazioni di *videoconference interpreting*). Il mezzo video multimodale, virtuale e digitale, è fondamentale tanto per la fruizione da parte del pubblico da casa grazie al *live-streaming*, quanto per connettere eventuali partecipanti remoti tramite piattaforme di videochiamata: denominazione utile per designare una modalità ibrida di interpretazione come quella presa in esame può essere rappresentata dall'espressione "interpreting with digital media", suggerita da Franz Pöchhacker in una comunicazione personale (2022).

Braun (2006a), parlando dei servizi di interpretazione simultanea trasmessi via web (“interpreting in webcasts”), inseriti dalla studiosa tra le nuove forme di interpretazione interlinguistica insieme alle varie tipologie di interpretazione a distanza, sembra sottolineare quest’ibridismo e confermare quanto sia utile affrontare questi nuovi tipi di interpretazione traendo ispirazione da *framework* differenti:

Webcasting follows the same principle as live radio and TV broadcasting: audio or audio and video are recorded at the speaker's site and immediately sent out to the audience. Interpreting in a webcast shares some features with interpreting in a videoconference, but many more with TV interpreting. The speaker and the interpreter are in the same location. (Braun 2006a: 6-7)

La studiosa continua affermando che nella sua tipologia tipica:

The major challenge of this scenario is that the audience is not only remote (as in videoconference interpreting) and invisible (as telephone [...] interpreting), but also ‘passive’ since webcast communication/interpreting is a form of unidirectional communication. In other words, the interpreter has no access to the audience at all and is therefore deprived of perceiving any reaction or feedback. This is further exacerbated by the fact the audience is potentially larger and more heterogeneous than in most other forms of interpreting and less predictable than even the audience of a TV programme. (*Ibid.*, enfasi nell’originale)

Questa passività può diminuire qualora sia disponibile uno strumento di chat istantanea (*Ibid.*), ma si rimanda al secondo capitolo per approfondire questo concetto di passività, il quale non è condiviso da studiosi di comunicazione: i pubblici digitali non sono più considerati passivi come quelli televisivi ma attivi, consapevoli e frammentati per natura.

CAPITOLO 2  
DIALOGO SU VECCHI E NUOVI  
MEZZI DI COMUNICAZIONE

“Tomorrow is our permanent address.”

M. McLuhan

## 2.1 Introduzione: il “medial turn”

Nel primo capitolo è stato presentato il principale quadro teorico di riferimento, attingendo a vari approcci nati (principalmente) in seno agli *Interpreting Studies*. In questo secondo capitolo teorico si riportano alcuni approcci sviluppati da studiosi di comunicazione e mass-mediologi che permettono di comprendere se e come la ‘svolta digitale’ abbia avuto un impatto sul modo in cui si comunica, sui mezzi che si utilizzano e su come si recepisce ciò che essi trasmettono – a prescindere da eventuali fenomeni di trasposizione interlinguistica. Si menzionano in particolare quegli aspetti che si ritengono utili per supportare quanto presentato in questa tesi dottorale: quest’ultima, analizzando prestazioni interpretative trasmesse mediante mezzi di comunicazione digitali come YouTube, rende infatti necessario un dialogo interdisciplinare tra gli *Interpreting Studies*, disciplina primaria, e i *Communication Studies*, settore di studio di ‘supporto’.

Questo capitolo è strutturato in tre parti: nella prima si analizzano contrastivamente vecchi e nuovi media, trattando dell’influenza del *digital turn* sull’ecosistema mediatico. La seconda offre una panoramica di una particolare tipologia di nuovi media: i social media, ‘titani’ della ‘svolta digitale’. La terza e ultima sezione, infine, scende nel dettaglio dell’*audience*, discutendo di come le nuove tecnologie abbiano modificato non solo il modo di trasmettere i contenuti multimediali, bensì anche la modalità con cui il pubblico consuma e interagisce con questi prodotti.

Prima di passare alla sezione successiva, viene approfondito un elemento cui è stato fatto accenno nel primo capitolo: il “medial turn”. Introdotto da Littau (2011: 261; si veda altresì Littau 2016), questo concetto ha gettato una luce nuova sul rapporto tra media e comunicazione interlinguistica, soprattutto in aree come la traduzione audiovisiva, la traduzione intermediale (es.: “film adaptation”), la traduzione automatica, nonché la trasmissione di contenuti mediatici per mezzo di mass media tradizionali o via Internet (Armstrong 2020: 310). Littau (2011: 261), con riferimento agli Studi di Traduzione, afferma che la ricerca si è occupata di vari aspetti di “media translation”, tra i quali la studiosa menziona, ad esempio, la traduzione audiovisiva e la traduzione di contenuti informativi su scala globale (“global news broadcasting”). Littau sottolinea che tale filone di ricerca si è focalizzato soprattutto sul ruolo della traduzione in contesti mediatici globalizzati, ma poca attenzione è stata rivolta all’influenza che le varie forme mediatiche hanno avuto sui processi di trasferimento interlinguistico (*Ibid.*). Ciononostante, giova ricordare che alcuni studiosi di traduzione audiovisiva (Jones 2018

citato in Armstrong 2020: 311; si vedano altresì nuove sfide come quella descritta da Fernández-Costales 2018), interpretazione e relativi approcci multimodali (rimandando alla ‘svolta video’ di cui al primo capitolo), si sono occupati anche di “material forms and media carriers” (Armstrong 2020: 311) con cui viene effettuata e trasmessa la trasposizione interlinguistica. In prospettiva storica, il passaggio da una cultura mediatica all’altra, da quella orale a quella digitale (Littau 2011: 261)<sup>61</sup>, è stato determinato da specifiche innovazioni tecnologiche, le quali modificano il modo in cui la parola orale, scritta o multimodale viene trasmessa e recepita.

If material carriers (human body, tablet, roll, codex, book, computer) and their hardware (voice, clay, wax, papyrus, parchment, paper, screen) make a difference to practices of writing and reading, as historians of the book [...] have demonstrated, then, surely, the same carriers and hardwares also make a difference to practices of translation. (*Ibid.*)

Ciò è vero specialmente oggi in un ecosistema mediatico che si modifica molto velocemente e in cui la tecnologia continua a plasmare il nostro “being-in-the-world” (*Ibid.*: 262).

In virtù della ‘svolta mediale’, ogni mezzo, dal corpo umano ai bit informatici, non ha solo una funzione strumentale di trasmettere (e conservare) parole, immagini e quant’altro, bensì ha valore costitutivo. Per quanto riguarda il rapporto tra gli Studi di Traduzione e la cultura digitale, Littau (*Ibid.*: 275-277) menziona le possibilità offerte dal web di: (1) produrre un contenuto e farlo circolare liberamente in rete (la studiosa sottolinea che ciò può essere concepito, in base al punto di vista, sia come un processo di democratizzazione sia, di converso, come una dilagante anarchia); (2) manipolare un testo e personalizzarne il consumo (cliccando sui vari collegamenti ipertestuali, ad esempio, si aprono finestre diverse che cambiano l’esperienza che facciamo del testo); il che (3) rende l’utente-lettore, anche e soprattutto in ambienti ipermediali, sempre più simile all’autore, poiché non è più un mero ricevente passivo, quanto un agente attivo (§ 2.4.1), un collaboratore nel processo di produzione testuale e pertanto un produttore attivo di significati (*Ibid.*: 275). L’informatica e la rete Internet hanno quindi cambiato il modo in cui si scrive, si legge e si traduce un testo, intendendo la traduzione non solo prettamente

---

<sup>61</sup> Littau (*Ibid.*: 262, corsivo ed enfasi nell’originale) sottolinea inoltre che “even though each culture has its own *Leitmedium*, no culture is monolithic. Several media coexist in ‘one’ culture, and different media cultures overlap. Just as in our own age the screen and print media are locked in a struggle to appropriate each other’s virtues, so no age is monomedial”.

testuale, bensì mediale: Littau riporta l'esempio del lavoro multi- e ipermediale di John Caley<sup>62</sup>, poeta e traduttore di opere cinesi.

What Cayley's multimedial translation brings home to us is that it is not just texts that get translated. Media too get translated. Since texts are always housed in a particular medial carrier, their existence as linguistic message is inseparable from the material medium which embodies them; this means that when they are rehoused the medium itself is subject to translation. (*Ibid.*: 277)

Contrariamente all'idea di ritenere i media digitali immateriali (Littau 2016: 87), un testo in formato elettronico è sempre presentato in e attraverso un dispositivo (Armstrong 2020: 311). D'altronde, anche a livello etimologico e grammaticale 'media' è collegato a 'medium' come pure all'azione di 'mediare', e quindi di tradurre: non c'è mediazione senza media e dunque la mediazione è sempre in qualche modo materializzata (*Ibid.*). Anche i media digitali sono quindi dei "material carriers" che plasmano attivamente le nostre percezioni e pertanto la nostra *forma mentis*, non tanto attraverso il contenuto che trasmettono, quanto piuttosto per mezzo delle loro proprietà materiali e tecnologiche (*Ibid.*).

We cannot think outside media, because we inhabit them; the media environment, as Marshall McLuhan so pithily puts it, is to us "as imperceptible as water to a fish" (1969: 22). Here, we have come full circle back to Nietzsche [1882/1981: 172, Littau's translation]: our technologies "also work on our thoughts". (Littau 2011: 277-278)

Increasingly, [...] [translation scholars] have come to recognize that both physical and digital media impact interlinguistic, intercultural and intermedial forms of encounter in a variety of ways. This recognition has refocused attention on the inherent physical materiality of digital tools and devices, and has historicized scholarly understandings of what were once considered new media, such as television, and even the printed book. (Armstrong 2020: 310)

Inoltre, oggi (intendendo le tempistiche anche in tempi ante pandemia), persino questi 'già nuovi' media citati da Armstrong subiscono una riconfigurazione in chiave digitale: per la televisione, si pensi a piattaforme come RaiPlay, a fenomeni come il *second screen* e la *social TV* (§ 2.2.1.3.1), come pure le varie attività permesse dalle moderne smart tv che rendono il mezzo televisivo sempre più interconnesso con il mondo del web, creando fenomeni di convergenza mediatica (Jenkins 2006a; § 2.4.1.1). Per il cinema, come non

---

<sup>62</sup> L'opera è tuttora disponibile, in versione aggiornata nel 2018, al link <https://programmatology.shadoof.net/?riverisland>

pensare a Netflix, che da un lato accende la polemica in un festival importante come Cannes (2017<sup>63</sup>), mentre dall'altro conquista due statuette (su ben dieci *nomination*) durante la Notte degli Oscar 2021 per il film *Mank* (D. Fincher, 2020). Giova altresì sottolineare che il gigante dello *streaming* vanta lo stesso successo anche per le produzioni televisive originali (es. *La casa di carta* – A. Pina, 2017-2021, o *Stranger Things* – Duffer Brothers, 2016-in corso), le quali si contendono i più importanti premi come gli International Emmy Awards con serie prodotte da emittenti televisive tradizionali. Il cambiamento non è quindi solamente di trasposizione in ambito digitale di contenuti del piccolo o grande schermo (si pensi ad esempio all'archivio disponibile in RaiPlay), bensì anche di produzioni native digitali (come quelle di Netflix), a cui si aggiungono tutte quelle funzioni che permettono all'utenza un consumo sempre più personalizzato e 'social' del prodotto. Passando a un ambito diverso come l'esperienza di lettura, anch'essa è cambiata con l'avvento del digitale, mediante e-book e digitalizzazione di manoscritti antichi, solo per citare due esempi<sup>64</sup>.

Si ritiene che gli elementi introdotti da Littau per quanto riguarda gli Studi di Traduzione possano essere applicati anche a ricerche incentrate sull'interpretazione come quella qui presentata, dato che anch'essa 'abita' il mondo digitale.

## 2.2 Comunicare in e attraverso media vecchi e nuovi

I (mass) media sono degli apparati sociotecnici che svolgono una funzione di mediazione e possono essere concepiti come un complesso intreccio di tecnologia, società e cultura (Colombo 2003). Essi fanno riferimento a ogni mezzo, apparato e strumento di riproduzione e diffusione di informazioni e comunicazioni a un pubblico vasto e indifferenziato che, di norma, può interagire limitatamente (se non affatto) con l'emittente (si veda Luhmann 2016). I media rappresentano un sistema sociale sia autoreferente sia eteroreferente, in quanto hanno un legame con l'ambiente e la società in cui si inseriscono, che mostrano e che raccontano, tantoché si arriva a conoscere il mondo attraverso i loro 'occhi' (*Ibid.*). Quanto detto vale non solo per i tradizionali mezzi di comunicazione di

---

<sup>63</sup> Si veda

[https://www.repubblica.it/speciali/cinema/cannes/festival2017/2017/05/17/news/cannes\\_netflix\\_o\\_netflix\\_no\\_almodovar\\_will\\_smith\\_e\\_gli\\_altri\\_sulla\\_polemica\\_del\\_festival-165666448/](https://www.repubblica.it/speciali/cinema/cannes/festival2017/2017/05/17/news/cannes_netflix_o_netflix_no_almodovar_will_smith_e_gli_altri_sulla_polemica_del_festival-165666448/)

<sup>64</sup> Per un esempio concreto si veda la pagina Instagram della New York Public Library (<https://www.instagram.com/nypl/>) che mette a disposizione, nella sezione delle storie, interi e-book, i quali permettono al lettore di immergersi in un'esperienza multisensoriale e multimediale: visiva, uditiva (dato che sono presenti elementi sonori) e tattile (attraverso il touchscreen).

massa come la televisione, ma anche per i nuovi media come i social o il grande meta-medium che è la rete Internet: si consideri ad esempio che questi nuovi media propongono contenuti che ‘potrebbero piacere’ all’utente e che in qualche modo indirizzano la sua lettura o in generale il suo interesse verso un argomento o un altro (si veda tra gli altri la discussione sulla “filter bubble” in Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 78-82). Si pensi addirittura che i nuovi media possono finanche diventare fonte di informazione: a tal proposito, stando ai dati elaborati dal Censis (2021) in riferimento all’era pandemica, ben 14,5 milioni di italiani, ossia il 30,1% (dato che arriva quasi al 40% nella fascia d’età 30-44), si informano su Facebook, mentre oltre un terzo dei giovani usa motori di ricerca come Google a scopo informativo. Ciò è indice di quanto ambiti diversi come quello dell’informazione e dell’intrattenimento siano oggi labili, sia all’interno di un mezzo tradizionale come la televisione (cfr. “infotainment” in Straniero Sergio 2007) sia nei social media; questi ultimi inglobano altresì un altro ambito precedentemente identificato da Luhmann (2016), ossia la pubblicità (si pensi alle varie sponsorizzazioni dei vari *influencer* nelle storie o nei *post* di Instagram).

Ma cosa sono e quali sono le funzioni dei media? Innanzitutto, le varie parole che designano i media sono polisemiche (Cosenza 2009, 2014), in quanto fanno riferimento sia ai significati per così dire tecnologici sia a quelli che descrivono le attività umane, gli usi e le pratiche sociali che essi permettono: prendendo l’esempio della parola ‘televisione’, essa si riferisce (a) all’organizzazione, la quale produce e trasmette contenuti e programmi, (b) alle modalità di trasmissione (tv via satellite, digitale ecc.), come pure, in modo colloquiale, (c) al dispositivo (il ‘televisore’); similmente, i termini ‘web’ e ‘Internet’ designano la rete, i suoi protocolli, nonché ciò che accade in siti, piattaforme e social media.

Jensen (2021b: 1-2) scrive che:

[m]edia are vehicles of information – they make representations of and insights into reality available, as articulated in text, image, and sound. Media are channels of communication – they make information accessible to communicators, and communicators to each other. And media are means of action – communication is performative as it unfolds and as it ends.

Per quanto concerne l’aspetto comunicativo, i media sono tradizionalmente concepiti come dei mezzi di comunicazione uno-a-molti, concetto trasformato dall’avvento del digitale, come discusso in seguito. In linea generale, Sorice (2009)



sostiene che la comunicazione può essere vista o come atto semplice e autoconclusivo o come processo dinamico. Nel primo caso, si dovrebbe parlare di informazione, di trasmissione intenzionale di un messaggio da un'emittente a un destinatario, da una fonte a un ricevente pressoché passivo; nel secondo caso, invece, si ha comunicazione come processo dinamico e continuo, come 'dialogo'. Sorice offre una classificazione della comunicazione che si fonda su otto concetti base: comunicazione come contatto, come trasferimento di risorse e influenza (di stampo comportamentista come la *bullet theory*; § 2.2.1.3.1), come passaggio di informazioni (in cui si evidenzia la supremazia della fonte e la mediazione dei supporti tecnologici che trasmettono l'informazione), come condivisione (sottolineando l'atto sociale del comunicare), come inferenza (costruzione di indizi e congetture), come scambio (i due poli devono essere nelle condizioni di poter scambiare dei valori vicendevolmente), come relazione sociale (singoli individui formano comunità più complesse grazie a relazioni mediante linguaggi e segni) e come interpretazione (di natura ermeneutica). Anche coloro che hanno una formazione squisitamente linguistica conoscono una serie di modelli comunicativi come quello di Jakobson (1966) o quello di Shannon e Weaver (1949), a cui si aggiungono categorizzazioni maggiormente affini alla massmediologia come il modello di Lasswell (1948). Sostanzialmente, tutte queste concettualizzazioni includono elementi quali mittente, destinatario, messaggio, canale, codice e contesto (si veda Jensen 2021b: 11). Jakobson ha individuato le sei funzioni del linguaggio, ognuna delle quali si collega a un elemento del modello comunicativo; nell'ordine: funzione emotiva, conativa, poetica, fática, metalinguistica e referenziale. La teoria matematica di Shannon e Weaver è incentrata sui segnali che vengono trasmessi da un mittente e raggiungono un destinatario, a meno che non insorga una fonte di rumore. Il modello di Lasswell invece è conosciuto anche come modello delle 5W, dato che lo studioso fonda la sua teorizzazione su cinque domande (omettendo l'elemento 'codice'): "Who says what in which channel to whom with what effect?"; tale modello, ancora influenzato dal comportamentismo in termini di stimolo-risposta tipico degli anni '40, concepisce la comunicazione come un processo asimmetrico in cui i media sono potenti e trasmettono uno stimolo a una massa passiva di destinatari, i quali, una volta recepito lo stimolo, vi reagiscono; (si sottolinea che Lasswell era un politologo interessato alla comunicazione politica e alla propaganda, strumento molto potente, finanche manipolatorio.) Una ricostruzione come quella sviluppata da Neuman e Guggenheim (2011), e riportata da Bentivegna e Boccia Artieri (2018: XIV), evidenzia che nel tempo si è passati dal modello della trasmissione e

persuasione alla diffusione dei media digitali “che sollecitano l’attenzione degli studiosi sulla necessità di rivedere alcune premesse alla base delle teorie precedenti in virtù del nuovo potere di scelta da parte dei pubblici” (*Ibid.*). Un modello come quello di Lasswell oggi è di pressoché impossibile applicazione tenendo in considerazione:

- le trasformazioni causate dai media digitali a livello di dinamiche attivate tra mittente e destinatario, i cui ruoli tendono a essere molto labili (§ 2.4.1);
- i canali utilizzati, i quali ibridano il momento del consumo (si pensi ai prodotti televisivi fruiti in differita sullo smartphone);
- i messaggi veicolati, oggetto anch’essi di intervento da parte degli stessi destinatari;
- i pubblici frammentati e differenziati e degli altrettanti effetti differenziati prodotti (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 19).

Per completezza, si sottolinea che un modello comunicativo diverso da quello di Lasswell è quello sviluppato da Hall in relazione ai discorsi televisivi (1980). Esponente dei *Cultural Studies*, i quali rompono con l’enfasi comportamentista e l’idea di ricezione passiva e indifferenziata, nel suo modello *encoding/decoding* Hall “ridefinisce il contesto comunicativo degli effetti mediali e mostra le opzioni di sintonizzazione o resistenza rispetto ai meccanismi ideologici” (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 131). Lo studioso specifica che prima di produrre un effetto, un messaggio mediale deve essere percepito come dotato di senso: chi codifica (il produttore) crea la codifica, il *frame* del significato in un certo modo, ma chi lo consuma (i membri del pubblico) lo decodifica in base al proprio *frame* interpretativo, basato su esperienze personali e sociali; è a questo punto che si crea un effetto per cui il prodotto influenza, intrattiene o persuade (*Ibid.*)<sup>65</sup>.

Modelli come quelli di Lasswell e Hall fanno riferimento alla comunicazione di massa, la quale si distingue da quella interpersonale per i seguenti aspetti (si veda Sorice

---

<sup>65</sup> Si pensi a come ciò possa essere applicato a un contesto come quello qui preso in considerazione: da una parte, l’interprete (come pure gli altri partecipanti all’evento) può essere visto come il codificatore, e dall’altra il pubblico (in sala e a casa) come un insieme di tanti e diversi decodificatori che possono anche decodificare in modo diverso uno stesso testo (quello prodotto dall’interprete); ciò rende potenzialmente molto complesso un fenomeno come l’*audience design* (specialmente quella di tipo *initiative*; § 3.3.1.3.3): “[a] partire dal riconoscimento che codificare è un’attività che consente di introdurre elementi tali da delimitare il processo di decodifica, sarà la relazione che si instaura tra questi limiti a produrre differenti tipi di decodifica e differenti interpretazioni” (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 131-132).

2009): il rapporto che intercorre tra mittente e destinatario in termini di agentività e *feedback* da parte di quest'ultimo; la sua collocazione, lontana o vicina alla fonte, mediata, la prima, da dispositivi tecnologici che implicano la necessità e di possederli e di rientrare nel raggio di ricezione del segnale; la quantità (elevata o limitata) e la qualità del pubblico (indefinita o nota); la natura dell'emittente, la quale diviene una struttura organizzativa in quella di massa, e del messaggio, il quale si configura ora come prodotto simbolico le cui copie vengono trasmesse simultaneamente ora come un contenuto unico e non riproducibile. Parimenti, McQuail (1969) individua le seguenti caratteristiche della comunicazione di massa: essa necessita di organizzazioni formali complesse; è pubblica; si rivolge a un'*audience* molto ampia ed eterogenea; la relazione con il pubblico è gestita da esperti comunicatori; il contatto con i membri dell'*audience* è simultaneo e remoto, dato che sono distanti dalla fonte e dislocati nello spazio; il pubblico è altresì composto da persone che non si conoscono, hanno un'interazione limitata e condividono un interesse. Tuttavia, come descritto in questo capitolo, Internet e i nuovi media hanno messo in crisi il vecchio modello comunicativo, il concetto di massa e di *audience*, a fronte della frammentazione della stessa, del potere del fruitore e dell'uso nuovo e potenziato che può fare del messaggio. Pertanto, la separazione tra comunicazione interpersonale e di massa diventa sempre più labile (Bentivegna & Boccia Artieri 2018; Schröder 2018).

Un altro celebre massmediologo è, tra gli altri, Marshall McLuhan (si veda Jensen 2021b: 27), di cui una delle più celebri citazioni è “the medium is the message” (1964). Secondo lo studioso ogni mezzo va studiato in base ai criteri strutturali che ne organizzano la comunicazione: è la struttura comunicativa unica di ogni mezzo che lo rende non neutrale, giacché suscita nel pubblico determinati comportamenti e ne plasma determinati modi di pensare. Inoltre:

the ‘content’ of any medium is always another medium. The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of the telegraph. If it is asked, “What is the content of speech?,” it is necessary to say, “It is an actual process of thought, which is in itself nonverbal.” (1964: 8, enfasi nell'originale)

Come già detto, quindi, non si può scindere il contenuto (il messaggio) dal funzionamento del mezzo, perché è il mezzo stesso a incidere sul modo di relazionarsi con l'altro e con la realtà: dall'invenzione della ruota, la quale ha permesso i primi spostamenti meccanici, alle nuove frontiere della rete, la quale scardina le relazioni spazio-temporali,

interpersonali, ma anche intrapersonali (si pensi alla ‘celebrificazione’ del sé nei social – Schröder 2018), ogni nuovo mezzo ha un impatto sull’uomo, come pure sull’ecosistema mediale, sul “villaggio globale” (McLuhan 1964) in cui si inserisce. Facendo riferimento ai social, si pensi a quanto l’‘uragano’ TikTok abbia influenzato nuove funzionalità di Instagram, ad esempio, a cui sono stati aggiunti i *reel*; ma si pensi altresì a quanto siano diversi tra loro i vari social media (es. TikTok vs LinkedIn), i quali, in base alle caratteristiche e alla grammatica proprie di ognuno, spingono alla pubblicazione di contenuti che in qualche modo si differenziano gli uni dagli altri. Giova sottolineare che McLuhan considera il mezzo ogni invenzione o strumento di cui si serve l’uomo per compiere azioni che il corpo limitato non riesce a fare; i media sono infatti estensioni del corpo umano: ogni oggetto (da una penna a uno smartphone) è una ‘pròtesi’ che estende il nostro raggio d’azione.

McLuhan (1962, 1964) inoltre divide i media tra caldi e freddi: i caldi (radio, cinema) estendono un senso fino a un’alta definizione e offrono una completezza di dati, non lasciando molto spazio da colmare e quindi offrendo una partecipazione limitata; mentre quelli freddi (telefono, tv) sono media a bassa definizione, poiché forniscono una scarsa quantità di informazioni, o sono comunque tecnologie inclusive che richiedono un alto grado di partecipazione attiva. Anche il computer e Internet sono media freddi, poiché implicano un alto grado di coinvolgimento e partecipazione dell’utente.

Anche oggi è visibile un forte legame tra media e società (si veda ad esempio Schröder 2018), un impatto, un ‘effetto’ dei media su di essa. Gli operatori dei media detengono il controllo delle tecnologie di produzione e trasmissione, promuovono determinate ideologie, esercitano un’influenza su istituzioni e società e a loro volta ne sono influenzati. Per quanto riguarda i social media, in virtù di quel confine labile tra democratizzazione e anarchia cui si è accennato in precedenza, si pensi a elementi come: (1) la pubblicità, la quale ha il suo notevole peso anche nella società digitale (nonostante il divo di turno sia affiancato dall’*influencer* dei social); (2) le *fake news* o i ‘giochi’ pericolosi come alcune TikTok *challenge*<sup>66</sup>, che possono diventare virali e influenzare i comportamenti delle persone di ogni età (finanche rendendo molto confuso il confine tra ciò che è reale e ciò che è *fake* – si pensi al fenomeno *Blue Whale*, Adeane 2019); (3) la

---

<sup>66</sup> Si leggano a tal proposito i seguenti articoli pubblicati da un quotidiano nazionale e uno straniero:

[https://www.ilmessaggero.it/italia/tik\\_tok\\_bambina\\_morta\\_soffocata\\_palermo\\_blackout\\_challenge\\_cosa\\_e\\_successo\\_21\\_gennaio\\_2021-5715322.html?refresh\\_ce](https://www.ilmessaggero.it/italia/tik_tok_bambina_morta_soffocata_palermo_blackout_challenge_cosa_e_successo_21_gennaio_2021-5715322.html?refresh_ce)  
<https://www.theguardian.com/technology/2022/jul/05/tiktok-girls-dead-blackout-challenge>

relazione con la politica, alla luce dell'accusa di favorire o censurare politici di turno, incidendo su importanti eventi cruciali della storia nazionale e internazionale (si pensi ad esempio alle polemiche durante l'era Trump – Menichini 2016; Conger & Isaac 2021). D'altronde, da una parte è innegabile che le pagine social siano oggi fondamentali persino in ogni campagna elettorale<sup>67</sup>, mentre dall'altra esistono tutt'oggi forme repressive come le censure perpetrate da regimi dittatoriali, le quali limitano al contempo la libertà delle emittenti di trasmettere i loro prodotti e la libertà del pubblico di accedere a un'ampia scelta di contenuti. Peraltro, McQuail già nel 1994 parlava di due modelli e sei poteri dei media: nel modello egemonico, la fonte sociale è l'*élite* dominante, la quale controlla i media offrendo una visione del mondo standardizzata e producendo effetti conformisti su un pubblico passivo; mentre nel modello pluralista, la fonte è costituita da diversi gruppi sociali e politici, così come diversi sono i media, la cui produzione è libera, la visione del mondo è pluralista, il pubblico è attivo e frammentato e gli effetti imprevedibili. Quanto ai poteri, McQuail identifica la capacità di attrarre pubblico, la persuasione ideologica, l'influenza sui comportamenti, la strutturazione dei meccanismi di definizione della realtà, il conferimento di status e l'offerta di informazioni rapide ed estensive. È altresì vero che anche i social media hanno i loro interessi: Meta, ad esempio, è un'azienda a tutti gli effetti e come tale controlla Facebook, Messenger, Instagram, WhatsApp e altri prodotti, perseguendo obiettivi commerciali.

### 2.2.1 Il concetto dinamico di novità

Accanto ai mass media tradizionali quali la stampa, la radio, il cinema o la televisione, le tecnologie informatico-digitali hanno dato a vita a quelli che oggi sono considerati nuovi media, o meglio che nel tempo sono stati inseriti nella relativa lista. Lievrouw e Livingstone (2006: 2) definiscono i nuovi media come “information and communication technologies and their associated social contexts”, altresì come infrastrutture composte da tre elementi: (1) un dispositivo tecnologico (es. pc), il quale rende possibile e fruibile la comunicazione; (2) attività e pratiche tramite cui le persone utilizzano tale dispositivo per comunicare; (3) un contesto sociale, il quale si sviluppa attorno a tali dispositivi e alle

---

<sup>67</sup> Studiosi come Schröder (2018) dedicano intere sezioni ad analizzare la relazione comunicativa tra nuovi media e l'ascesa di determinati partiti e personalità politiche, il cui sapiente uso dei social ne ha determinato il successo: “digital media have bypassed traditional media gatekeepers. Trump's success in becoming the Republican candidate was achieved by dominating the agenda of mainstream media via his use of Twitter” (2018: 60).

relative attività d'uso. In altri termini, occorre avere un dispositivo adeguato, saperlo usare e sfruttarne le potenzialità in base alle esigenze personali; si rende altresì necessario un contesto sociale che renda accessibile il *device* e che promuova e condivida gli usi che se ne fanno.

Per quanto riguarda il concetto di 'novità', è nuovo tutto ciò a cui non si è ancora abituati, che non si riesce a controllare e a inquadrare, del tutto o in parte, nelle regole che si conoscono (Cosenza 2009, 2014; si veda anche Livingstone 1999). Il concetto di nuovo, quindi, cambia in base al fattore temporale, ma anche in relazione a questioni legate al marketing e alle mode: si pensi, ad esempio, a come dal televisore a un solo canale degli anni '60 si sia passati ai super equipaggiati smartphone odierni, o a come i dischi in vinile in voga negli anni '70, siano stati soppiantati dalle musicassette degli anni '80 e successivamente dai CD, per poi ritornare di moda oggi per gli amanti del *vintage*. Man mano che le persone iniziano a avere più familiarità con una novità, il non noto diventa prima noto, poi scontato e in alcuni casi, se non riesce a stare al passo con i tempi e a modernizzarsi, vecchio e obsoleto. Oggi più che mai, la dinamicità con cui il nuovo si evolve è estremamente rapida a causa della velocità con cui cambiano le tecnologie della comunicazione, nonché in virtù di strategie aziendali di marketing, le quali promuovono continuamente prodotti più o meno nuovi: i progressi nel campo dell'informatica e del digitale fanno sì che la condizione di novità sia permanente, poiché il susseguirsi di cambiamenti è così rapido che non si può mai realmente considerare un mezzo vecchio o nuovo poiché tutto è nuovo. L'unica certezza è che i nuovi media sono prodotti delle tecnologie informatico-digitali e vengono come tali gestiti da dispositivi come computer, tablet, smartphone o simili. Oggi, i *new media* per eccellenza sono i social media, i quali di per sé non sono più del tutto nuovi (si pensi che Facebook è nato nel 2004, Twitter nel 2006, Instagram nel 2010, solo per citarne alcuni), ma trovano sempre modi nuovi per aggiornare o migliorare l'esperienza che gli utenti ne fanno.

Cosenza (2009, 2014) sottolinea che tutti i nuovi media oggi sono accomunati da due parole chiave: multimedialità e interattività. Per quanto concerne la prima, da una parte nel linguaggio comune viene utilizzata a volte in modo confuso per identificare ora la tecnologia che permette di inviare file audio e video e che riguarda le animazioni del web o le interfacce 3D, ora le nuove tecnologie o la rivoluzione digitale in generale. Tuttavia, si definiscono testi multimediali quelli che (1) coinvolgono una pluralità di media (2) attraverso una strategia di comunicazione unitaria (3) e in qualche modo innovativa, (4) e che interessano altresì più di un canale sensoriale. Anche per quel che

riguarda i dati analizzati in questa sede, come già visto nel capitolo precedente, sono testi multimodali (si veda Pöchhacker 2020) tutte quelle produzioni che coinvolgono in modo sincretico più linguaggi e forme espressive, divenendo altresì multisensoriali, e che interessano in qualche modo più media. In una diretta del GFF è infatti possibile integrare video e chat su **YouTube**<sup>68</sup>, come pure scene tratte da film, serie televisive, canzoni, finanche interagire con altri social come Instagram; vengono così interessati linguaggio orale (verbale e para-verbale), ma anche linguaggio non verbale (dallo sguardo ai gesti, dalla prossemica all'utilizzo di oggetti ecc.) e persino scritto (qualora siano in qualche modo coinvolti documenti o forme testuali), effetti sonori e visivi, finanche, con i più moderni dispositivi come gli smartphone, tattili (la diretta può essere promossa per mezzo di storie Instagram attraverso cui si rimandano gli utenti al video in questione tramite *swipe up* o *link*, con cui gli utenti interagiscono mediante l'interfaccia del touchscreen).

Per quel che riguarda l'altro elemento, l'interattività, ci si riferisce a come il sistema informatico-digitale reagisca in tempo reale all'*input* dell'utente (si pensi allo *swipe up* appena menzionato). Inoltre, oggi si parla di interattività anche in riferimento ai 'vecchi' mass media come la televisione, la quale, grazie alla convergenza con la rete, diventa appunto interattiva: non più un mezzo monodirezionale per utenti per lo più passivi, quanto uno strumento social in cui gli utenti hanno un ruolo attivo<sup>69</sup> a tutti gli effetti (dalla scelta dei programmi, alla personalizzazione dei palinsesti, finanche a reazioni ai programmi in tempo reale; § 2.4.1). A proposito di interattività e altre

---

<sup>68</sup> Data la centralità rivestita dalla piattaforma nella presente tesi dottorale, in questa sezione si è scelto di scrivere YouTube (nonché altre possibili parole collegate al caso di studio) in grassetto per porlo in evidenza rispetto agli altri social media.

<sup>69</sup> Per completezza, si ricorda che il primo passaggio dall'*audience* passiva all'*audience* attiva si ebbe tra gli anni '60 e '70 con la cosiddetta teoria degli usi e delle gratificazioni tramite cui, per la prima volta, gli studiosi si domandarono cosa fanno le persone con i media piuttosto che cosa fanno i media alle persone. Secondo questa teoria – non più di stampo comportamentista, bensì funzionalista – il pubblico è attivo, tantoché la scelta, l'uso e il consumo mediale sono orientati a un obiettivo e consentono un ampio ventaglio di gratificazioni (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 87). Tuttavia, Bentivegna e Boccia Artieri (*Ibid.*: 98) sottolineano che per quanto nei nuovi media si possano a grandi linee ritrovare le stesse gratificazioni che caratterizzavano i 'vecchi' media (come ragioni interpersonali, evasione, ricerca informazioni, utilità e intrattenimento), alla luce della convergenza tipica del mondo digitale (§ 2.4.1.1), la situazione è più complessa. Per esempio, ci si può dotare di un profilo Facebook a fini strumentali (ricerca di una qualche informazione in un gruppo) come pure interazionali ('fare' amicizia). Anche nel passato non vi erano automatismi nell'associazione tra consumo mediale e ricerca di gratificazioni, ciononostante è difficile pensare che si guardava una puntata di *Friends* per soddisfare esigenze di informazioni e utilità (*Ibid.*). Inoltre, le caratteristiche proprie dei nuovi media (intesi sia come dispositivi sia come piattaforme) danno vita a nuove possibili gratificazioni come l'aumento delle opportunità di interazione, di *community building* o di creazione di contenuti originali (*Ibid.*: 99-100).

caratteristiche dell'ecosistema mediale odierno, Durant e Lambrou (2009: 17) affermano che i media variano in base ad alcuni elementi:

- “role-reversibility” (concepito in termini appunto di interattività): alcuni media sono unidirezionali nel senso che il pubblico può solo vedere e ascoltare ciò che accade, ad esempio, in televisione (quella tradizionale); mentre altri sono bidirezionali, in quanto le persone possono dare un *feedback* più immediato (si pensi ad esempio alla possibilità offerta dalle chat istantanee durante il corso di una diretta social); quanto a questi ultimi, il grado di interattività può essere più (es. e-mail, chat) o meno (es. ricerche in motori di ricerca) elevato;
- spazialità: la maggior parte delle tecnologie mediali (dalle ‘vecchie’ lettere scritte ai moderni messaggi su WhatsApp) permette di comunicare con persone (molto) distanti; inoltre, alcuni mezzi (come le videochiamate) permettono altresì di avere dei dialoghi con altrettanti interlocutori remoti, ri-mediando un tipico dialogo faccia-a-faccia (il concetto di ri-mediazione è trattato in 2.2.1.3);
- temporalità: alcuni mezzi (dalla televisione alle piattaforme social) permettono di prendere visione sia di programmi in diretta sia di trasmissioni in differita; il pubblico ha un potere di scelta maggiore nelle piattaforme online, laddove si ha ampia libertà di vedere quello che si vuole quando si vuole e con qualsiasi mezzo, mentre deve sottostare alla programmazione di rete per quanto riguarda la televisione tradizionale;
- “fixation”: in alcuni mezzi, anche moderni (si pensi a piattaforme di videochiamata, qualora non sia prevista una registrazione), il discorso esiste nel qui e ora della comunicazione ed è evanescente, mentre altri permettono di fissarlo su un supporto più o meno permanente e durevole (che sia un foglio, una cassetta o un file digitale);
- “spontaneity”: i discorsi mediatici possono essere spontanei o preparati in precedenza.

### 2.2.1.1 I nuovi media nello spazio e nel tempo

Secondo Van Dijk (1999; si vedano altresì edizioni più recenti come 2020), nella *Network society* la novità introdotta dai nuovi media non è tanto tecnologica in sé, quanto strutturale, riguardante gli spazi e i tempi delle relazioni: i nuovi media rendono il



concetto di spazio e tempo sempre più labile, tantoché da una parte media i quali servono per superare grandi distanze spaziali sono usati anche da persone che condividono in linea generale lo stesso spazio (es. videochiamate), mentre altri che di norma servono per superare distanze temporali (asincroni) possono essere usati in modo sincrono (es. messaggistica istantanea, chat online) (si veda Cosenza 2014). In un altro storico riferimento alla società delle reti digitali, Castells (1996, 2009) sottolinea come la rivoluzione tecnologica abbia prodotto una nuova struttura sociale (la società dell'informazione) caratterizzata da “space of flows”, “timeless time” e “real virtuality”. Le interazioni sociali a distanza mediate dai nuovi mezzi tecnologici interattivi e finanche istantanei si organizzano nello “spazio dei flussi”, la cui configurazione spaziale dipende dai nodi della rete e il cui tempo è slegato da temporalità cronologiche o biologiche, diventando contratto e ‘desequenzializzato’ nel *multitasking*: sono gli individui a scandire le coordinate spazio-temporali tramite le loro comunicazioni nelle “realità virtuali”, ossia in tutte quelle interazioni sociali tecnologicamente mediate nello spazio e nel tempo e che, tuttavia, non sono necessariamente meno reali di quelle ‘concrete’.

La comunicazione mediata dalla tecnologia ri-media, infatti, il dialogo prototipico dell'interazione faccia-a-faccia. Bazzanella (2002; si veda Merlini 2007), ispirandosi alla teorizzazione di Eleonor Rosch, identifica i tratti prototipici della comunicazione dialogica in due macrocategorie: l'interattività e l'intenzionalità; questi due attributi sono a loro volta scomposti in più microelementi, i quali possono essere centrali o periferici in base alla tipologia di dialogo presa in considerazione. Per quanto riguarda l'interattività, i tratti centrali sono la co-costruzione dell'interazione e l'alternanza di turni, mentre quelli più periferici sono l'uso dell'oralità, la co-presenza nello spazio e nel tempo e il coinvolgimento di due persone; infatti, dialoghi scritti (Cosenza 2014) sono oggi molto comuni, finanche quotidiani, in social media come WhatsApp, i quali possono altresì scardinare la dimensione temporale (in quanto è possibile comunicare anche in modo asincrono); piattaforme di videochiamata come Skype o Zoom permettono dal canto loro di superare i confini dello spazio; infine un dialogo può includere più di due persone, basti pensare a un'interazione mediata da interprete. Per quanto concerne la macrocategoria dell'intenzionalità, Bazzanella menziona il perseguimento di obiettivi individuali o collettivi (che siano conflittuali o condivisi); questo è l'elemento centrale, mentre quelli periferici sono costituiti da conoscenze e codice linguistico condiviso (si pensi, di converso, a un'interazione mediata da interprete). Analogamente, Cosenza (2014) individua quattro elementi del discorso prototipico: il coinvolgimento di due persone che

condividono lingua, conoscenze e credenze (a livello culturale e personale); la condivisione di spazio e tempo, in virtù della quale le due persone hanno accesso percettivo diretto all'intera configurazione non-verbale dell'altro interlocutore; la relazione tra i due partecipanti è paritetica, il che comporta un elevato grado di interscambiabilità tra il ruolo di parlante e ascoltatore, nonché l'adattamento del proprio turno alle re-azioni dell'altra persona. Cosenza sottolinea altresì che le telecomunicazioni incidono sulle relazioni spazio-temporali del dialogo prototipico per quanto riguarda mezzi orali e scritti: i primi (es. dalle telefonate alle videochiamate) permettono di avere un dialogo sincrono molto simile a quello faccia-a-faccia, sebbene con un accesso limitato o del tutto assente alla componente non-verbale dell'interlocutore; nei secondi invece mancano tanto la sincronia quanto l'accesso al canale non-verbale. Tuttavia, qualora la velocità dell'interazione scritta sia molto veloce, finanche istantanea, si può parlare appunto di dialoghi scritti (Cosenza parla anche di scrittura orale o scritto parlato): questi imitano l'oralità in quanto non sono caratterizzati dalla pianificazione tipica della scrittura prototipica (Tabella 2.1), utilizzano espedienti grafici e iconici per trasferire la prosodia (es. ripetizione vocale finale, grassetto, maiuscolo ecc.) e il non-verbale (*emoticon*), come pure sono accompagnati da espressioni che modulano la forza illocutoria di quanto scritto (es. cioè, volevo dire; praticamente, diciamo ecc.).

Cosenza (2014), inoltre, sottolinea come le nuove tecnologie cambino il modo in cui viene percepita la distanza fisica e temporale, la quale caratterizza le interazioni. Per quanto riguarda la distanza fisica, già il classico telefono fa sentire gli interlocutori più vicini rispetto a una comunicazione scritta; ciò avviene anche tramite le nuove forme di messaggistica istantanea che ri-mediano altresì la tradizionale telefonata (si pensi ai messaggi audio che vengono scambiati su WhatsApp). L'autrice rimarca il fatto che più il dispositivo è piccolo (e quindi più è prossimo a chi lo utilizza, cfr. la metafora delle estensioni del corpo umano già usata da McLuhan nel 1964) più si percepisce vicinanza con l'interlocutore. Uno strumento come la videochiamata accentua ancor di più questa vicinanza percepita dato che, a differenza della telefonata, si ha accesso tanto al canale fonico-acustico quanto a quello visivo-gestuale (cfr. Pöchhacker 2020). Ciononostante, tali media richiedono agli interlocutori un'attenzione e una cura maggiore nella gestione dell'interazione: Licoppe & Morel (2012) hanno dimostrato come nelle videochiamate con telefono cellulare e Skype i parlanti cerchino sempre di mostrare su schermo chi ha turno di parola o qualsiasi cosa sia rilevante ai fini dell'interazione. Parimenti, per quanto

concerna la distanza temporale, il web e la rete Internet (e-mail, messaggistica istantanea) hanno reso le comunicazioni sempre più veloci tanto da far sentire le persone più vicine.

### 2.2.1.2 Fasi storiche e culturali: dall'oralità ai nuovi media

Il linguaggio dei media (si veda Durant & Lambrou 2009) è cambiato nel corso del tempo a causa del progresso tecnologico che ha inciso sull'ecosistema mediale. Se nelle società basate esclusivamente sull'oralità il discorso era il mezzo di comunicazione principale (in questi casi si parla di oralità primaria), con l'avvento della scrittura il testo scritto ha iniziato a convivere con la parola. A seguito dell'invenzione della stampa, la scrittura è diventata predominante sull'oralità, divenendo altresì il mezzo principale per la diffusione di testi in qualche modo prestigiosi, da quelli religiosi a quelli legali. Successivamente, con la diffusione di mass media come telefono, radio e televisione, l'oralità ha riguadagnato il suo spazio (tantoché si parla di oralità secondaria; si veda Ong 1982). Infine, nell'era Internet all'interno del linguaggio mediatico si è ristabilito un equilibrio tra oralità e scrittura, con l'innovativa introduzione dell'elemento della multimedialità digitale.

Quanto a differenze tra oralità e scrittura, Durant e Lambrou (2009: 11) citano Baron (2000: 21-22), sottolineando che questa relazione può essere vista non solo in termini dicotomici, bensì si può anche porre i due elementi lungo un *continuum*, nonché adottare una visione "cross-over". La prospettiva dicotomica (Tabella 2.1) vede i due aspetti come separati e mutualmente esclusivi, ognuno dei quali è caratterizzato da elementi in netta opposizione l'uno con l'altro.

Tabella 2.1 Visione dicotomica di scrittura vs oralità (adattata da Durant & Lambrou 2009: 11)

	<b>SCRITTURA</b>	<b>ORALITÀ</b>
1	oggettiva	interpersonale
2	monologica	dialogica
3	durevole	evanescente
4	rileggibile	accessibile solo linearmente
5	pianificata	spontanea
6	molto strutturata	poco strutturata
7	sintatticamente complessa	sintatticamente semplice
8	orientata a passato e futuro	orientata al presente
9	formale	informale
10	esplicativa, descrittiva	narrativa
11	orientata agli argomenti	orientata agli eventi
12	decontestualizzata	contestualizzata
13	astratta	concreta

Qualora i due poli siano posti lungo un *continuum* (Figura 2.1), scrittura e oralità non sono più viste come assolutamente e acriticamente separate l'una dall'altra; sono piuttosto concepite come due elementi che possono in qualche modo convivere e influenzarsi reciprocamente in determinati mezzi (es. telegiornali, trasmissioni radiofoniche): “the ‘continuum’ approach, as the name suggests, looks at speech and writing in variable contexts of use” (*Ibid.*, enfasi nell'originale).

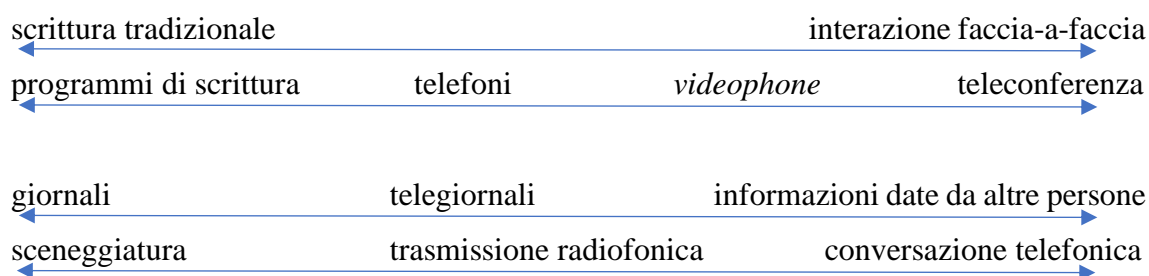


Figura 2.1 Visione di scrittura-oralità lungo un continuum (adattata da Durant & Lambrou 2009: 11)

Infine, secondo la terza prospettiva (“cross-over”), anche se un messaggio può essere stato progettato per essere prodotto oralmente o per iscritto, esso può essere trasmesso tramite un mezzo diverso da quello per cui era stato originariamente ideato (*Ibid.*: 12): si dà in tal modo vita a degli ibridi, come ad esempio gli audiolibri, i quali non vengono letti, bensì ascoltati; mentre l'esatto opposto accade con scambi e-mail o strumenti di chat online, i quali, pur essendo scritti, ri-mediano l'oralità.

Ma quale sarà la nuova fase culturale? Come cambierà il linguaggio mediatico? Innanzitutto, come sottolineano Durant e Lambrou (*Ibid.*: 49), ogni previsione sul futuro dell'ecosistema mediatico include i seguenti elementi: introduzione di nuove tecnologie (cosa d'altronde già accaduta dall'invenzione del telegrafo allo smartphone che hanno, nelle rispettive epoche, ‘fatto la storia’); avvicindamenti a livello politico di gestione dei mezzi di comunicazione (si pensi a canali televisivi, i quali possono essere controllati dallo stato o da società e aziende private); cambiamenti a livello culturale (si pensi ad esempio al tema della privacy alla prova dei nuovi mezzi informatico-digitali). I cambiamenti dell'ecosistema mediatico incidono a loro volta anche sul linguaggio che li pervade:

[b]ecause language change reflects patterns of language use, we might therefore expect that the rate, direction and extent of language change (including towards standardisation [or diversification]) will all vary in relation to media available at any given time (*Ibid.*: 50).

La seguente lista (adattata da *Ibid.*: 51) elenca alcuni degli sviluppi più recenti in termini di relazione tra tecnologie mediatiche e linguaggio, tra cui si sottolinea il **web-streaming**, al cuore della presente tesi:

- strumenti informatici di copia-incolla;
- controllo ortografico e grammaticale automatico;
- software di riconoscimento vocale;
- **web-streaming**;
- messaggistica istantanea;
- suggerimenti automatici della tastiera;
- traduzione automatica;
- dispositivi e programmi di videoconferenza;
- registrazione e manipolazione di file audio e/o video;
- vari strumenti messi a disposizione dalla linguistica computazionale e dei corpora.

In riferimento agli ultimi due punti, grazie al progresso tecnologico oggi è possibile creare corpora digitali di testi orali, rendendo quindi un evento evanescente quale l'oralità permanente come fosse un testo scritto; tali archivi, grazie a software e nuovi strumenti informatici, permettono di effettuare ricerche sempre più puntuali e istantanee anche su una mole di dati consistente. Quanto alla comunicazione interlinguistica nello specifico, la traduzione automatica è senz'altro uno degli aspetti chiave del cambiamento: oltre a vari strumenti utilizzati anche da professionisti del settore, si pensi ad esempio a quanto essa sia presente nei social network (Desjardins 2017) e a quanto, seppur con qualche limite, renda di fatto linguisticamente accessibili contenuti a una vastissima platea di utenti.

Approfondendo il discorso di oralità e scrittura, Jensen (2021b) suddivide la storia dell'ecosistema mediale in tre fasi che corrispondono a tre tipi (lo studioso parla di "livelli") di media. I media di primo livello corrispondono al corpo umano e agli strumenti utilizzati, dalla penna a uno strumento musicale; includono pertanto il linguaggio verbale (l'oralità), ma anche le risorse multimodali e non verbali, come pure i testi scritti o comunque tutto quello che il corpo umano può creare (da un discorso a una danza – *Ibid.*: 5).

Media of the first degree – human bodies and their extensions in tools – externalize accounts of actual as well as possible worlds and enable each of us to communicate with others about such worlds for both reflective and instrumental purposes (*Ibid.*).

Laddove il corpo umano è di per sé sufficiente per comunicare e socializzare in alcuni contesti (attraverso il linguaggio orale e non-verbale), gli strumenti estendono il corpo umano e le sue capacità comunicative (attraverso, ad esempio, una penna che dà forma a un testo scritto). I media di primo livello si riferiscono quindi, con le dovute differenziazioni cronologiche, sia alle culture orali (si veda Ong 1982: 11), sia a quelle sviluppatesi a seguito dell'adozione di un sistema di scrittura, come pure quelle influenzate dall'invenzione della stampa. Jensen (2021b: 6) sostiene che nelle prime la comunicazione è strettamente correlata al contesto<sup>70</sup> e, analogamente, nelle (prime) società basate sulla scrittura (riferendosi a dei manoscritti), la comunicazione è interrelata ad attività pratiche compiute da singoli individui in determinati ambiti sociali<sup>71</sup>.

Non è possibile quindi nei media di primo livello parlare di comunicazione di massa, elemento centrale dei media di secondo livello, ossia quelli che riescono a riprodurre e trasmettere copie identiche, o quantomeno simili (anche a discapito dell'unicità; si veda Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 122 in cui si cita Benjamin 1936/1966) di messaggi da una fonte centrale a una miriade di destinatari finali. Jensen (2021b: 7) fa riferimento alla stampa, al cinema, alla radio e alla televisione, accomunati da una comunicazione uno-a-molti e dalla possibilità di superare, in modo più netto in confronto ai media di primo livello, confini spazio-temporali, indipendentemente dalla presenza e dal numero dei partecipanti alla comunicazione.

Il terzo livello è infine costituito dai nuovi media digitali, i quali vengono definiti meta-media, poiché riproducono e ricombinano tutti i media precedenti all'interno della stessa piattaforma e/o dello stesso dispositivo.

As means of expression, digital media join text, image, and sound in some new and many old genres, as inherited from mass media as well as face-to-face interaction: narratives, debates, games, and so on. As modes of interaction, digital media integrate one-to-one, one-to-many, and many-to-many forms of communication (*Ibid.*: 8-9).

---

<sup>70</sup> “In a primary oral culture, communication is an expression and an event in context rather than a representation and a resource across contexts”.

<sup>71</sup> “Because copies are precious and few, they will be distributed in an extremely selective fashion to central individuals within established institutions. [...] [i]n a scribal culture communication remains an expression and an event that is primarily enacted in local contexts by embodied individuals”.

Per mezzo di tali meta-tecnologie, la comunicazione ritorna a essere caratterizzata dall'interattività e dalla multimodalità che distinguono l'interazione faccia-a-faccia, pur se con le dovute influenze impresse dal digitale (*Ibid.*: 9).

Dal loro punto di vista, anche sociologi e antropologi sottolineano quanto la cultura sia stata influenzata dai cambiamenti tecnologici<sup>72</sup>, tantoché nel tempo sono cambiati il modo e le possibilità di connettersi con gli altri. Le tecnologie hanno modificato il concetto di comunità: quest'ultima non è più solo territoriale e geografica, bensì anche relazionale-comunicativa, la quale prescinde dai luoghi in cui le persone si trovano, diventando virtuale e digitale. Nella prima rivoluzione tecnico-culturale, l'oralità ha messo al centro le interazioni faccia-a-faccia e il senso dell'udito, le capacità mnemoniche, la magia, il mito e la coscienza collettiva; mentre con l'alfabetizzazione e la stampa si enfatizzano la dimensione privata, l'individualismo, la specializzazione e il senso della vista. Nell'era più recente i media elettronici e in seguito digitali, tanto per i mezzi unilaterali (radio, televisione) quanto per quelli bilaterali e interattivi (dal telefono alle e-mail o alle chat online), interessano la totalità dei sensi e la potenza del mezzo è ancor più notevole. Esso scardina infatti i confini pubblico-privato (basti pensare a come si pubblicizza la propria quotidianità nei social; si veda Floridi 2015<sup>73</sup>), nonché quelli spazio-temporali; crea a sua volta nuovi media (ad esempio la web tv) e nuove modalità di fruizione (come lo *streaming*), agendo sulla struttura delle società e sull'identità del singolo (il quale, oltre alla propria persona fisica, ha un profilo Facebook, uno Instagram, uno LinkedIn ecc., in cui si mostra – e si mette in mostra – in modo diverso). Grazie a quest'ultima rivoluzione, sempre più persone fisicamente separate (e persino che non si conoscono) possono comunicare in tempo reale, possono esprimere liberamente e pubblicamente idee ed emozioni, svolgere svariate attività in tempo reale in modo diretto e democratico, portando cambiamenti comportamentali a livello individuale, nazionale e

---

<sup>72</sup> Quanto riportato è ripreso da due incontri da me seguiti: (1) l'ultima lezione del corso in "Sociologia dei processi culturali" (L-5/L-11), tenuta dalla prof.ssa Isabella Crespi (Università di Macerata) in data 10/12/2019 (la docente, tra i vari libri adottati menziona Donati – 2010); (2) il seminario "Schermologia e media education" tenuto dalla summenzionata docente e dal dott. Giacomo Buoncompagni in data 4/11/2020.

<sup>73</sup> "The deployment of ICTs has escalated the blurring of the distinction when expressed in spatial and dualistic terms. The Internet is an important extension of the public space, even when operated and owned by private actors. [...] Nevertheless, we consider this distinction between private and public to be more relevant than ever. Today, the private is associated with intimacy, autonomy, and shelter from the public gaze, while the public is seen as the realm of exposure, transparency and accountability. [...] We believe that everybody needs both shelter from the public gaze and exposure." (Floridi 2015: 10-11)

internazionale, tanto da parlare di una globalizzazione come interconnessione e *sociability*; si pensi ad esempio ai social media che sono diffusi e che influenzano i comportamenti delle persone in tutto il mondo:

social media present an idealized self and an idealized or desired lifestyle everywhere. [...] And despite the diversity of interfaces and content, there is a similarity of both form and types of content [shared] [...]. Similarly, shared moods, connected presence and the expression of aspiration can be found everywhere. Sociability via social media has become a daily ritual (Schröder 2018: 98).

Dall'altra parte, purtroppo, tutto ciò porta con sé anche nuovi pericoli come cyberbullismo, *fake news*, *hate speech* ecc.; d'altronde, la rete non è buona o cattiva di per sé, è l'uso che se ne fa a connotarla in un modo o in un altro (per una disamina del lato oscuro del web si veda Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 117-121). Inoltre esistono delle disuguaglianze come *digital divide* e *digital inequality*, in termini di possibilità di accesso a Internet nel senso sia di essere dotati di un dispositivo e di effettiva connessione alla rete, sia di avere le competenze per utilizzare le potenzialità del web (si veda *Ibid.*: 226-233).

### 2.2.1.3 I cambiamenti dell'era digitale: tra novità e ri-mediazione

“This is not like TV only better” – con questa citazione tratta dal film di fantascienza *Strange Days*<sup>74</sup> (J. Cameron, 1995), Bolter e Grusin (1999) aprono la sezione introduttiva del loro libro intitolato *Remediation. Understanding new media*. I due autori ritengono che questa pellicola riassume le due caratteristiche principali della doppia ri-mediazione operata dai nuovi media in termini di ipermediazione e immediatezza: “our culture wants to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them” (*Ibid.*: 5). Il progresso tecnologico ha introdotto molti nuovi media, ‘obbligando’ al contempo quelli vecchi ad adoperarsi per sopravvivere. In entrambi (da come si girano, ad esempio, tradizionali programmi televisivi e film, a come funziona Internet), da una parte la logica dell'immediatezza implica che il mezzo sparisca e lasci gli utenti alla presenza dell'oggetto rappresentato (*Ibid.*: 6); mentre dall'altra sia i vecchi sia soprattutto, e in maniera più evidente, i nuovi

---

<sup>74</sup> Senza scendere troppo nei dettagli, le vicende del film ruotano attorno a un dispositivo di realtà virtuale che fa vivere e sentire il vissuto altrui.



media sono guazzabugli di diverse forme mediali (*Ibid.*). Bolter e Grusin continuano affermando che ipermediazione e immediatezza appaiono come contraddittori dato che:

[w]here immediacy suggests a unified visual space, contemporary hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window on to the world, but rather as "windowed" itself-with windows that open on to other representations or other media. (*Ibid.*: 34, enfasi nell'originale)

Tuttavia, questi due elementi sono mutualmente interdipendenti. Infatti, da una parte:

[i]mmediacy depends on hypermediacy. In the effort to create a seamless moving image, filmmakers combine live-action footage with computer compositing and two- and three-dimensional computer graphics. In the effort to be up to the minute and complete, television news producers assemble on the screen ribbons of text, photographs, graphics, and even audio without a video signal when necessary [...]. (*Ibid.*: 6-9)

Dall'altra:

even the most hypermediated productions strive for their own brand of immediacy. Directors of music videos rely on multiple media and elaborate editing to create an immediate and apparently spontaneous style; they take great pains to achieve the sense of "liveness" that characterizes rock music. The desire for immediacy leads digital media to borrow avidly from each other as well as from their analog predecessors such as film, television, and photography. Whenever one medium seems to have convinced viewers of its immediacy, other media try to appropriate that conviction. The CNN site is hypermediated-arranging text, graphics, and video in multiple panes and windows and joining them with numerous hyperlinks; yet the web site borrows its sense of immediacy from the televised CNN newscasts. At the same time televised newscasts are coming to resemble web pages in their hypermediacy [...]. The team of web editors and designers, working in the same building in Atlanta from which the television news networks are also administered, clearly want their technology to be "television only better." (*Ibid.*: 9, enfasi nell'originale)

Come sottolinea Cosenza (2009, 2014) riferendosi sempre a Bolter e Grusin, la ri-mediazione non è propria solamente dei nuovi media (anche se in essi è esaltata), in quanto anche i loro predecessori hanno in qualche modo ri-mediato i rispettivi 'antenati': il cinema ha ri-mediato la fotografia (ad esempio *The horse in motion* – E. Muybridge, 1878 – è nato da una serie di fotografie ed è oggi considerato uno dei primi esperimenti di cinematografia); la televisione ha ri-mediato la radio (si pensi al programma *La Corrida* che passò dalla radio alla televisione) e il cinema. Quanto ai nuovi media come i computer o gli smartphone, da una parte ri-mediano strumenti e dispositivi analogici come la macchina da scrivere, calcolatrici, orologi, calendari ecc.; mentre dall'altra ri-

mediano la televisione, il telefono, il servizio postale, la radio e altro ancora. Qualunque nuovo mezzo, proprio in virtù delle novità che introduce nel sistema culturale e mediale in cui si inserisce, per essere compreso e usato deve appoggiarsi a regole, grammatiche e modelli di media che l'hanno preceduto, trasformandole e ricombinandole in modo più o meno originale ed esplicito. Citando McLuhan (1964: 23-24), il quale, come anticipato, sosteneva che il contenuto di un mezzo è sempre un altro mezzo, Bolter e Grusin (1999: 45) ritengono che lo studioso non intendesse una mera conversione, quanto piuttosto una forma di prestito più complessa in cui un mezzo è esso stesso incorporato o rappresentato in un altro. Il concetto di ri-mediazione nasce proprio attraverso questo 'prestito': i due studiosi la definiscono "the way in which one medium is seen by [a] culture as reforming or improving upon another" (*Ibid.*: 59), "the formal logic by which new media refashion prior media forms" (*Ibid.*: 273). Al contempo esiste anche la "retrogate remediation" in base alla quale vecchi media adottano caratteristiche di mezzi più recenti per poter sopravvivere (*Ibid.*: 147): si pensi ad esempio alla smart tv che ri-media caratteristiche introdotte dalla rete Internet, modernizzando la televisione tradizionale.

Per quanto riguarda lo *streaming*, esso ri-media la televisione, tendendo ad essere concepito come "television *only* better" (*Ibid.*: 210, mia l'enfasi dato che quel 'solo' include un intero mondo digitale). Le telecamere web<sup>75</sup> assumono su di sé e potenziano la funzione di monitoraggio che caratterizza la televisione (*Ibid.*: 204):

we can now monitor quotidian events more closely than ever. And, as always Internet can offer its user an interactivity that is not available with conventional broadcast television. At some sites the visitor can even the camera's view herself. (*Ibid.*)

Inoltre, laddove la visione di un programma televisivo è un'esperienza relativamente privata dato che non ci si trova in un luogo pubblico come il cinema, bensì, ad esempio, nel salotto di casa, l'esperienza digitale è ancora più privata poiché solitamente l'utente interagisce in solitaria con il dispositivo (*Ibid.*). Anche in questo caso l'immediatezza si lega all'ipermedialità (*Ibid.*: 207), offrendo più immagini prese dalla stessa videocamera nel corso del tempo, come pure allineando riprese di più telecamere nella stessa pagina.

---

<sup>75</sup> Bolter e Grusin fanno riferimento a "web cameras" poste in giro per il mondo e che permettono di vedere in tempo reale ciò che accade in un determinato luogo (i due autori riportano l'esempio di una videocamera web localizzata nell'isola di Maui; *Ibid.*: 205).

The strategy that dominates on the Web is hypermediacy, attaining the real by filling each window with widgets and filling the screen with windows. Hypermediacy is also the predominant strategy of broadcast television. Insofar as the Web is like television, it is committed to monitoring the real and the quotidian. Indeed, while television may still (barely) distinguish between the physical reality and its mediated presentation, the Web is even more aggressive in breaking down that barrier and insisting on the reality of mediation itself. Everything, from the snow fields of Antarctica to the deserts of Mars, finds its way on the Web. (*Ibid.*: 210)

Di conseguenza, è possibile affermare che lo *streaming*, pur ri-mediando la televisione, ‘is not like television only better’: il sistema digitale tramite cui è reso fruibile è strutturato in modo completamente diverso da quello televisivo e come tale offre funzionalità che la televisione tradizionale non può avere e che quella di tipo smart rimedia a sua volta, tantoché oggi si parla di fenomeni di convergenza mediale, crossmedialità e transmedialità<sup>76</sup> (Jenkins 2006a). Nella prospettiva di questa convergenza “old and new media collide” (*Ibid.*; § 2.4.1.1) poiché, in breve, grazie a dispositivi come la smart tv e soprattutto il web in generale, vecchi (televisione tradizionale, radio, cinema) e nuovi media (funzionalità offerte dalla rete Internet) convergono all’interno di uno stesso ‘spazio’. Seguendo questa visione, inoltre, la rete Internet e il computer diventano, come già detto, dei meta-media poiché simulano e incorporano tutti i media precedenti, dotandoli altresì di funzioni che prima non avevano.

Se quindi alla base del cambiamento dell’ecosistema mediale c’è la connessione alla rete Internet, la quale permette altresì a vecchi e nuovi media di comunicare tra loro in modi nuovi e iperconnessi, quali sono i cambiamenti concreti introdotti? In questa sezione si tenta di introdurre qualche spunto di riflessione, rimandando altresì ai sottocapitoli successivi.

---

<sup>76</sup> Per crossmediale si intende “[p]rodotto, storia, contenuto o servizio capace di viaggiare tra più piattaforme distributive e di incarnarsi su media differenti secondo le regole della convergenza. È ad esempio un film capace di farsi videogioco, sito web, telefilm, fumetto, ecc. In questo caso il prodotto, storia, contenuto diventano un brand” (si pensi ad esempio alla saga di Harry Potter). La definizione è ripresa dall’Enciclopedia Treccani di cui al seguente link [https://www.treccani.it/enciclopedia/crossmediale\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=agg.,%2C%20telefilm%2C%20fumetto%2C%20ecc.](https://www.treccani.it/enciclopedia/crossmediale_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=agg.,%2C%20telefilm%2C%20fumetto%2C%20ecc.)

Per transmediale si intende “[p]rodotto, storia, contenuto, servizio capace di viaggiare tra più piattaforme distributive e di incarnarsi su media differenti secondo le regole della convergenza. Il suo significato è dunque simile a quello di crossmediale, ma con una sfumatura diversa qualora usato facendo riferimento alla definizione di Henry Jenkins: si sottolinea infatti la capacità del prodotto, storia, contenuto, servizio di aggiungere brandelli di senso e narrazione a ogni sua incarnazione sulle diverse piattaforme”. La definizione è consultabile al seguente link [https://www.treccani.it/enciclopedia/transmediale\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=agg.,secondo%20le%20regole%20della%20convergenza.](https://www.treccani.it/enciclopedia/transmediale_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=agg.,secondo%20le%20regole%20della%20convergenza.)

Schröder (2018: 3 riferendosi a Hjarvard 2008: 113) parla di ‘mediatizzazione’, ossia “the process whereby society to an increasing degree is submitted to, or becomes dependent on, the media and their logic”. I media diventano integrati nelle operazioni di altre istituzioni sociali e sono altresì essi stessi istituzioni sociali (*Ibid.*); conseguentemente, le interazioni sociali intra-istituzionali, inter-istituzionali e all’interno della società in generale avvengono per mezzo dei media (*Ibid.*), influenzando ogni aspetto della vita di una società, tanto da poter parlare di un vero e proprio *mediashock*<sup>77</sup> (Grusin 2015):

for politics, there are macro- changes, changes in how the media system translates between political elites and civil society. For culture, the main change is at the micro level, changes embedded in everyday routines or ways of life, and for the most part without macro- repercussions. In the economy, a major change is how markets tailor media content to consumers and how consumers, in turn, need to manage their media consumption. (Schröder 2018: 13).

Gli utenti sono sempre più connessi, tanto da abitare una dimensione *multilife* in cui si è contemporaneamente online e offline (Boccia Artieri 2012; si veda anche Floridi 2015 in cui si parla di *onlife*). Si vive con i media e nei media, plasmando nuovi mondi reali e virtuali e rendendo labile il confine tra comunicazioni di massa e relazioni interpersonali. I nuovi media modificano l’idea di amicizia e comunità, di spazi e tempi di interazioni, cambiando il paradigma comunicativo: da oggetto passivo della comunicazione di massa (si pensi alla *bullet theory*, ovvero la teoria ipodermica di natura comportamentista, la quale considerava i media onnipotenti e manipolatori; si veda ad esempio Bentivegna & Boccia Artieri 2018), il pubblico diventa soggetto (finanche *performer*) della comunicazione nei nuovi media, i quali sono altresì un luogo di sovraesposizione individuale di massa tra intimità e pratiche di esibizione (Boccia Artieri 2012). Oggi è sempre più vero che una celebrità è “a person who is known for his well-knownness” (Boorstin 1961/1992): per Boorstin (che nel ’61 faceva riferimento ai divi americani) contrariamente agli eroi che diventano famosi per importanti imprese compiute, le celebrità devono la fama ai mass media per azioni più ‘effimere’ (come recitare in un film o cantare un brano); oggi, grazie ai media digitali potenzialmente chiunque può diventare

---

<sup>77</sup> Grusin (2015: 30) definisce il *mediashock* come “the power of media to shock established social patterns, public norms or collective affective formations in anticipation of and response to changing material and medial conditions”.

famoso, o meglio *influencer*<sup>78</sup>, ‘semplicemente’ mostrandosi sui social per attività a volte decisamente più effimere (si pensi ai video sul cosiddetto “parlare in corsivo” con cui una giovane milanese è diventata un fenomeno virale su TikTok nell’estate 2022). Ancora una volta, ciò da una parte è indice di un processo di democratizzazione dei media, poiché giovani e meno giovani possono mostrare i loro talenti sui social e diventare noti per le loro qualità; tuttavia, dall’altra parte la stessa democratizzazione può sfociare in fenomeni virali di valore opinabile. Quasi paradossalmente, grazie ai nuovi media (social in *primis*) i divi diventano raggiungibili, mentre gli *influencer* diventano miti:

allo stesso modo in cui le microcelebrity si sono appropriate delle pratiche delle celebrità, le celebrità mediali hanno cominciato a utilizzare le pratiche da microcelebrity. Attori, cantanti e politici curano i propri canali Facebook, Twitter, **YouTUBE** e Instagram diffondendo contenuti in cui traspare la loro quotidianità, taggandosi a vicenda, commentando i propri *follower* e scatenando risse verbali con i propri *hater*, partecipando agli hashtag e mostrandosi con i propri fan attraverso selfie (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 65, corsivo nell’originale, mia l’enfasi).

Schröder (2018: 149, enfasi nell’originale) sostiene inoltre che le persone sono sempre più interconnesse, giacché hanno un numero sempre maggiore di relazioni tecnologicamente mediate che le collegano e tra di loro e con l’informazione. Sempre secondo lo studioso (*Ibid.*: 161) tre sono i cambiamenti causati dai media digitali nella società: (1) l’ascesa di (nuovi) partiti di determinate correnti politiche; (2) la nascita e l’accesso a nuove forme di informazione (come i motori di ricerca); (3) la creazione e la distribuzione di contenuti mediatici specificamente ideati per gli utenti finali, a fronte di un pubblico altamente frammentato (si veda Bentivegna & Boccia Artieri 2018: es. 54). Si precisa che Schröder fa specifico riferimento a quattro Paesi (Stati Uniti d’America, Cina, India e Svezia), ma si ritiene che quanto da lui sostenuto possa essere ritenuto valido anche per altri Stati.

---

<sup>78</sup> Premettendo che si fa riferimento alla teoria del *two-step flow* secondo cui le idee non passano dai media alla massa, ma piuttosto dai media ai leader d’opinione e da questi ultimi ad altri strati della popolazione (Lazarsfeld *et al.* 1948), Bentivegna e Boccia Artieri (2018: 65, enfasi nell’originale) sostengono che negli ambienti digitali coesistono diversi leader: a) sia leader d’opinione capaci di influenzare la propria rete personale secondo il modello *two-step flow* (si pensi a soggetti, non necessariamente professionisti, che siano esperti in specifici temi (per quanto concerne i professionisti si considerino i virologi durante la pandemia da Covid-19); b) sia *influencer* che utilizzano la propria visibilità e centralità nei network per garantire una larga propagazione del messaggio (si pensi agli stessi virologi che sono in qualche modo diventati al contempo celebrità dei social network).

D'altra parte, sempre più media sono integrati con tecnologie mobili, web e multischermo, dando vita a una visione inter- e iperconnessa, profondamente collegata ai social media e alle piattaforme web. "Connected viewing" (Holt & Sanson 2014) è un termine con cui ci si riferisce alla molteplicità di piattaforme con cui oggi si distribuiscono contenuti mediatici e multimediali e che permettono altresì "multiple viewing practices" sviluppate all'interno di un ecosistema mediale digitale e 'convergente'. Tale fenomeno ha modificato il modo in cui i contenuti mediatici sono creati, distribuiti e fruiti per mezzo di esperienze multi-piattaforma, come pure attraverso l'integrazione e l'interazione tra tradizionali "screen media practices" e strumenti digitali come i social media. Una di queste nuove pratiche mediatiche è quella del *second screen*, aspetto che è indice dei cambiamenti spazio-temporali che sta subendo la televisione tradizionale. Infatti, il pubblico oggi ha la possibilità di scegliere tra innumerevoli canali televisivi 'tradizionali', ma anche esperienze audiovisive digitali messe a disposizione da piattaforme gratuite (ma che necessitano comunque di una forma di registrazione, es. RaiPlay) o a pagamento gestite dalle stesse reti televisive (es. Now, di proprietà del gruppo Sky), come pure da altre a pagamento ma di proprietà di enti terzi (come Netflix, Amazon Prime Video o Disney+). Ora, questa miriade di piattaforme, "che possono essere selezionate – prima ancora che per i contenuti offerti – per molteplici ragioni relative alla disponibilità tecnologica, al possesso di competenze e così via", (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 70) rende il pubblico sempre più frammentato (§ 2.4.1.1), dando loro un'alternativa ai canali televisivi a cui sono abituati.

Come è evidente, si tratta di un ridimensionamento che non porta alla totale scomparsa di audience di grandi dimensioni come quelle raggiunte dal mezzo televisivo ma, piuttosto, alla comparsa di forme di comunicazioni iperpersonalizzate che si affiancano alla tradizionale comunicazione broadcast. [...] Nell'ecosistema mediale contemporaneo convivono, dunque, forme di comunicazione dalle caratteristiche diverse, che si compongono e articolano alternativamente a seconda delle circostanze. A determinarne la grande fluidità sono state, ovviamente, la digitalizzazione della comunicazione e l'affermazione della rete, che hanno permesso l'ampliamento e la personalizzazione dell'offerta e numerose altre forme di controllo sul consumo, sul contenuto e sulla stessa produzione. In conclusione, i media digitali si sono affiancati prepotentemente ai media tradizionali portando il processo di demassificazione [...] alle sue estreme conseguenze" (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: XII-XIII).

Ciò non solo a causa della ovvia competizione di ‘titani’ come Netflix, ma anche per stessa volontà di tradizionali gruppi televisivi come la Rai: si pensi infatti che la sua piattaforma RaiPlay rende disponibili contenuti in diretta o già andati in onda altrove (sia sugli stessi canali Rai sia al cinema, ad esempio), ma visionabili dove (dalla smart tv agli smartphone) e quando si vuole; i programmi in diretta possono essere altresì guardati dall’inizio anche se già iniziati, mentre quelli già andati in onda sono persino fruibili senza connessione, previo *download*. Sempre RaiPlay mette inoltre a disposizione contenuti originali come serie e programmi televisivi.

Tuttavia, grazie alla tecnica del *second screen*, le società audiovisive riescono anche a riunire il proprio pubblico intorno a un determinato prodotto attraverso specifiche strategie digitali; sempre rimanendo in casa Rai<sup>79</sup>, si pensi a come popolari show televisivi offrano forme di interazione digitale via social media, i quali dialogano in diretta con ciò che accade sul piccolo schermo: ad esempio, un programma come *Ballando con le stelle*, che si ritiene lecito sostenere non essere diretto in prima battuta a un pubblico giovane, chiede ai suoi telespettatori di votare con *like* e ‘cuoricini’ social; si consideri altresì come l’edizione del *Festival di Sanremo 2022* sia stata influenzata dal gioco online chiamato *Fantasanremo*, il quale ha richiamato l’attenzione di una vastissima platea di utenti. Queste strategie tentano quindi di riunire il pubblico adottando un approccio *event-based*: ciò accade anche in un contesto come il GFF, il quale da una parte frammenta il suo pubblico in tante piattaforme diverse dando vita a un’esperienza transmediale (ad esempio attraverso sito web, canali social, come pure servizi in canali televisivi locali e nazionali), ma dall’altra al contempo lo riunisce intorno a uno stesso evento (il Giffoni stesso), specialmente quando ci sono delle dirette. Fenomeni come il *second screen* e le esperienze multi-piattaforma, in modo solo apparentemente contraddittorio, frammentano e riuniscono gli spettatori allo stesso tempo.

### **2.3 I social media, ovvero i titani tra i nuovi media**

Come detto nella sezione precedente, i social media sono tra i nuovi media più popolari nell’ecosistema mediale odierno, nonché quelli che permettono di ‘toccare con mano’ le principali novità introdotte dalla ‘svolta digitale’, diventando negli ultimi quindici anni circa (si vedano paragrafi successivi) parte integrante della vita quotidiana di molte

---

<sup>79</sup> Si prende come riferimento la rete pubblica nazionale poiché è stata la prima rete a fare il suo debutto in Italia nel 1954 e quindi permette di rendersi maggiormente conto di come il panorama mediatico nazionale abbia radicalmente subito modifiche.

persone, con conseguenze a livello economico, politico e sociale (McCay-Peete & Quan-Haase 2017: 13).

While the influence of traditional media dwindles, social media platforms “have been taken up around the globe at an unprecedented speed, revealing the extraordinary nature of the social media phenomenon. For this reason alone, it is imperative to analyze the phenomenon of social media” (Ibid. citando boyd<sup>80</sup> 2015: 2).

In un volume pubblicato nel 2017, Boccia Artieri e altri studiosi (2017a) analizzano Facebook come simbolo della mediatizzazione che “può essere letta come un meta-processo di trasformazione culturale e sociale influenzato dai media [...] e, allo stesso tempo, come diffusione da parte dei media dei propri formati e dei propri frame negli ambiti del mondo della vita e nelle relazioni sociali” (Boccia Artieri *et al.* 2017b: 29). È un meta-processo che da una parte non può essere ricollegato ai singoli apparati tecnologici e ha quindi valenza generalizzata, ma dall’altra parte può essere osservato solo attraverso la specificità delle pratiche medialità (*Ibid.*): la mediatizzazione influenza le vite delle persone e queste ultime, attraverso le loro pratiche e attività online, danno forma alla mediatizzazione stessa (*Ibid.*: 31)<sup>81</sup>.

Nelle sezioni che seguono si tenta di descrivere questa particolare tipologia di nuovi media che sono identificati dall’etichetta ‘social media’; tale denominazione sottolinea la centralità dell’elemento *socialness* e permette altresì di distinguerli sia da mass media passivi uno-a-molti sia dai media digitali, espressione che include ad esempio i web browser e le relative attività di interrogazione unidirezionali (Schröder 2018: 82). Sono inoltre proprio i social media a rendere, come già visto, più ‘social’ anche media che tradizionalmente non lo sono: Schröder (*Ibid.*: 94) sottolinea che mezzi tradizionalmente ‘asociali’ come la televisione possono diventare social quando, ad esempio, si condividono specifici link di **YouTube** (si pensi al canale YouTube di un programma come *Che tempo che fa* che carica online estratti delle puntate andate in onda su Rai 3).

I social media ricadono nella macrocategoria della comunicazione mediata da computer e sono emersi durante la rivoluzione introdotta dal web 2.0 (Ellison & boyd 2013: 160). La diffusione dell’etichetta ‘web 2.0’ si fa solitamente risalire al 2005 grazie

---

<sup>80</sup> Seguendo la volontà della stessa danah m. boyd (<https://www.danah.org/name.html>), non si utilizzano le iniziali maiuscole per il suo nome.

<sup>81</sup> La citazione è inserita in una sezione dedicata agli stati di coalescenza tra online/offline, vicino/lontano, pubblico/privato che sono stati trattati in altre parti di questo capitolo.



all'opera di Tim O'Reilly (*Ibid.*: 161 riferendosi a O'Reilly 2005; per una descrizione dell'evoluzione del web si veda Desjardins 2017: 18-20). Da un punto di vista di rivoluzione culturale, il web 2.0 ha reso le comunità online fenomeni *mainstream* (Ellison & boyd 2013: 161), ponendo al cuore della questione quelle tecnologie digitali che enfatizzano l'interazione tra utenti e la diffusione di *user-generated content* (Kaplan & Haenlein 2010<sup>82</sup>); tuttavia, giova sottolineare che le tecnologie di base vennero sperimentate già nella seconda metà degli anni '90 (Ellison & boyd 2013: 161.; si vedano paragrafi successivi).

### 2.3.1 I social media: tentativi di definizione

Non è semplice dare una definizione di social media che sia univoca e onnicomprensiva; ciò è vero specialmente oggi che si assiste a una proliferazione di tanti e diversi social media, ognuno dei quali ha i suoi utenti, le sue caratteristiche, il suo linguaggio, le sue *affordance* (queste ultime intese come “l'insieme delle proprietà che ha un oggetto e che suggeriscono un utilizzo” – Bentivegna & Boccia Artieri 2018:33): esiste Twitter ma anche TikTok, Instagram ma anche LinkedIn, Facebook ma anche **YouTube**. McCay-Peete e Quan-Haase (2017: 15) citano Papacharassi (2015: 1) per sottolineare quanto il concetto di social media sia dinamico:

[o]ur understanding of social media is temporally, spatially, and technologically sensitive – informed but not restricted by the definitions, practices, and materialities of a single time period or locale. How we have defined social media in societies has changed, and will continue to change.

Già nel 2007, boyd ed Ellison sottolineavano la grande varietà di siti di social network, sotto-tipologia di social media (si veda Carr & Hayes 2015; McCay-Peete & Quan-Haase 2017 entrambi trattati nei paragrafi successivi; si veda altresì Desjardins 2017):

[a]s of this writing, there are hundreds of [social network sites], with various technological affordances, supporting a wide range of interests and practices. While their key technological features are fairly consistent, the cultures that emerge around [social network sites] are varied. Most sites support the maintenance of pre-existing social networks, but others help strangers connect based on shared interests, political views, or activities. Some sites cater to

---

<sup>82</sup> Kaplan e Haenlein (2010: 61 citati in Carr & Hayes 2015: 5) definiscono infatti i social media “a group of Internet-based applications that build on the ideological and technological foundations of Web 2.0, and that allow the creation and exchange of User Generated Content”.

diverse audiences, while others attract people based on [such elements as] common language [...] or nationality-based identities [think of VKontakte, which is the most popular social network in Russia]. Sites also vary in the extent to which they incorporate new information and communication tools, such as mobile connectivity, blogging, and photo/video-sharing. (boyd & Ellison 2007: 210)

Una delle prime definizioni disponibili in letteratura è quella offerta proprio dalle due studiose in riferimento ai siti di social network:

[w]e define social network sites as web-based services that allow individuals to (1) construct a public or semi-public profile within a bounded system, (2) articulate a list of other users with whom they share a connection, and (3) view and traverse their list of connections and those made by others within the system. The nature and nomenclature of these connections may vary from site to site. (*Ibid.*: 211)

Secondo boyd ed Ellison un sito di social network è una piattaforma web che permette la costruzione e la circolazione (finanche la pubblicizzazione) di una precisa identità digitale dell'utente all'interno del servizio stesso, dove può altresì relazionarsi e interagire con altri utenti, osservando al contempo il loro comportamento: i profili sono pagine uniche dove ci si presenta per mezzo di strumenti informatico-digitali (“[p]rofiles are unique pages where one can ‘type oneself into being’” – *Ibid.* citando Sundén 2003: 3); sono finestre, vetrine sul proprio mondo e su quello altrui; sono porte tramite cui entrare in relazione con l'altro, diventando ‘amici’ o ‘seguendo’ un altro utente, lasciando un *like* o un commento, inviando un messaggio privato ecc.; sono quadri che un utente co-dipinge con i suoi *follower* (si veda Ellison & boyd 2013: 154). Ciò che contraddistingue i social network da altre forme di comunicazione mediata da un computer non è il fatto che essi permettono di incontrare e interagire con sconosciuti, quanto che permettono di strutturare e rendere visibili le proprie reti sociali (boyd & Ellison 2007: 211; si veda altresì Ellison & boyd 2013: 163). Infatti, a volte, anche a fronte di molti *follower* (‘amici’ o qualunque sia il termine con cui il social network li identifica), di fatto si interagisce con poche persone, finanche con quelle che fanno già parte della nostra vita; ciò dipende anche da variabili soggettive, nonché dalla singola piattaforma (si veda *Ibid.*). Schröder (2018: 92), riferendosi a Lange (2007), sottolinea che quanto detto è valido anche per **YouTube**: infatti, alcuni utenti postano video a beneficio di una piccola cerchia di amici e conoscenti con cui stabiliscono interazioni bilaterali; al contrario, le star postano un video su YouTube per molti utenti e solo apparentemente in modo unilaterale, data l'elevata possibilità di interagire con il proprio pubblico (chat in diretta, commenti, *like*,

condivisione del video ecc.). Ciononostante, ciò che conta è il numero *follower*, i quali sono, metaforicamente parlando, le persone che si fermano davanti alla ‘vetrina’ di un utente (con gradi di privacy che cambiano in base alla piattaforma e alle impostazioni scelte dal singolo utente – si veda *Ibid.*: 156) a guardare ciò che egli scrive e ciò che mostra, che siano foto, video ecc..

Secondo boyd ed Ellison (2007: 214) il primo sito di social network è stato SixDegrees.com. Lanciato nel 1997, fu il primo servizio a permettere contemporaneamente di creare i propri profili, avere una lista di *follower* e sbirciare in quelle degli altri, presentandosi come uno strumento per connettersi con altre persone e inviare loro dei messaggi (*Ibid*); tuttavia, avendo forse anticipato un po’ troppo i tempi (*Ibid.*), la piattaforma dovette chiudere i battenti nel 2000. Dal 1997 al 2002 altri seguirono le orme di SixDegrees.com, tentando di imporsi nel mondo digitale sia per finalità professionali (es. Ryze) sia sociali (es. Friendster). Tuttavia, i social media (intendendoli in modo più esteso rispetto alla definizione del 2007; si vedano a tal proposito, tra gli altri, Carr & Hayes 2015; McCay-Peete & Quan-Haase 2017 entrambi riportati nei paragrafi successivi; si veda altresì Desjardins 2017) che sono divenuti più popolari e che, per la quasi totalità (eccezioni sono MSN e, in parte, MySpace) esistono ancora oggi, nacquero dal 2003 in poi: solo per citarne alcuni (si veda boyd & Ellison 2007: 212), MySpace e LinkedIn vennero lanciati nel 2003, Facebook nel 2004 (anche se divenne liberamente accessibile due anni dopo), **YouTube** e Windows Live Messenger (anche noto semplicemente come Messenger o MSN) nel 2005, Twitter nel 2006, WhatsApp nel 2009, Instagram nel 2010, Telegram nel 2013 e TikTok nel 2016.

Nel 2013 Ellison e boyd aggiornarono la loro prima definizione, dato che il panorama socio-tecnico che contraddistingueva i social network era profondamente cambiato dal 2007 (*Ibid.*: 151); inoltre molti cambiamenti avevano modificato le pratiche d’uso, le aspettative e le norme sociali (*Ibid.*: 152). Se nel 2007 esistevano sostanzialmente due tipologie di social network, quelli incentrati sul profilo (*profile-centric*; come LinkedIn) e quelli focalizzati sulla componente multimediale (*media-centric*; come **YouTube**) (si veda *Ibid.*: 154), con il passare degli anni il panorama è diventato più vasto, eterogeneo e tecnologicamente avanzato (si pensi agli algoritmi), potenziando altresì funzioni già esistenti nei primi prototipi. Il commentare, l’aggiornare il proprio stato, il condividere sempre più foto e video hanno modificato i profili che pervadono i social network:

[t]oday's profiles are not simply self-descriptive, static text, but rather a dynamic combination of content provided by the user (such as status updates), activity reports (such as groups they've joined), content provided by other (such as virtual gifts that are displayed on the profile or 'tagged' photographs uploaded by other), and/or system-provided content (such as a subset of one's [f]riend network and activities on third-party sites). (*Ibid.*: 155, enfasi nell'originale)

In sostanza, le due autrici riconoscono che non è semplice definire il variegato concetto di social media, dal momento che essi proliferano e si evolvono sempre di più (*Ibid.*: 152).

La definizione offerta nel 2013 è la seguente:

[a] social network site is a networked communication platform in which participants 1) have uniquely identifiable profiles that consist of user-supplied content, content provided by other users, and/or system-level data; 2) can publicly articulate connections that can be viewed and traversed by others; and 3) can consume, produce, and/or interact with streams of user-generated content provided their connections on the site. (*Ibid.*: 158)

Questa definizione aggiornata pone al cuore dell'argomentazione la comunicazione, il condividere contenuti con gli altri: quintessenza dei social media è rappresentata dalle dinamiche socio-tecniche che permettono a milioni di persone di collaborare, scambiarsi informazioni e socializzare (*Ibid.*: 160). Gli utenti danno vita a interazioni sia di tipo uno-a-molti (condivisione di un *post*) sia uno-a-uno (invio di messaggi privati), sincroni (chat istantanee) o asincroni (messaggi privati o commenti), di tipo testuale o multimediale. Quest'ultima caratteristica fa sì che le piattaforme social siano diventate sempre meno *profile-centric* e sempre più *media-centric* (si pensi a un fenomeno recente come TikTok). Schröder (2018: 91), citando Miller *et al.* (2016: 155), sottolinea a tal proposito che postare nei social media è diventato un fenomeno prettamente visivo. D'altronde, basti pensare a quanto contenuti multimediali stiano spopolando non solo su YouTube, Instagram o TikTok, ma anche su Facebook e WhatsApp; quanto a quest'ultimo, si pensi ad esempio alle GIF, alle *emoticon* ma anche alle *memoji*, finanche, più semplicemente, alle foto e ai video scambiati quotidianamente, i quali permettono anche a persone che non posseggono un elevato tasso di alfabetizzazione di esprimersi più facilmente ed efficacemente (Miller *et al.* 2016: 170 citato in Schröder 2018: 91).

Successivamente, un altro tentativo di definizione onnicomprensiva (che possa includere anche altre tipologie di social media rispetto a quelli descritti negli interventi di boyd ed Ellison; si veda Carr & Hayes 2015: 49), al passo con i tempi e che possa altresì

essere adatta ai social media del futuro, è stato dato da Carr e Hayes (2015). I due autori (*Ibid.*: 49) definiscono i social media come “Internet-based, disentrained, and persistent channels of masspersonal communication facilitating perceptions of interactions among users, deriving value primarily from user-generated content”. Questa definizione, la quale include anche elementi già menzionati in precedenza, permette di sottolineare che i social media odierni (1) sono accessibili via Internet ma non per forza via web; infatti, anche se è possibile accedere ad esempio a Facebook o Instagram tramite i rispettivi siti web, la (quasi) totalità degli utenti utilizza le app disponibili nei principali servizi di *download*; (2) facilitano non solo comunicazioni sincrone ma anche asincrone in un ambiente che continua a persistere anche se l’utente non è connesso; (3) sono considerati social anche in assenza di una vera e propria interazione (gli utenti possono percepire l’interattività e la *socialness* intrinseche dei social media anche quando la star di turno non risponde ai loro messaggi e ciò, di fatto, promuove interazioni e relazioni parasociali); (4) permettono una comunicazione personale di massa, nel momento in cui canali di massa sono usati per comunicazioni interpersonali, canali interpersonali sono usati per comunicazioni di massa e sia le comunicazioni di massa sia quelle interpersonali sono simultanee (O’Sullivan 2005).

Rather than being limited to dyadic interpersonal interactions such as text messages or letters, or to limited-feedback mass media channels such as radio or television broadcasts, messages can flow from user-to-user, user-to-audience, audience-to-user, or audience-to-audience in social media. This multidirectionality of communication flow allows messages to be sent and received as mass and/or interpersonal messages, bridging the divide between these historically-clear boundaries of communication. (Carr & Hayes 2015: 55 citando O’Sullivan 1999)

In altri termini, Carr e Hayes (2015: 50) definiscono i social media come:

Internet-based channels that allow users to opportunistically interact and selectively self-present, either in real-time or asynchronously, with both broad and narrow audiences who derive value from user-generated content and the perception of interaction with others.

Ancora più di recente, McCay-Peet e Quan-Haase (2017) hanno offerto un altro tentativo di definizione onnicomprensiva di social media, dando altresì una classificazione delle varie tipologie esistenti oggi. Innanzitutto, citando Bruns (2015: 1), evidenziano come ciò che rende i social media diversi dai tradizionali mass media sia proprio il loro essere ‘social’:

All media are social, but only a particular subset of all media are fundamentally defined by their *sociality*, and thus distinguished, for example, from the mainstream media of print, radio, and television. (Bruns 2015: 1 citato in McCay-Peet & Quan-Haase 2017: 15, enfasi loro)

A tal proposito, Desjardins (2017: 14), esponente dei *Translation Studies*, sottolinea che mass media tradizionali seguono generalmente un modello *top-down* in cui solo specifiche istituzioni e personalità generano e condividono i contenuti trasmessi; inoltre, raramente il pubblico si rivolge direttamente o indirettamente alle istituzioni mediatiche per rivolgere critiche o commenti. La rivoluzione digitale ha modificato quanto appena riportato:

[i]n contrast, today's social media indicate a significant shift: lines are blurred between who is producing content and who is responding to it. [...] [U]sers and producers of social media content engage in a symbiotic exchange of information, in an endless communicative loop. Gone are the days when only the few could share information or disseminate knowledge; today, anyone with access to the Web and an electronic device, be it a mobile phone, tablet or computer (laptop or desktop), can contribute to 'the conversation'. (Ibid., enfasi nell'originale)

Infatti, Desjardins sostiene che ciò che differenzia profondamente i social media di oggi dagli altri media sia proprio il fatto di utilizzare mezzi informatico-digitali i quali rendono l'interazione e la collaborazione con altri utenti, come pure la condivisione di informazioni e contenuti, estremamente rapide (Ibid.: 14-15 riferendosi altresì a Standage 2013), rafforzando l'elemento *socialness*. Detto in altri termini:

the main difference with regard to social media is not so much the new devices or technology, but that they extend this sociability still further. They add multimodality to one- to- one voice and text – and now, also images and moving images, plus asynchronous anywhere connectedness, not just to a single person in a single location. [...] In contrast to stationary phones and PC- based email, with smartphones, our sociability is 'always on' (Schröder 2018: 85, riferendosi a Baron 2008).

D'altronde, considerando che l'aggettivo 'social' deriva da società, intendendo l'essere parte della società stessa, allora ogni tipo di coinvolgimento sociale, anche il più passivo, può essere visto in qualche modo come 'social' (Desjardins 2017: 14 riferendosi a Fuchs 2014): ad esempio, guardare la televisione, attività di per sé passiva, può essere considerato social dal momento che questo mezzo rappresenta vari aspetti della società in un determinato momento storico (Desjardins 2017: 14); tuttavia, la rete Internet, il web

e i dispositivi digitali, causano una vera e propria ‘svolta sociale’ nei social media propriamente detti.

In base all’analisi di alcune definizioni presenti in letteratura, McCay-Peet e Quan-Haase (2017: 16) affermano che i vari autori concordano nel dire che i social media permettono a utenti singoli, gruppi e organizzazioni di interagire con gli altri, e altresì creare contenuti, dividerli e modificare quelli degli altri (*user- o consumer-generated content*); le interazioni e le collaborazioni avvengono online (tornando a un discorso “web-based” piuttosto che “Internet-based” – cfr. Carr & Hayes 2015) e sono mediate da computer o dispositivi mobili.

Social media are web-based services that allow individuals, communities, and organizations to collaborate, connect, interact, and build community by enabling them to create, co-create, modifies, share, and engage with user-generated content that is easily accessible. (McCay-Peet & Quan-Haase 2017: 17)

Questa definizione, sostengono gli autori, è adeguatamente ampia da riuscire potenzialmente a includere vari tipi di social media, da archivi multimediali online come Flickr a strumenti di *microblogging* come Twitter, finanche social network *tout court* come Facebook e persino Academia.edu (*Ibid.* citando Gruzd *et al.* 2012: 2341). A tal proposito, McCay-Peet e Quan-Haase (2017: 17-18, Tabella 2.2), facendo principalmente riferimento a Grahl (2013) e Nicholas e Rowlands (2011), offrono una categorizzazione dei vari tipi di social media, basata su dieci tipologie, le quali si differenziano per gli scopi social che perseguono (Schröder 2018: 87): *social network, bookmarking, microblogging, blog/forum, media sharing, social news, collaborative authoring, web conferencing*, siti di geo-localizzazione, *scheduling/meeting*. Le caratteristiche sono riportate nella Tabella 2.2.

Tabella 2.2 Tipi di social media (adattata da McCay-Peet & Quan-Haase 2017: 18, Tabella 2.2; mia l’enfasi)

TIPO DI SOCIAL MEDIA	ESEMPI	DEFINIZIONE
siti di social network bookmarking	Facebook, LinkedIn StumbleUpon	boyd & Ellison 2007: 211, riportata sopra “Provide a mix of both direct (intentional) navigational advice as well as indirect (inferred) advice based on collective public behavior. By definition – these social bookmarking systems provide ‘social filtering’ on resources from the web and intranet. The act of bookmarking indicates to others that one is interested in a given resource. At the same time, tags provide semantic information about the way the resource can be viewed” (Millen <i>et al.</i> 2007: 22)

microblogging	Twitter, Tumblr	“Services that focus on short updates that are pushed out to anyone subscribed to receive the updates” (Grahl 2013)
blog/forum	LiveJournal, Wordpress	“Online forums allow members to hold conversations by posting messages. Blog comments are similar except they are attached to blogs and usually the discussion centers around the topic of the blog post” (Grahl 2013)
<b>media sharing</b>	<b>YouTube, Flickr, Pinterest</b>	<b>“Services that allow you to upload and share various media such as pictures and video. Most services have additional social features such as profiles, commenting, etc.” (Grahl 2013)</b>
social news	Reddit, Digg	“Services that allow people to post various news items or links to outside articles and then allows it’s users to “vote” on the items. The voting is the core social aspect as the items that get the most votes are displayed the most prominently. The community decides which news items get seen by more people” (Grahl 2013)
collaborative authoring	Wikipedia, Google Docs	“Web-based services that enable users to create content and allow anyone with access to modify, edit, or review that content” (si veda McCay-Peet & Quan Haase 2017: 18)
web conferencing	Skype, GoToMeeting	A system by which many computer users can communicate with each other all at the same time using webcams over the Internet <sup>83</sup>
siti di geo-localizzazione	Foursquare, Tinder	Services that allow its users to connect and exchange messages based on their location (si veda McCay-Peet & Quan Haase 2017: 18)
scheduling/meeting	Doodle, Google Calendar	Web-based services that enable group-based event decisions ( <i>Ibid.</i> )

Un ultimo tentativo definitorio di social media presentato in questa sede è quello offerto da Quan-Haase e Sloan (2017: 5), secondo cui una piattaforma costituisce un social medium qualora abbia tutte le seguenti caratteristiche:

- supporti contenuti generati dagli stessi utenti come immagini, video o testi (i due autori fanno riferimento, tra gli altri, ai già menzionati Kaplan & Haenlein 2010; Gruzd *et al.* 2012);
- permetta agli utenti di connettersi gli uni con gli altri (es. la funzione ‘seguì’ su Instagram o ‘aggiungi’ su Facebook);
- permetta agli utenti di collaborare gli uni con gli altri e di creare delle comunità attraverso, ad esempio, strumenti di condivisione e *tagging* (si cita ad esempio Bruns 2015).

<sup>83</sup> <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/web-conferencing>



Qualunque sia la definizione formale data al fenomeno social media in generale e ai singoli social media in particolare, pressoché ognuno di noi sa quanto questi servizi facciano parte delle nostre vite: dallo scambiarsi messaggi su WhatsApp, a condividere foto su Instagram o aggiornare il profilo LinkedIn, solo per fare tre esempi diversi. D'altronde, come descritto nella prossima sezione, le piattaforme social sono “i nuovi custodi di internet”.

### 2.3.2 *La società delle piattaforme*

Le piattaforme [social] sono i nuovi “custodi di internet” (Gillespie 2018), ovvero hanno saturato l'intero orizzonte socio-tecnico del web in cui si muovono attori istituzionali, editori e utenti, svolgendo una funzione di intermediazione centrale e inedita (Boccia Artieri & Marinelli 2018) che struttura il flusso informativo attraverso la logica degli algoritmi di visualizzazione (una logica spesso inavvertita sul piano esperienziale e non trasparente a tutti gli utenti). (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 34)

Con queste parole Bentivegna e Boccia Artieri aprono la sezione dedicata alla “platform society” (Van Dijk *et al.* 2018) in cui le piattaforme sono concepite come i “custodi di Internet”. La rivoluzione causata dal web 2.0 ha dotato il termine ‘piattaforma’ di numerosi significati ricchi di diverse sfumature; i due autori (*Ibid.*), citando Gillispie (2018: 352), riportano le seguenti accezioni:

- computazionale, “qualcosa da cui partire per costruire e innovare”;
- politica, “un luogo in cui parlare ed essere ascoltati”;
- figurativa, “in quanto la possibilità è una promessa tanto astratta quanto concreta”;
- architettonica, “nel senso che **YouTube** [ad esempio] è concepito come un luogo accogliente, che facilita un'espressione egualitaria e non come un *gatekeeper* elitario con restrizioni normative e tecniche” (corsivo nell'originale, mia l'enfasi; si vedano paragrafi successivi).

Le piattaforme sono un nuovo spazio pubblico di comunicazione in cui avviene una condivisione di norme (si pensi alla *netiquette*) e diventa visibile una negoziazione delle regole di convivenza (si pensi alle regole che vengono esplicitate nei vari gruppi Facebook).

Le piattaforme intervengono [...] sulle relazioni sociali, sui modi e sui significati dello stare assieme, modificando i modelli comportamentali che caratterizzavano gli spazi fisici offline di tipo tradizionale della socialità “mixandoli in modo crescente con norme sociali e sociotecniche create negli ambienti online e che aprono a nuove dimensioni”. (*Ibid.*: 34 citando van Dijk 2013: 19).

Di conseguenza, la socialità che si sviluppa nelle piattaforme non è meramente una traslazione in ambiente digitale di comportamenti tipici di un contesto fisico, poiché, quasi citando McLuhan, sono le piattaforme stesse, la loro architettura e le loro *affordance* a modificare i modi con cui le persone interagiscono, producono e condividono contenuti (*Ibid.*: 35): “le piattaforme non riflettono il sociale: producono le strutture sociali nelle quali viviamo” (Van Dijk *et al.* 2018: 2 citato in *Ibid.*: 37).

In linea con un concetto neoliberista, il quale orienta i vari comportamenti sociali verso una gestione manageriale del sé finalizzata alla massimizzazione del profitto, secondo Bentivegna e Boccia Artieri (*Ibid.*: 36-37) le strutture delle piattaforme social:

- permettono di presentare il sé come una collezione di gusti (es. **cinematografici**), quasi riducendo l’utente a un consumatore (io sono le pagine che seguo, i *post* che condivido ecc.); il sé che viene pubblicizzato nei social esalta le qualità dell’individuo, mostra la sua immagine migliore; il profilo è costantemente aggiornato (finanche ‘ripulito’) per rappresentare al meglio ciò che la persona è oggi;
- offrono una rete di contatti (amici, *follower* ecc.) da cui si ottengono ‘vantaggi’ in termini di visibilità e popolarità e che sono quantificati sulla base di numero di contatti e ‘mi piace’.

Da una parte quindi, l’utente mostra sé stesso, e dall’altra questa presentazione è recepita da un ‘pubblico’ di altri utenti; ciò rende ibridi i confini tra comunicazione interpersonale faccia-a-faccia e comunicazione di massa:

[o]ne way to think about bridging this divide between [...] between face-to-face and mediated interaction is to make the two sides symmetrical: to consider the presentation of the self as a form of mediated communication, and to treat how audiences receive this self-presentation as a form of receiving a personal address rather than as a (broadcast) media message. (Schröder 2018: 83)

Seguendo questa prospettiva e facendo riferimento a uno dei social network più popolari, ossia Facebook:

we notice immediately that a user's Facebook page is a mediated front stage, a means of presenting the self in a communicative format (via text, image/video and voice); so for self- presentation, media work is needed. On the other side, the 'audience' interprets the mediated and staged self in terms of participating in an interaction that is like a face- to- face encounter rather than passively watching a performance. (*Ibid.*, enfasi nell'originale)

I social media implicano sempre, intrinsecamente, una qualche forma di interazione tra un mittente e un destinatario, non configurandosi mai come una forma unidirezionale di comunicazione (*Ibid.*: 84). A differenza di un pubblico tradizionalmente passivo come quello televisivo, l'*audience* dei social è attiva (§ 2.4.1.1) dato che anche tramite le reazioni a *post* di Facebook, ad esempio, si afferma l'accordo o il disaccordo riguardo alla presentazione condivisa dell'altro utente: il pubblico diventa attivo anche solo con un *like* (finanche produttore di contenuti a sua volta, attraverso un commento) e l'utente-*performer* suscita e ne richiede la risposta (attraverso il *post* originale), monitorandone i *feedback* dati alla sua auto-presentazione (*Ibid.*).

Spostando l'attenzione da Facebook a un'altra piattaforma, ossia **YouTube**, poc' anzi è stata riportata una citazione di Gillispie (2018) secondo cui YouTube è un luogo democratico e non un *gatekeeper*. Bentivegna e Boccia Artieri non offrono ulteriori specifiche; ciononostante, collegando quanto detto a un ambito di interpretazione mediatica, viene in mente quanto detto da Straniero Sergio (2007: 13, corsivo nell'originale) in relazione alla televisione:

al pari dell'attività di programmazione (*news planning*), di raccolta (*news gathering*), di confezionamento (*news making*) e di presentazione delle notizie (*news reporting*), la televisione esercita una funzione di filtro (*gatekeeping*) anche sull'attività traduttiva, decidendo *cosa, quanto e come* tradurre.

Se quindi la televisione in quanto organizzazione (le redazioni dei vari programmi, i direttori di rete ecc.), ha una funzione di filtro sull'attività traduttiva, YouTube (secondo Gillispie) agisce piuttosto da 'contenitore' in cui chiunque può potenzialmente caricare ciò che vuole: nel caso del GFF, è il Festival l'organizzazione che ha la funzione di filtro sul FFI che utilizza e che manda in onda. Tuttavia, è anche vero che, come già detto, ogni piattaforma ha le sue caratteristiche e le sue *affordance*, le quali influenzano il modo in cui le persone producono e condividono contenuti: conseguentemente, se potenzialmente YouTube è più democratico della televisione, dall'altro, vincola in un modo o in un altro, ciò che viene qui caricato e trasmesso. D'altronde, gli stessi Bentivegna e Boccia Artieri

(2018: 36) affermano che se da un lato gli utenti dei social media hanno un potere e una libertà maggiori (sono *empowered*), dall'altra subiscono, ad esempio, l'influenza degli algoritmi. Infatti, le piattaforme come YouTube non sono semplicemente un 'contenitore', un canale di distribuzione di contenuti di intrattenimento o di altra natura: YouTube è innanzitutto un'azienda (di proprietà di Google) e come tale mette in relazione interessi di attori diversi, come utenti, inserzionisti e programmatori, i quali traggono beneficio "dagli effetti di networking prodotti dalla partecipazione delle altre parti" (*Ibid.*: 37).

In tal senso, [le piattaforme come YouTube] assumono un ruolo sempre più editoriale attraverso una forma di mediazione estremamente rafforzata e molto complessa: pur non svolgendo principalmente la funzione di produttori di contenuti, come i mass media, mediano editorialmente i contenuti degli iscritti (semplici individui, stakeholder, organizzazioni/impres ecc.), li conservano ed organizzano e promuovono la loro circolazione verso gli utenti. Nel farlo, utilizzano logiche controllate dalle piattaforme stesse, attraverso la definizione di algoritmi [...]. In tal senso non sono degli emittenti, ma i loro effetti si riproducono nella mediazione dei rapporti che abilitano tra i diversi soggetti presenti nell'ambiente. (*Ibid.*: 37-38)

Riprendendo una citazione data sopra, 'it is not like tv... it is far more complex'. Ciò crea, anche da un punto di vista di ricerca (si veda boyd & Ellison 2007; Ellison & boyd 2013; McCay-Peet & Quan-Haase 2017; Quan-Haase & Sloan 2017), sfide e opportunità allo stesso tempo.

### *2.3.3 I consumi dei social media nel mondo e in Italia*

L'impatto della rivoluzione social è supportato anche dai numeri, come dimostrano numerosi report nazionali e internazionali; si precisa in questa sezione sono presi in considerazione gli studi più aggiornati resi disponibili dai vari enti rispetto al momento in cui è stato scritto il presente capitolo.

Innanzitutto, stando ai dati rilasciati da We are social e Hootsuite (2022a), sono 4,62 miliardi gli utenti attivi sui social media nel mondo, cifra pari al 58,4% della popolazione globale (con molti paesi sopra la media con una percentuale che va dal 71,5% della Grecia al 91,7% della Malesia). La maggior parte di essi (54,4%) ha dai 20 ai 39 anni e rispetto al 2021 il numero di utenti complessivi ha subito un incremento del 10,1%, pari a 424 milioni di utenti. Se si considerano le persone con più di 13 anni, la percentuale dell'utenza sale al 75%, mentre se si tiene in considerazione la totalità degli utenti che

utilizzano Internet, ben il 93% di essi usa i social. Inoltre, le persone dai 16 ai 64 anni trascorrono quotidianamente più di due ore su questi nuovi media. Tra le ragioni più menzionate per giustificarne l'uso, si riscontra il desiderio di restare in contatto con gli altri, di passare il tempo libero, di informarsi, di trovare consigli utili, finanche di vedere dei *live stream*; mentre gli account più seguiti sui social sono, tra gli altri, quelli di conoscenti, amici e familiari, **attori** e *performer*, cantanti e musicisti, canali e show televisivi, nonché *influencer*.

I social media spiccano altresì nelle classifiche dei siti più visitati al mondo stilate da società internazionali (si veda We are social & Hootsuite 2022a). Nello specifico:

- **YouTube.com**, Facebook.com, Instagram.com e Twitter.com sono tra i dieci siti più visitati secondo Semrush (dati aggiornati a novembre 2021): YouTube.com, con 14 miliardi di visitatori totali, si attesta al secondo posto assoluto scavalcato solo da Google.com (45 mld<sup>84</sup>);
- Similarweb (dati relativi a tutto il 2021) menziona gli stessi social tra i primi dieci siti più visitati al mondo; **YouTube.com** è sempre al secondo posto con 408 miliardi di visitatori totali dietro a Google.com;

Inoltre, si ritrovano Facebook, **YouTube**, WhatsApp e WhatsApp web tra le dieci ricerche più frequenti effettuate tramite Google; nello specifico, YouTube si colloca al secondo posto a parimerito con Facebook con un indice del 94%, contro il 100% di Google (*Ibid.*).

Quanto ai consumi relativi alle piattaforme social, si vedano i grafici in Figura 2.2 e 2.3; si rivolga particolare attenzione ai i dati riferiti a YouTube, i quali dimostrano che è tra i social media maggiormente utilizzati.

---

<sup>84</sup> Qualora si utilizzino delle abbreviazioni, si precisa che mld sta per miliardi, mln per milioni e k per migliaia.

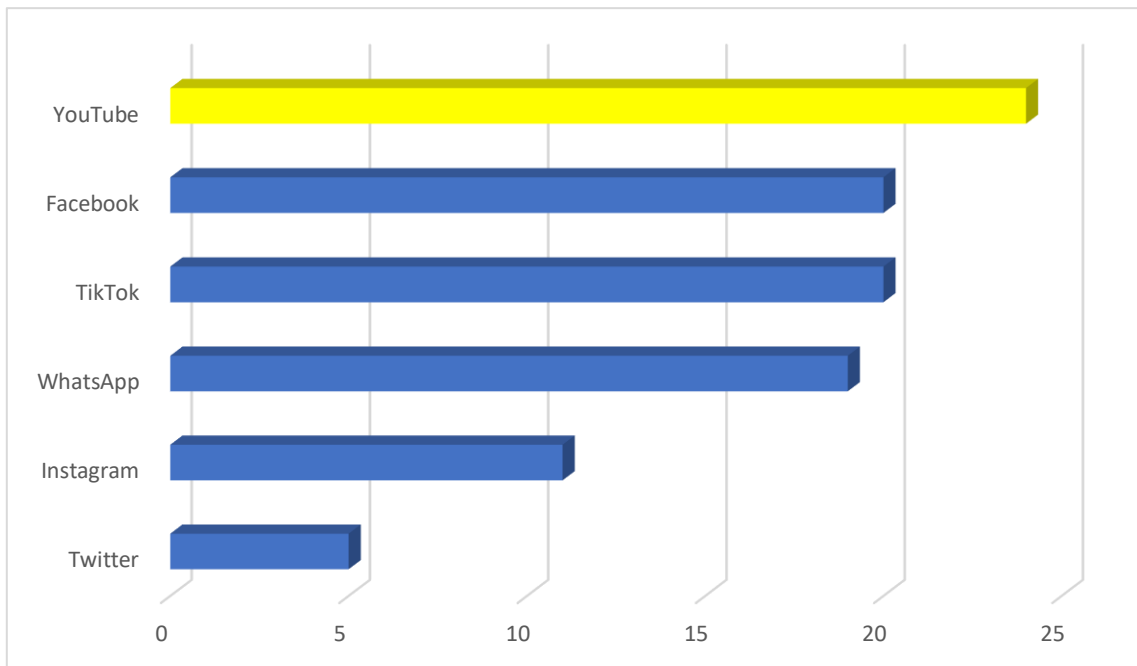


Figura 2.2 Tempo (ore/mese) impiegato nel mondo nell'utilizzo delle app Android dei social media (adattato da We are social & Hootsuite 2022a)

Stando ai dati riportati nell'ultimo report pubblicato da We are social e Hootsuite (2022a), l'app di **YouTube** è quella a cui gli utenti Android dedicano il maggior numero di ore ogni mese (23,4), contro le 19,6 ore di Facebook e TikTok, le 18,6 di WhatsApp, le 11,2 di Instagram e 5,1 di Twitter. È doveroso sottolineare che ciò può anche essere dovuto al fatto che YouTube include dei video, i quali, per essere visti, richiedono un tempo maggiore rispetto a prendere visione degli ultimi aggiornamenti proposti dalla bacheca di Facebook o Instagram.

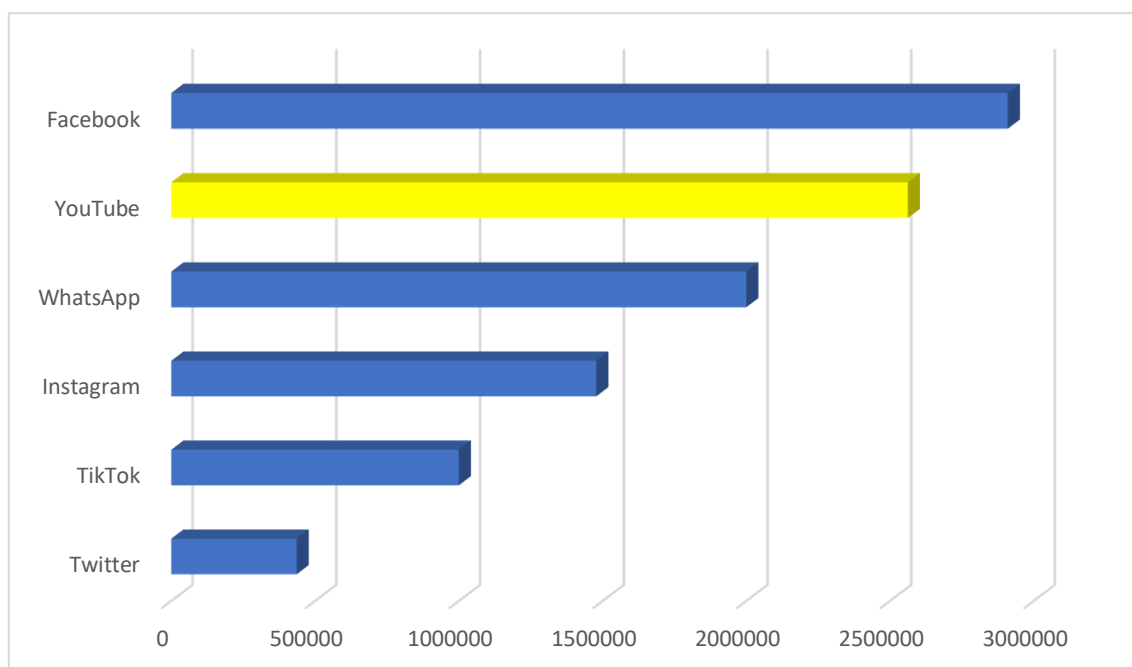


Figura 2.3 Consumo (milioni di utenti) dei social media nel mondo (adattato da Statista 2022)

Analogamente, la statistica elaborata da Statista (2022) e riportata nel grafico in Figura 2.3 pone in evidenza la popolarità di **YouTube**: i social media maggiormente utilizzati nel mondo sono infatti Facebook (2,9 mln di utenti attivi mensilmente), **YouTube** (2,562 mln) e WhatsApp (2 mln); essi scavalcano altresì piattaforme molto popolari come Instagram (1,4 mln), TikTok (1 mln) e Twitter (436 k).

Tali statistiche sono soggette a cambiamenti finanche giornalieri, ma dimostrano in ogni caso la grande popolarità dei social media, ivi compreso **YouTube**: infatti, ad esempio, secondo i dati pubblicati dal sito InternetLiveStats<sup>85</sup> in riferimento alla giornata del 20/7/2022 (accesso alle ore 17:10), i video visti su **YouTube** sono quasi 6 miliardi, gli utenti attivi su Facebook 3 miliardi, mentre quelli di Twitter 390 milioni con 624 milioni di tweet inviati, e ancora 72,5 milioni sono le foto caricate su Instagram.

Per quanto riguarda l'Italia, stando al report pubblicato da We are social e Hootsuite (2022b), gli utenti attivi sulle piattaforme social sono 43 milioni, pari al 71,6% della popolazione nazionale (ovvero l'85% del volume totale degli utenti Internet); l'incremento rispetto al 2021 è stato del 5,4%, ossia 2,2 milioni di utenti. La percentuale dell'utenza sale all'80% se si considerano esclusivamente le persone con più di 13 anni. Altresì, in base agli ultimi dati Censis (2021), gli italiani che usano i social media sono pari al 77% con un incremento del 7%.

<sup>85</sup> <https://www.internetlivestats.com/>

Sempre secondo il report nazionale di We are social e Hootsuite (2022b), e analogamente a quello globale, le persone tra i 16 e i 64 anni trascorrono sui social quasi due ore del loro tempo giornaliero. Tra le ragioni per cui vengono usati, si riscontrano gli stessi motivi indicati nel report complessivo (anche in termini di *live stream*). Anche gli account maggiormente seguiti sono quelli elencati poc'anzi e quindi conoscenti, amici e familiari, cantanti e musicisti, attori e *performer*, canali e show televisivi, nonché *influencer*.

Ancora similmente al report globale, i social media sono tra i siti più visitati nel Paese (*Ibid.*):

- secondo Semrush (dati aggiornati a novembre 2021) Facebook.com, **Youtube.com** e Instagram.com sono tra i dieci siti più visitati; in particolare, Youtube.com si colloca al quarto posto con 220 milioni di visite, superato in questo caso sia da Google.com sia da Google.it, nonché da Facebook.com;
- Similarweb (dati riferiti a tutto il 2021) menziona gli stessi social media tra i dieci siti più visitati, ponendo **YouTube.com** al terzo posto superato solo da Google.com e Facebook.com, ma le cui 6 miliardi di visite scavalcano Google.it.

Facebook e **YouTube** si trovano altresì tra le ricerche più frequenti su Google, rispettivamente al terzo e al sesto posto con un indice pari a 45% e 32%, contro il 100% di Meteo (il 46 % di Traduttore, il 38% di Google e il 33% di Serie A).

Quanto ai consumi dei diversi social media, si vedano i grafici nelle figure 2.4 e 2.5: essi prendono in considerazione gli stessi social di cui alle figure 2.2 e 2.3, tuttavia se il primo fa riferimento all'intera popolazione nazionale, il secondo si riferisce esclusivamente ai giovani dai 14 ai 29 anni.



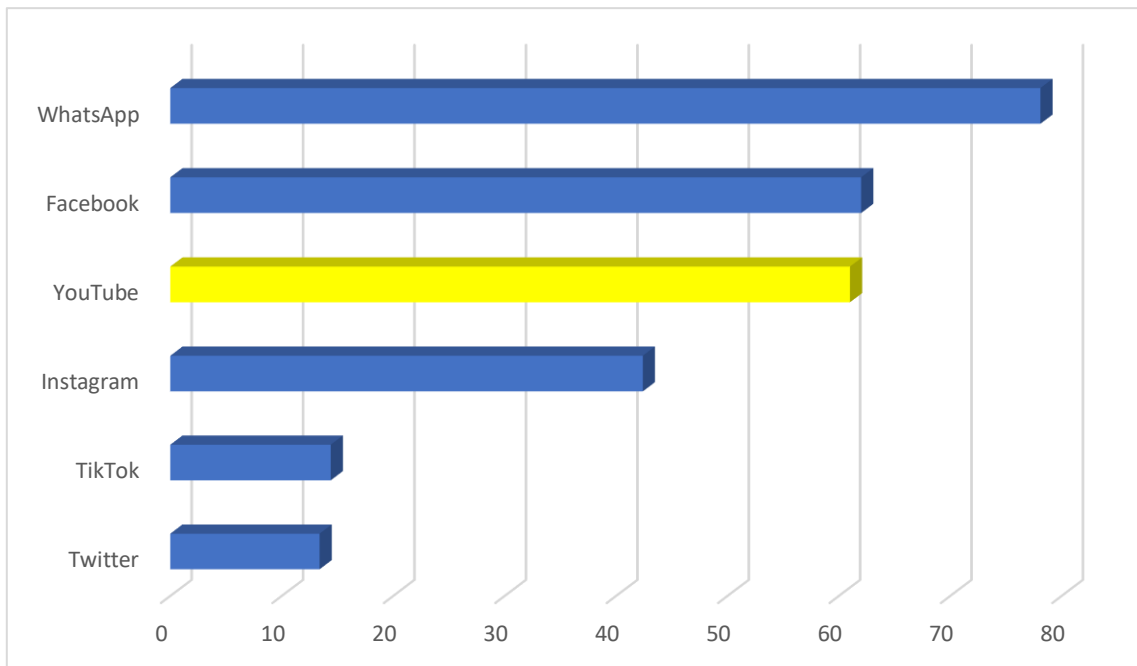


Figura 2.4 Consumi in valori percentuali dei social media da parte degli italiani (adattato da Censis 2021).

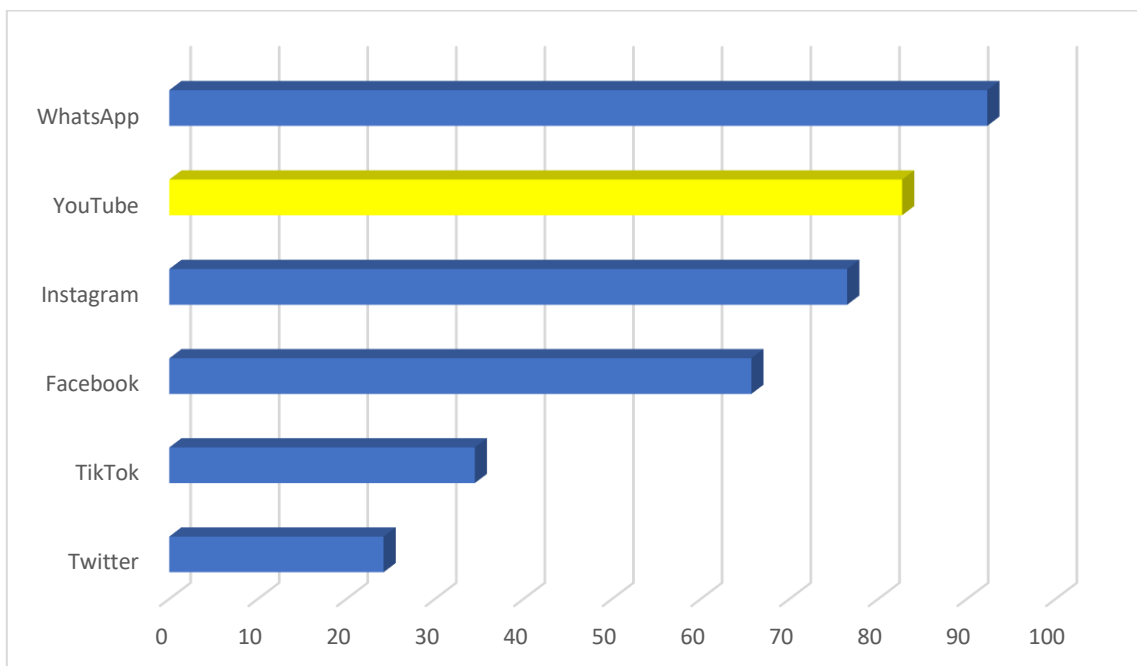


Figura 2.5 Consumi in valori percentuali dei social media da parte dei giovani italiani dai 14 ai 29 anni (adattato da Censis 2021).

I grafici dimostrano che in generale le percentuali sono maggiori per quanto riguarda i consumi dei giovani; tuttavia, il social media preferito degli italiani, indipendentemente dall'età, è WhatsApp (78,1% popolazione totale vs 92,3% giovani). Inoltre, si osserva che **YouTube** è uno dei social media più utilizzati in assoluto anche in Italia (61,2% popolazione totale vs 82,70% giovani). La piattaforma si attesta al terzo posto della classifica generale, tallonando Facebook (61,5%) e superando Instagram (42,4%), nonché

di gran lunga TikTok (14,4%) e Twitter (13,4%). Per quanto riguarda i più giovani, YouTube è il secondo social medium più popolare, preceduto solo da WhatsApp (92,30%) e superando il consumo di altri social come Instagram (76,50%), Facebook (65,70%), TikTok (34,5%) e Twitter (24,2%).

## 2.4 L'*audience* ai tempi della svolta digitale

Come è stato già accennato in altre parti di questo capitolo, la svolta digitale ha avuto un impatto anche sul concetto di pubblico, rendendolo un fenomeno sempre più labile e sfumato tanto da non parlare più semplicemente di *consumer*, bensì di *prosumer/produser* (§ 2.4.1.1) in virtù del fatto che gli utenti sono sempre più attivi e produttori di contenuti loro stessi, da un semplice *like* o commento a un *post* su Facebook alla produzione di audiovisivi. I cambiamenti impressi dalla svolta digitale rendono ancor più vera la seguente affermazione di Livingstone (1998/2008: 4):

media and communication research has moved on, irreversibly, from the assumption that media texts have fixed and given meanings [...], that media influence works through the linear transmission of meaning to a passive audience, that audiences are a homogenous, uncritical mass [...]. Rather, it is established that audiences are plural in their decodings, that their cultural context matters, and that they often disagree with textual analyses.

Innanzitutto, occorre sottolineare che il fenomeno dell'*audience* attiva non è esclusivo dei media digitali anche se essi hanno rafforzato e finanche modificato in cosa consiste questa 'azione'. Già menzionato è stato il passaggio iniziale da un'*audience* passiva a una attiva a opera degli esponenti della teoria degli usi e delle gratificazioni, i quali furono i primi a domandarsi cosa fanno le persone con i media piuttosto che cosa fanno i media alle persone (contrariamente, ad esempio, alla teoria ipodermica o al modello di Lasswell): per gli studiosi di usi e gratificazioni il pubblico diventa attivo nella scelta, nell'uso e nel consumo mediale ai fini del soddisfacimento di obiettivi e gratifiche personali. Altra teoria a cui è stato già fatto accenno è quella del modello *encoding/decoding* di Stuart Hall, esponente dei *Cultural Studies* i quali costituirono un altro tassello importante nel processo di riconoscimento della dimensione attiva delle *audience* (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 143): tanto nell'approccio di Hall quanto in altri studi, i quali si focalizzarono sempre più maggiormente sui contesti naturali di appropriazione e consumo dei media e dei loro contenuti (si veda *Ibid.*),

è evidente la rottura rispetto ad un'idea di ricezione passiva e, contemporaneamente, il lavoro sulla negoziazione dei significati, sia dei testi sia dei media stessi, costituisce un passo in avanti rispetto ad un'idea monolitica e unitaria di effetti dei media. (*Ibid.*)

Nel corso del tempo diverse sono state le idee di *audience* influenzate sia dall'impatto di tecnologie sempre più sofisticate sia dallo sviluppo di teorie e modelli comunicativi. Sorice (2009) individua a tal proposito quattro diverse concettualizzazioni:

- pubblico come massa manipolabile di individui più o meno passivi; questa teorizzazione, nelle sue diverse sfumature, fa riferimento agli studi derivanti dalle teorie che vedono la comunicazione come trasmissione di informazioni e contenuti (stimoli) da una fonte attiva a una massa ricettiva passiva che vi risponde, come appunto la teoria ipodermica e il modello di Lasswell;
- pubblico di cittadini più consapevoli; ci si riferisce in questo caso a studi sviluppatasi ad esempio all'interno del modello *two-step flow*, il quale prende in considerazione l'agentività degli *opinion leader*, come pure alla teoria degli usi e delle gratificazioni;
- gruppo diversificato in base a caratteristiche sociodemografiche; si considerano approcci, i quali hanno condotto allo sviluppo del marketing e delle misurazioni quantitative dell'*audience* e dei suoi ascolti (le misurazioni dell'Auditel, ad esempio, sono iniziate nei primi anni '80);
- teorizzazioni più recenti, le quali vanno dai *Cultural Studies* al contributo di Abercrombie e Longhurst sulle *diffused audience* (si vedano paragrafi successivi), finanche all'influenza del digitale.

Come sottolineano, tra gli altri, Bentivegna e Boccia Artieri, una ricostruzione che permette di ripercorrere i vari passaggi da un pubblico passivo a un'*audience* attiva, è quella offerta da Abercrombie e Longhurst (1998); i due studiosi non tengono conto del digitale, anche in virtù del tempo in cui hanno pubblicato il loro volume, tuttavia, i paragrafi che seguono fanno anche riferimento a esempi tratti dall'ecosistema mediale contemporaneo (si veda Hill 2018). Il percorso tracciato da Abercrombie e Longhurst si muove proprio da un "paradigma comportamentista", il quale include per i due studiosi sia le ricerche basate sugli effetti dei media sia quelle su usi e gratificazioni, a un paradigma "incorporation/resistance", il quale fa riferimento a ricerche come quella di Hall; l'ultimo paradigma è quello "spectacle/performance" a cui afferiscono gli stessi

Abercrombie e Longhurst. Il modello di Hall pone il pubblico in una visione polarizzata, la quale implica l'accettazione o la resistenza all'ideologia imposta dai media (come d'altronde suggerisce la denominazione del paradigma "incorporation/resistance"). Abercrombie e Longhurst propongono di abbandonare questa dicotomia per "pensare le audience come soggetto performativo capace di definire la propria identità nell'ambito delle relazioni che costruiscono con le forme mediali" (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 143). A questa visione contribuiscono due processi sviluppatasi nella modernità (e decisamente rafforzati nell'epoca dei social media), ossia: da una parte concepire il mondo come un palcoscenico, sentendosi spettatori di uno show, e dall'altra costruire narcisisticamente la propria immagine e agire da *performer*. Ciò ha portato alla comparsa di un'*audience* diffusa, la cui caratteristica essenziale è il fatto che chiunque diventa *audience* tutto il tempo; non si è parte del pubblico occasionalmente, bensì essere *audience* è un fatto costitutivo della quotidianità (Abercrombie & Longhurst 1998: 68-69). Data la pervasività dei media, concetto che, ancora una volta, è aumentato nell'era dei social e dei media digitali, si è sempre pubblico di qualcosa e a sua volta da pubblico si diventa *performer* quando si produce autonomamente dei contenuti. Sin dagli albori dell'era digitale e social, questa visione è estremamente rilevante:

il concetto di *diffused audience* si fonda su un'idea ampia e sostanzialmente ibrida di comunicazione, in cui coesistono forme di connessione diretta con forme di connessione mediata. Una delle caratteristiche della *diffused audience* e, in generale, della comunicazione contemporanea, è la sovrapposibilità dei ruoli fra *performer* (superamento e assorbimento del ruolo storicamente attribuito all'emittente) e audience: in qualche modo la *performance mediale* diventa esperienza collettiva condivisa (Sorice 2005: 48 citato in Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 144, corsivo nell'originale)

Abercrombie e Longhurst menzionano altre due altre tipologie di pubblici: le *audience* semplici e quelle di massa. Nella prima visione, si ha una netta separazione tra spettacolo e fruizione, poiché si assiste alla *performance* in uno spazio-tempo preciso (che altro non è che quello della *performance* stessa) e la fruizione è attenta e caratterizzata da rituali che la distinguono nettamente dalla vita quotidiana: andare al cinema, ad esempio, ricade in questa categoria (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 144) e, per quanto riguarda il caso di studio qui preso in analisi, i giurati che assistono in carne e ossa ai vari incontri possono analogamente esservi inclusi. Nelle *audience* di massa, invece, spettacolo e fruizione sono distinti anche nelle coordinate spazio-temporali, dato che la ricezione può ad esempio

avvenire in ambienti privati (come il salotto di casa) e finanche diventare un mero sottofondo ad altre attività quotidiane; a tal proposito, Straniero Sergio (2007: 76, citando Pozzato 1992) ricorda che il pubblico televisivo segue un programma con un atteggiamento di “inerzia attenzionale”. Facendo riferimento al mio caso di studio, i telespettatori che seguono ad esempio un servizio sul Giffoni in televisione ricadono nel concetto di *mass audience*. Da parte loro, sia giurati fisicamente presenti in sala sia utenti dello *streaming*, sono parte dell’*audience* diffusa: possono, ad esempio, ripostare l’evento nei loro profili social e finanche ricondividere il proprio contenuto multimediale. Come sottolineano Bentivegna e Boccia Artieri (2018: 145), i diversi tipi di pubblico coesistono e sono altresì commutabili<sup>86</sup>: un giurato presente in sala è parte dell’*audience* semplice, ma può essere un membro di quella di massa qualora riveda momenti salienti del Festival durante un servizio andato in onda in televisione, e altresì formare la più ampia *audience* diffusa ripostando un contenuto sui social.

In linea con questa commutabilità, Abercrombie e Longhurst (1998; si veda *Ibid.*) parlano altresì di un “continuum del pubblico” composto da:

- consumatori: il loro uso dei media non è focalizzato e l’attività produttiva si limita ai discorsi quotidiani con amici e familiari riguardo, ad esempio, ai programmi televisivi (es. un telespettatore medio);
- fan: utenti assidui e interessati a determinati generi, contenuti o personaggi, senza che ciò implichi un’attività produttiva altra se non discorsi simili a quelli dei consumatori (es. un fan di un determinato attore che segue le sue pagine ufficiali anche sui social);
- adepti: sviluppano non solo un interesse come i fan, bensì anche una competenza specializzata per determinati generi, contenuti o personaggi, costruendo comunità e reti informali di comunicazione costante con altri utenti, all’interno delle quali consumano, producono e diffondono contenuti propri (es. pagine di apprezzamento di un determinato cantante gestite da fan);
- appassionati: consumano, producono e condividono in reti organizzate da utenti altamente coinvolti prodotti medialti amatoriali come disegni e film basati su

---

<sup>86</sup> I due studiosi fanno l’esempio di una partita di calcio: coloro che sono presenti sugli spalti formato l’*audience* semplice, ma possono diventare parte della *mass audience* qualora rivedano i momenti salienti dell’incontro una volta tornati a casa ed essere altresì componenti dell’*audience* diffusa partecipando a forum di discussione online.

personaggi o altri contenuti di culto (es. pagine social relative alla saga di Harry Potter);

- piccoli produttori: l'entusiasmo va oltre alla rete amatoriale diventando (semi-)professionale (es. *Voldemort. Origins of the heir, prequel* di Harry Potter prodotto da fan della saga e distribuito su Facebook e YouTube nel 2017).

#### 2.4.1 La natura dell'audience digitale

[La natura] delle audience risente oggi della svolta che il digitale ha prodotto, generando un sempre più evidente stato di connessione mediale tra gli individui e intervenendo nelle logiche di produzione, distribuzione e consumo di contenuti informativi e dell'intrattenimento. (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 147)

Questa citazione si realizza concretamente non solo in contesti digitali *tout court* come quelli determinati da piattaforme come Netflix o social media come YouTube, ma anche in fenomeni ibridi come il *second screen*. Il nuovo ecosistema mediale rende le *audience* digitali uniche, sempre più attive, frammentate, 'convergenti' e partecipative, dalla scelta di cosa vedere nell'infinità di prodotti a loro disposizione alla produzione di contenuti originali propri.

##### 2.4.1.1 Dal consumo alla partecipazione

Lo studioso che segnala questo passaggio (si veda Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 148-151) è Henry Jenkins, il quale nelle sue varie pubblicazioni (1992, 2006a, 2006b; Jenkins *et al.* 2006, 2013, 2015) analizza come sia cambiata l'*audience*, partendo da mezzi mediatici di massa per poi arrivare all'inclusione della svolta digitale.

Jenkins inizia la sua analisi della cultura mediale partecipativa dai mass media come la televisione (1992), dimostrando che il pubblico (più precisamente i fan) si appropria dei testi medialici con pratiche di 'bracconaggio' attraverso cui li rielabora e crea i propri prodotti culturali: i fan 'depredano' i testi dei loro significati e li riscrivono appropriandosi anche di una vera e propria proprietà intellettuale e creativa che oltrepassa gli interessi delle istituzioni medialici (si pensi al *prequel fan-based* di Harry Potter menzionato poc'anzi). D'altronde, come descritto nel "continuum del pubblico" di Abercrombie e Longhurst, i fan (nelle varie denominazioni date nel *continuum*) non sono

solo consumatori, bensì formano una rete, una comunità più o meno organizzata di ‘esperti’, i quali usano, rielaborano e diffondono i prodotti mediali. Come sottolineato da Bentivegna e Boccia Artieri (2018: 149), lo studio di Jenkins del 1992 venne effettuato in un momento di transizione in cui i fan stavano cominciando a sperimentare la rete Internet nei primi forum e nei prototipi di browser come MOSAIC (“il primo browser che permette di navigare in forma multimediale”). Soprattutto oggi:

in questa transizione al digitale il termine “cultura partecipativa” ha assunto un valore più astratto diventando un concetto operativo [...], andando a definire non solo pubblici specifici come i fan ma più in generale le nuove forme di produzione culturale e di condivisione mediale [emerse nella] prima fase di esplosione del web che [iniziava a puntare] l’attenzione su nuove aggregazioni degli utenti online: le comunità virtuali. (*Ibid.*, enfasi nell’originale)

Jenkins è stato quindi il primo a introdurre l’idea di un’*audience* non solo attiva, bensì partecipativa e persino produttrice di contenuti, rendendo labile il confine tra spettacolo e fruizione, tra produttori e consumatori mediali.

Spostando la sua attenzione al mondo digitale, Jenkins ha elaborato il concetto di “cultura convergente”, elemento che da una parte declina la “cultura partecipativa” in chiave digitale, ampliandone la portata e il potenziale, e dall’altra unisce vecchi e nuovi media tramite il concetto di “convergenza mediatica”.

By convergence, I mean the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behavior of media audiences who would go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they wanted. (Jenkins 2006a: 2)

Da un lato, quindi, i contenuti convergono all’interno della stessa piattaforma (es. RaiPlay, la quale unisce ad esempio televisione e cinema), così come diverse piattaforme (da RaiPlay a Netflix finanche YouTube) convergono all’interno dello stesso dispositivo connesso alla rete Internet (come uno smartphone); dall’altro lato, la convergenza frammenta e rende il pubblico così diffuso che ‘migra’ da una piattaforma all’altra alla costante ricerca del contenuto che più soddisfa i propri interessi ed esigenze. Al contempo, i nuovi media da una parte aumentano la possibilità di intervento attivo dell’*audience*, la quale si appropria, ricrea e ricondivide il prodotto mediatico, ma dall’altra questa nuova cultura deve essere adeguatamente supportata in termini di accesso alle competenze e conoscenze che essa richiede.

Participatory culture is emerging as the culture absorbs and responds to the explosion of new media technologies that make it possible for average consumers to archive, annotate, appropriate, and recirculate media content in powerful new ways. A focus on expanding access to new technologies carries us only so far if we do not also foster the skills and cultural knowledge necessary to deploy those tools toward our own ends. (Jenkins *et al.* 2006: 2)

La cultura partecipativa nasce dalle interazioni con altri utenti mediate dai nuovi media, tramite cui si dà forma a comunità più o meno organizzate all'interno delle quali si co-producono, si condividono e si consumano forme culturali come quelle menzionate in precedenza. Inoltre, ciò non è necessariamente confinato alle comunità di fan 'accaniti':

[I]a cultura partecipativa non definisce specifiche subculture che si realizzano attorno a determinate pratiche di partecipazione, ma va intesa, invece, in senso generalizzato, come un insieme di pratiche routinarie che producono connessioni significative con comunità allargate. Il punto è che forme espressive che nel passato avrebbero avuto audience di nicchia oggi possono diffondersi in rete e raggiungere grande visibilità. (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 151)

Si pensi ad esempio che le pagine Instagram e Facebook dedicate a fan della saga di Harry Potter<sup>87</sup> contano complessivamente 823.340 *follower* (al 22/7/2022). È risaputo che la saga sia molto popolare in tutto il mondo e in Italia, ma un tal numero di seguaci attivi e re-attivi è sicuramente promosso dai nuovi media come i social: si consideri che un torneo online organizzato nelle pagine summenzionate dal 20/4 al 20/7/2022 ha raccolto più di 850.000 voti (dati pubblicati dalle suddette fonti in data 21/7/2022), provenienti probabilmente (considerando i numeri), anche da persone che non seguono ufficialmente la pagina: una simile forma di coinvolgimento dell'*audience* sarebbe stata quantomeno di difficile attuazione in un mondo pre-digitale.

Gli amministratori di pagine social come quelle appena citate sono tipici esempi di *prosumer*, neologismo creato dalla fusione di *producer* e *consumer* con cui si simboleggia il lato più innovativo di Internet: la partecipazione attiva dell'utente allo sviluppo dell'informazione; contribuendo alla creazione di nuovi contenuti, l'utente non è più un consumatore passivo, ma un produttore attivo di idee<sup>88</sup>. Il digitale nella sua versione web 2.0 sviluppa, infatti, svariate forme di *prosumerismo* come le pagine Wikipedia, i contenuti dei social media, siti di distribuzione e vendita di contenuti a cui

---

<sup>87</sup> <https://www.instagram.com/eateseseirimastoconharry/>

<https://www.facebook.com/eateseseirimastoconharry>

<sup>88</sup> [https://www.treccani.it/vocabolario/prosumer\\_\(Neologismi\)](https://www.treccani.it/vocabolario/prosumer_(Neologismi))



gli utenti partecipano con commenti, consigli e recensione (si pensi a Tripadvisor) (Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 152). Per mezzo di questo concetto ci si concentra sempre più approfonditamente sulla non passività dell'*audience*, tantoché “la nozione di pubblico entra in gioco in modo indiretto, quando si utilizza una meta-prospettiva che presuppone che la moltitudine di singoli utenti costituisca un pubblico con potere e capacità di influenza” (*Ibid.*). A sua volta questo pubblico è attivo e “assume il ruolo di prosumer sia partecipando attivamente alla produzione di contenuti online” (qualsiasi sia la forma che essi assumono – attraverso un commento a un post del GFF o la condivisione di proprie foto e video della personale partecipazione al Festival), “sia passivamente, attraverso i propri comportamenti online – come ad esempio la ricerca e selezione di alcuni contenuti” (*Ibid.*): la passività di fatto non è mai del tutto passiva, giacché include sempre in qualche modo un coinvolgimento attivo e consapevole.

Concetto che scende ancor più nel dettaglio del labile confine tra produttori e consumatori ai tempi della svolta digitale, è quello del *produser* (Bruns 2006, 2008 citato in Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 152-153): questo fenomeno si concentra in modo più puntuale su quegli spazi online permeati da pratiche e dinamiche collaborative e in cui lo scambio di informazioni molti-a-molti si rivolge a un utente finale, il quale può essere sia consumatore passivo sia potenzialmente o necessariamente (in base allo spazio analizzato) produttore e consumatore – un *produser*. Bruns (2006: 276) porta gli esempi che vanno dallo sviluppo collaborativo di pagine Wikipedia e software open source ai giochi multiutente online.

Queste modalità di creazione di contenuti che coinvolgono grandi comunità di utenti, che agiscono senza un controllo e un coordinamento gerarchico, operano secondo linee che sono fluide, flessibili, eterarchiche e organizzate ad hoc, come richiesto dall'attuale processo di sviluppo; sono strettamente allineate ai principi organizzativi emergenti dalle comunità sociali più che alle strutture di governo della sfera aziendale di tipo predeterminato e rigidamente ottimizzate. (Bruns 2008: 1 citato in Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 153)

#### 2.4.1.2 Tanti pubblici sempre più connessi

Oggi siamo di fronte a una ‘massa’ sempre più frammentata tanto da mettere in crisi l’idea stessa di *mass audience*:

[n]egli ultimi anni il pubblico ha subito un forte processo di frammentazione dovuto soprattutto all’introduzione di nuove tecnologie di distribuzione. A seguito della proliferazione delle opzioni disponibili sul mercato della comunicazione, i media, nel tentativo di assicurarsi una fetta consistente di una stessa torta, sono stati costretti a specializzarsi finendo con il contribuire ulteriormente alla segmentazione dell’a. di massa. [...] Alcuni studiosi ritengono che l’attuale stato caotico di frammentazione sia destinato ad aumentare e ad aggravarsi fino a giungere a una vera e propria scomparsa dell’idea di audience di massa, visto che i consumatori non sono più costretti a ricevere lo stesso messaggio, nello stesso momento, con lo stesso mezzo. (Berchmans s.d.)

Gagliardi (s.d.) sostiene che “i recenti sviluppi (new media, convergenze, fruizione personalizzata, interattività), nel rappresentare antidoti tecnologici alla massificazione, sembrano avvalorare l’autonomia del pubblico e dei suoi componenti”.

Per certi versi, l’*audience* è anche meno anonima date le possibili relazioni interpersonali, le quali, sospinte soprattutto dai social media, permettono l’interazione tra mittenti e riceventi; è altresì sempre più attiva ed *engaged* (si veda Mazzoli 2018) nella scelta e nei *feedback* che può dare (si veda Berchmans s.d.; Gagliardi s.d.), ed è altresì sempre più connessa e interconnessa, dando forma a diverse forme di relazioni e comunità. Livingstone già più di venti anni fa (1999: 4-5) indicava i seguenti punti tra le novità introdotte dal nuovo ecosistema mediale a livello di pubblico:

- moltiplicazione di media personali: da una parte, i vecchi media sono usati in modo nuovo in termini spazio-temporali, giacché un nucleo familiare possiede più di un televisore, telefono ecc. (*Ibid.* citando Morley 1986); mentre dall’altra, aumentano i media mobili come i telefoni cellulari. Ciò che cambia è innanzitutto il contesto sociale d’uso, il quale è a sua volta parte di una più ampia ristrutturazione della relazione tra pubblico e privato, la quale incide anche su media ‘vecchi’ come la televisione dato giacché obsoleto, ad esempio, il fenomeno della “family television” (*Ibid.*);
- diversificazione di forme e contenuti: nascono canali televisivi locali e globali, generali e specializzati, come pure è offerta una miriade di video e computer game, ad esempio (*Ibid.*);

- fenomeni di convergenza;
- interazione tra utente e mezzo, la quale scardina la comunicazione unidirezionale che caratterizza i mass media tradizionali.

Sulla scia di concetti come quello di *audience* diffusa (Abercrombie & Longhurst 1998) e degli studi di Jenkins, tra il 2005 e il 2006 negli Stati Uniti d’America venne portato avanti un progetto denominato *Networked Publics* (Varnelis 2008 citato in Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 153-154; si veda anche *Ibid.*: 153-159), volto ad analizzare come i nuovi media stessero cambiando la fruizione di contenuti mediali, nonché le interazioni sociali interpersonali. La declinazione al plurale del sostantivo ‘pubblico’ dimostra come l’*audience* non sia più considerata una massa indistinta di individui quanto un insieme sempre più frammentato di tante e singole persone; mentre l’aggettivo che lo precede identifica la quintessenza dell’ecosistema mediale contemporaneo: la connessione (cfr. Van Dijk 1991, 2013; Castells 1996). Giova sottolineare che il declino dell’idea di pubblico come massa è in qualche modo già iniziato tempo addietro, risalente già agli anni ’80, quando si assistette a un cambiamento orientato alla decentralizzazione, alla diversificazione e alla personalizzazione del consumo mediatico; fu allora che iniziarono a moltiplicarsi i canali televisivi (si pensi che Canale 5 ha esordito nel 1980), si diffusero prime tecnologie mobili come il walkman, come pure quelle che permisero di personalizzare e fissare contenuti (propri o prodotti dalle emittenti) tramite videocamere e videoregistratori. Tuttavia, quest’orientamento “[assumerà] pieno compimento solo nel momento in cui sarà possibile una reale alternativa all’unidirezionalità della comunicazione, aprendo a prospettive interattive dei pubblici” tramite computer e dispositivi sempre più portabili, personali e multisensoriali (Bentivegna e Boccia Artieri 2018: 26-27). La frammentazione trova quindi compimento grazie all’interattività propria della svolta digitale.

[O]ra i pubblici comunicano sempre di più secondo logiche che potremmo definire bottom-up, top-down oltre che, naturalmente, orizzontalmente tra pari. I pubblici possono reagire, (ri)fare e (ri)distribuire partecipando alla condivisione di cultura e conoscenza attraverso le logiche del discorso e dello scambio oltre che quelle della sola ricezione mediale. (Ito 2008: 3 citato in Bentivegna & Boccia Artieri 2008: 154).

Attraverso i nuovi media (intesi nella loro componente hardware e software), i pubblici connessi accedono e danno forma a interazioni uno-a-molti (pensiamo alle storie Instagram di un *influencer*), multi-a-molti (come le pratiche collaborative menzionate in precedenza, ma anche i forum o le mailing list) e uno-a-uno (dagli scambi e-mail a un'interazione in chat privata su Facebook).

The internet, at once, enables one-to-one, one-to-many, and many-to-many interactions; it also supports users flowing across all of these in one session, or at a later point in time, perhaps with reference to records of earlier sessions. And what used to require multitasking by switching between devices can now be accomplished through a single device with a graphic user interface. (Jensen 2021c: 194)

Si creano altresì comunicazioni ibride come le interazioni personali di massa o la *social tv*).

Jensen (*Ibid.*: 195) sottolinea inoltre che:

Many-to-many communication in internet communities, social network sites, mobile messaging, and other formats have been added to the classic two-step model that coupled one-to-one and one-to-many communication. A third variant of networked communication, involving three-step flows, has become constitutive of the contemporary media environment.

Lo studioso riunisce le caratteristiche delle tre tipologie di media (primo livello, interazioni faccia-a-faccia; secondo livello, comunicazioni di massa; terzo livello, media digitali) in una tabella (*Ibid.*: 196, Figura 10.1). In particolare, per quanto concerne i nuovi media, Jensen inserisce scambi e-mail, messaggistica istantanea o asincrona tra gli esempi di interazioni uno-a-uno; siti web o “streaming (mass) media” in quelli relativi al web 1.0 e quindi alle comunicazioni uno-a-molti; Wikipedia, social network, blog, giochi multiutente, tra quelli del Web 2.0 e multi-a-molti. Questi ultimi sono considerati prototipici dei media di terzo livello, mentre quelli uno-a-molti e quelli uno-a-uno sono tipici rispettivamente di quelli di secondo e primo livello. Similmente, Schröder (2018), per quanto concerne i social media, sottolinea che i media digitali fondono comunicazione di massa e relazioni interpersonali dato che i nuovi media posseggono caratteristiche appartenenti a entrambi (*Ibid.*: 1); lo studioso porta a tal riguardo i seguenti esempi:

[f]irst, there is the growth of user-generated content, which goes beyond passive ‘audiences’ and ‘senders versus receivers’. Second, news and other content is often shared among groups on social media rather than being accessed by individuals or broadcast one-to-many. Third, the way in which we seek much online information, for instance, via Wikipedia, is subject to new gatekeeping mechanisms such as search engines. (*Ibid.*, enfasi nell’originale)

Per quel che riguarda il caso di studio analizzato in questa sede, si porta l’esempio di una diretta **YouTube** nel corso della 50<sup>a</sup> edizione del Festival (2020): l’incontro prevedeva l’interazione a distanza, a causa della pandemia, tra alcune protagoniste del docufilm in questione e gruppi di giurati italiani e stranieri, alla presenza di moderatore e interprete; se la diretta può essere considerata sia una comunicazione uno-a-molti, sia, per la pluralità di voci, molti-a-molti, i commenti degli utenti che seguono il *live streaming* possono persino configurarsi come uno-a-uno: durante l’incontro, infatti, un utente ha salutato l’interprete di turno persino chiamandolo per nome tramite la chat istantanea messa a disposizione da YouTube. In tal modo, si combinano i tre tipi di comunicazione individuati da Jensen e discussi poc’anzi.

Sempre in riferimento al concetto di “networked publics”, boyd (2010, 2014) analizza in particolare i social network, tenendo conto di come le *affordance* di ogni piattaforma influenzino la partecipazione degli utenti e plasmino i tipi di pubblici che si creano al loro interno, attraverso le seguenti caratteristiche:

- *persistence*: i contenuti permangono online per lungo tempo, continuando a generare interazioni attorno a essi anche dopo anni (si veda l’esempio riportato in nota 32);
- *visibility*: ciò che viene pubblicato sui social è facilmente condivisibile con un pubblico molto ampio e rende quindi altamente visibili sia i singoli contenuti postati sia le interazioni che producono;
- *spreadability*: i contenuti pubblicati sono facilmente diffusi e condivisi non solo all’interno della stessa piattaforma, ma anche in social network diversi (si veda anche Jenkins *et al.* 2013)
- *searchability*: numerose funzioni di ricerca permettono di ritrovare ciò che è stato pubblicato.

Si pensi a come tutte queste *affordance* rendano ancor più estremi i concetti di visibilità ed esposizione a cui sono soggetti gli interpreti (e descritti nel primo capitolo): le loro prestazioni raggiungono un pubblico potenzialmente più ampio e diversificato di quello televisivo tradizionale, restando sotto i loro occhi per molto più tempo. Le quattro *affordance* appena elencate creano tre dinamiche:

- *audience* invisibili: i social network non rendono palesi tutte le *audience*; alcune, infatti, pur a fronte di una qualche forma di coinvolgimento, restano invisibili: Bentivegna e Boccia Artieri (2018: 156) fanno l'esempio di un utente che legge contenuti sui social media senza lasciare una reazione. Un utente che produce contenuti è consapevole che il suo pubblico è ampio e diversificato, andando potenzialmente ben oltre le persone che seguono ufficialmente la pagina; sa altresì che ciò che produce oggi rimane in rete e può produrre reazioni tempo dopo (anche qualora il contenuto venga rimosso da chi lo ha inizialmente prodotto, poiché la *spreadability* fa sì che un contenuto diventi talmente virale da rendere molto complessa la cancellazione totale);
- collasso dei contesti: i confini spazio-temporali e sociali sono sempre più sfumati, tantoché persone diverse, lontane e in momenti diversi possono accedere a contenuti non progettati per loro: si pensi a una foto di vita familiare che viene vista da un collega di lavoro (*Ibid.*);
- confini sfumati tra pubblico e privato: da una parte, la vita privata diventa sempre più pubblica, mentre dall'altra si fa fatica a garantire un giusto livello di privacy ai contenuti condivisi sui social (ciò dipende dalle *affordance* di ogni piattaforma, ma in ogni caso alcuni elementi sono pubblici di *default*).

In confronto al pubblico di massa, i pubblici connessi (si veda Boccia Artieri 2012; Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 157-159):

- sono spettatori reali e potenziali di contenuti digitali e sono inseriti in un ecosistema in cui sono connessi gli uni agli altri; “mentre le audience dei prodotti broadcast sono una massa senza volto, le audience in rete sono sconosciute ma contengono facce familiari; sono potenzialmente sia pubbliche che personali” (Marwick & boyd 2011: 129 citato in *Ibid.*);
- contemporaneamente hanno pubblico e sono parte del pubblico; basti pensare al momento in cui si guarda una storia Instagram e a quando, di converso, se ne

pubblica una propria, come pure quando si legge un *post* Facebook del GFF e al momento in cui lo si ricondivide: le due coppie di attività hanno natura e/o pubblici diversi in base a chi produce e/o condivide uno stesso o un diverso contenuto;

- esplicitano il loro essere parte del pubblico in modo innovativo rispetto ai mass media tradizionali attraverso un'ampia gamma di possibili reazioni: sono pubblico e lo sono in pubblico;
- praticano una riflessività interconnessa utilizzando gli *hashtag*, lasciando un *like*, un commento, condividendo il contenuto ecc.

Ciò rende quindi la fruizione digitale molto diversa da quella tradizionale di massa anche quando le due modalità ricettive hanno caratteristiche comuni; si veda a tal proposito la citazione seguente, la quale richiama elementi già menzionati nel primo capitolo in riferimento a programmi televisivi (es. Dayan & Katz 1992):

l'infrastruttura narrativa di piattaforme come Facebook [...] invita chi osserva a sintonizzarsi a eventi cui non è fisicamente presente immaginando come potrebbero sentirsi le persone che li stanno vivendo. Dispositivi narrativi come [...] video su **YouTube** [...] veicolano un senso di immediatezza che ci fa sentire come se fossimo lì, ovunque sia [l'evento in questione] (Papacharissi 2015: 4 citato in Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 158, mia l'enfasi)

Gli stessi Bentivegna e Boccia Artieri (*Ibid.*) sottolineano che la dimensione celebrativa descritta da Dayan e Katz è “oggi rimediata e amplificata dai media digitali e in particolare dai social media che [...] possono risvegliare i legami sociali intragruppo e sostenere la condivisione di informazioni ma anche di stati d'animo che liberano l'immaginazione individuale e collettiva”.

#### 2.4.2 *L'audience digitale: i consumi in Italia e nel mondo*

Gli ultimi rapporti Censis (2018, 2020, 2021) descrivono cosa caratterizza i consumi della nuova *audience*; anche in questo caso sono stati presi in considerazione gli studi più aggiornati pubblicati al momento in cui si scrive. Uno degli elementi che si riscontra è una transmedialità matura, la quale rappresenta un passo avanti rispetto alla multimedialità. Con quest'ultima si indicava un contesto all'interno del quale operavano

diversi mezzi di comunicazione più o meno integrati tra loro, nel quale erano i media a occupare il centro della scena rispetto ai contenuti da essi veicolati; i vari mezzi dialogavano con tutti gli altri, conservando ciascuno la propria specificità. È proprio questa specificità a essere venuta meno oggi, poiché si parte dai contenuti per poi passare alle piattaforme attraverso le quali diffondere i messaggi. Secondo il Censis la sempre più rapida diffusione dei servizi video digitali (**YouT**ube, Netflix, Amazon Prime finanche Facebook Watch) è indice di questa transmedialità. Altro aspetto rilevante è la fine dello *star system* inteso come la considerazione dei divi come figure simboliche in cui immedesimarsi e proiettare la propria identità, i propri sogni, desideri e aspirazioni; oggi uno vale divo, ossia tutti sono divi, tutti possono esserlo (soprattutto grazie ai social media) o forse nessuno in realtà lo è più, almeno per l'accezione che si dava al 'divo'. Il divismo era nato nell'epoca dorata di Hollywood e ha poi inglobato anche altri protagonisti del *jet set*. Oggigiorno, i personaggi famosi non indicano più, in quanto divi, modelli di vita che permettano a chi li imita di elevarsi a un livello sociale ed economico superiore; piuttosto, trasformano in spettacolo la visione del mondo del loro pubblico. Ai grandi mezzi di comunicazione di massa del passato, i quali una volta creavano un immaginario collettivo compatto e omogeneo, si sono affiancati o sostituiti i dispositivi digitali personali, gli *influencer* del web e i *follower* dei social network, i quali frammentano questo immaginario, che prima girava per lo più attorno a cinema e televisione; alla 'casta' del cinema lontana e inarrivabile, oggi si sostituiscono i *selfie* e i *like* sui social network, con cui si misura e si sviluppa il proprio successo. Inoltre, il consumo mediatico è sempre più personale attraverso la desincronizzazione dei palinsesti collettivi e la personalizzazione delle modalità di fruizione dei contenuti di intrattenimento e informativi, cosa che scardina la gerarchia che tradizionalmente attribuiva un ruolo esclusivo alle fonti professionali e autorevoli dell'informazione *mainstream*. Siamo entrati nell'era biomediativa caratterizzata dalla condivisione in tempo reale delle proprie biografie attraverso i social media, elemento che rende gli utenti produttori e non solo fruitori dei contenuti: l'utente si riflette e si svela nei media, diventandone il contenuto e il produttore.

Quanto ai consumi nazionali di 'vecchi' mass media, nell'era pandemica (Censis 2021) la televisione ha visto un incremento soprattutto in virtù del boom di dispositivi come le smart tv e le mobile tv, la cui utenza è aumentata rispettivamente del 7,4% e del 5,2%, raggiungendo complessivamente il 42% e il 33,4% degli italiani; tuttavia, giova sottolineare che la televisione più tradizionale (digitale terrestre) è quella preferita



dall'88% degli italiani. Nonostante ciò, Biondi (2021) sottolinea che nel 2021, rispetto al 2020 e al 2019 e in riferimento alla prima parte della stagione televisiva (settembre-dicembre), mancano milioni di spettatori all'appello e la fuga più notevole in termini percentuale è quella dei giovani *under 25* (30%). Quanto alla radio, essa è, a detta del Censis (*Ibid.*), esempio eloquente dell'ibridazione dei media: se gli ascoltatori radiofonici tradizionali (radio tradizionale e autoradio) sono circa la metà della popolazione, essi subiscono una flessione rispetto agli anni precedenti<sup>89</sup>, mentre sono aumentati del 3% e del 2,5% coloro che ascoltano la radio tramite pc e smartphone. Per quanto riguarda la stampa, i lettori di quotidiani, ridottisi dell'8,2%, diminuiscono costantemente e arrivano a includere solo il 29% degli italiani; mentre gli utenti di quotidiani online sono aumentati dell'1,9%. Inoltre, forse grazie alla necessità di stare in casa, i lettori di libri sono aumentati dell'1,7% (44% di utenza), percentuale che sale al 2,6% se si considerano gli e-book. Il grafico in Figura 2.6 riassume i dati appena discussi (in termini di aumenti e riduzioni in valori percentuali) e dimostra come i nuovi media abbiano inciso sul consumo dei vari media tradizionali, dato che sono aumentati tutti quelli che hanno una componente digitale (dagli smartphone ai giornali online), mentre sono diminuiti altri media come la radio tradizionale, l'autoradio e i quotidiani cartacei.

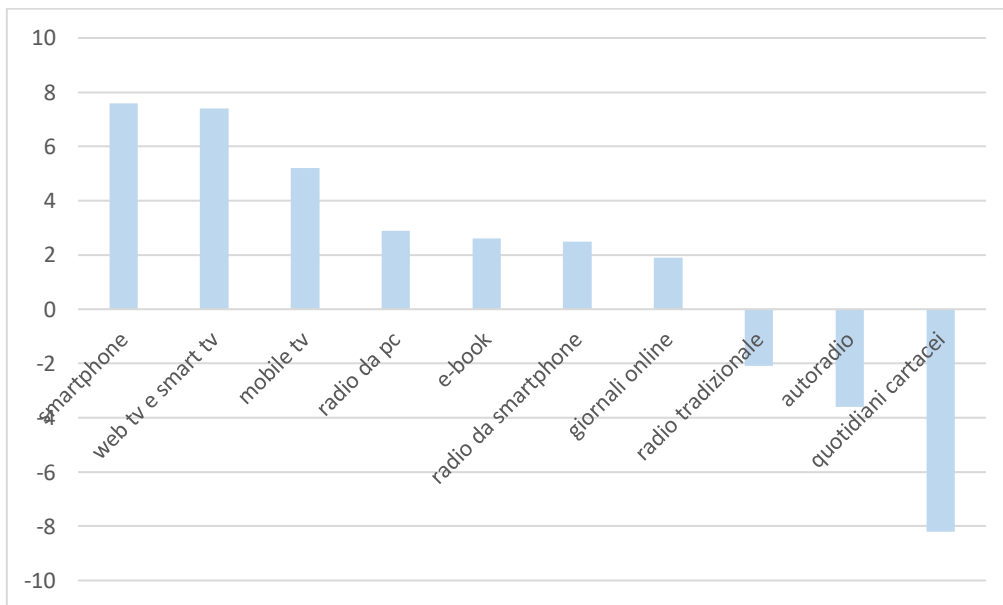


Figura 2.6 Aumenti e riduzioni in valori percentuali nei consumi dei 'vecchi' media in Italia (adattato da Censis 2021)

<sup>89</sup> Per quanto riguarda l'autoradio, il Censis sostiene che la flessione può anche essere dovuta ai vari *lockdown* e alle conseguenti restrizioni più o meno dure che hanno inciso sugli spostamenti. Tuttavia, è altresì vero che l'autoradio può essere sostituita dallo smartphone, grazie alle app dei canali radiofonici che possono essere scaricate sui propri dispositivi; quindi, ciò può aver in ogni caso accentuato la riduzione.

Quanto a nuovi media digitali, Internet è utilizzato dall'84% degli italiani con un incremento del 4,2%, gli smartphone sono usati dall'83,3% della popolazione, con una crescita di ben il 7,6%, mentre gli utenti dei social media sono pari al 76,6% aumentando del 6,7%. Il Censis dimostra altresì come dal 2007 la spesa per l'acquisto di telefoni e relativo equipaggiamento sia aumentata del 450,7%, mentre quella relativa a computer e audiovisivi dell'89,7%. La pandemia ha costituito un imprevisto e potente fattore di accelerazione del paradigma biomediativo a cui è stato fatto accenno poc'anzi, inaugurando l'alba di una nuova transizione digitale, la quale ora coinvolge anche coloro che finora ne erano rimasti ai margini. Oggi molte delle attività quotidiane avvengono in rete, dal trovare informazioni su prodotti, servizi e località al fare diversi tipi di operazioni; l'aumento maggiore (6% in media) ha riguardato la didattica a distanza, la prenotazione di visite mediche e l'e-commerce. Se per alcune di queste, come gli acquisti, gli italiani sono più che disposti nel continuare su questa tendenza anche dopo la fine della pandemia, essi dichiarano in generale di voler 'staccare la spina', poiché le tecnologie hanno avuto un impatto negativo su alcuni aspetti della vita come le relazioni sentimentali.

Un'altra analisi dei consumi mediatico-digitali degli italiani è quella offerta dal già menzionato report annuale di We are social e Hootsuite (2022b). Nello studio si legge che le connessioni mobili sono 78 milioni, cifra pari al 129,7% della popolazione (dovuta probabilmente al numero di dispositivi, sim ecc. che possiede ogni persona); gli utenti Internet sono quasi 51 milioni (84,3%) e quelli dei social media 43 milioni (71,6%). Questi ultimi hanno subito l'incremento maggiore pari al 5,4% (2,2 mln) rispetto all'1,7% degli utenti Internet e allo 0,8% delle connessioni mobili. Per quanto riguarda i dispositivi, gli smartphone la fanno da padrona (97,3%, tantoché quasi il 93% degli utenti Internet utilizza questi strumenti per connettersi alla rete), contro il 75,4% dei computer e pc (comunque usati dall'85,7% degli italiani come mezzo di connessione), il 53% dei tablet e il 19,6% di smart tv; nonostante ciò, queste ultime sono quelle che hanno subito la crescita maggiore in termini sia di possesso (+8,9%) sia di utilizzo per connettersi a Internet (+6,1%). Le attività svolte online sono molteplici, dal cercare informazioni di vario genere allo sviluppo e mantenimento di relazioni interpersonali, dall'intrattenimento allo studio: la categoria che riguarda la visione di video, show televisivi e musica si attesta a quasi il 52% in generale e ben l'88,7% degli italiani dai 16 ai 64 anni guarda contenuti **video online** ogni settimana; di questi il 25% si intrattiene con contenuti trasmessi in *live-streaming*, elemento che si pone al quinto posto su nove,

preceduto da video musicali (46,5%), tutorial (37,4%), video divertenti (34,3%) o recensioni di prodotti (26,5%), e seguito da contenuti sportivi (22,1%), educativi (17,1%; § capitolo 6), di gioco (14,9%) e pubblicati da *influencer* (15,9%). Inoltre, gli italiani che guardano ogni settimana prodotti televisivi per mezzo di piattaforme digitali e **streaming** (come Netflix) sono pari al 91,7% della popolazione, quota pari al 44,6% dell'utenza televisiva complessiva.

We are social e Hootsuite offrono altresì il report globale (2022a) da cui emerge la stessa tendenza alla digitalizzazione mediatica, ovviamente in proporzione alla vastità del globo, in cui accanto a Paesi tecnologicamente avanzati esistono aree notevolmente meno sviluppate, aspetto che rimarca il *digital divide*. Gli utenti Internet nel mondo sono 4,95 milioni (62,5%) della popolazione, percentuale che aumenta e si attesta tra il 90% e il 99% in Paesi come Stati Uniti d'America, Germania, Francia, Giappone, Canada, Irlanda e Danimarca. Gli utenti che utilizzano lo smartphone sono 5,31 milioni (67,1%), mentre l'utenza dei social media è pari a 4,62 milioni di persone (58,4%); questi ultimi hanno subito l'incremento maggiore, ossia il 10,1% (424 mln) contro il 4% degli utenti Internet e l'1,8% di quelli degli smartphone. Anche in questo report, per quanto concerne i dispositivi, gli smartphone vanno per la maggiore essendo posseduti dal 96,2% della popolazione (e utilizzati dal 92,1% per connettersi alla rete), contro il 63,1% di computer e pc (usati dal 71,2% per la connessione), il 34,8% di tablet, e il 15,5% di smart tv, le quali anche in questo caso sono aumentate maggiormente sia come utenza (+7,6%) sia come mezzo di connessione (+10,5%). Anche nel report globale, le attività svolte online sono molteplici e in questo caso i **contenuti audiovisivi** (“videos, tv shows and movies”) si attestano al 51,5%, e ben il 91,9% degli utenti guarda ogni settimana **video online**; di questi il 30,4% si intrattiene con contenuti trasmessi in **live-streaming**, ponendosi al quarto posto su nove, preceduto da video musicali (51,4%), video divertenti (37,1%) e tutorial (31,3%), e seguito da contenuti educativi (29,8%), sportivi (28,5%), recensioni di prodotti (27,7%), giochi (27,4%) e prodotti da *influencer* (26,7%). Inoltre, le persone che nel mondo guardano ogni settimana prodotti televisivi per mezzo di piattaforme digitali e **streaming** (come Netflix) sono pari al 93,5%, ossia 44,4% dell'utenza televisiva complessiva.

In sostanza, i dati dimostrano quanto Internet e i nuovi media come i social stiano influenzando il rapporto con i media più tradizionali. La Tabella 2.3 mostra altresì quanto siano cospicue e sempre in crescita, anche nell'era pandemica, le varie attività che avvengono in rete.

Tabella 2.3 Cosa accade ogni minuto in Internet (adattato dall'analisi di Lori Lewis e Chad Callahan citati da Giulio Xhaet il 13/5/2021 in occasione del webinar "Digital skills e conteminatoria dei saperi", Università di Macerata)

	2019	2020
accessi Facebook	1 mln	1.3 mln
<b>video visti YouTube</b>	4.5 mln	5 mln
app scaricate	390 k	400 k
utenti Instagram	347 k	694 k
tweet	88 k	194 k
e-mail inviate	188 mln	190 mln
messaggi istantanei inviati	42 mln	59 mln
ore di visione Netflix	694 k	764 k
ricerche Google	3.9 mln	4.1 mln

## 2.5 Riflessioni conclusive sul capitolo

In questo capitolo si è tentato di spiegare come la 'svolta digitale' abbia inciso e stia tuttora modificando il rapporto che intercorre tra vecchi e nuovi media e tra questi ultimi e i pubblici.

Dopo aver descritto l'effimero e dinamico concetto di novità che oggi è indubbiamente legato ai mezzi informatico-digitali e alle loro intrinseche caratteristiche, si è cercato di descrivere quanto i nuovi media costituiscano una novità, ri-mediando al contempo i vecchi media: sono stati trattati elementi come le coordinate spazio-temporali, l'oralità e la scrittura, l'interattività, la multimedialità, l'immediatezza, l'iperconnessione, il pubblico e il privato, l'online e l'offline, nonché la convergenza e la transmedialità. Il digitale non solo introduce sue proprie caratteristiche, ma induce cambiamenti anche in mass media tradizionali e consolidati, i quali, per sopravvivere, 'migrano' online e ne inglobano degli elementi.

È stato altresì offerto un focus sui social media, i cui consumi, ivi compreso quello di **YouTube**, crescono di anno in anno, tantoché oggi rappresentano i 'titani della svolta digitale' e i "custodi di Internet", imponendo nuove modalità di interazione e comunicazione intra- e interpersonale, sfociando nella comunicazione interpersonale di massa e interazioni multi-a-molti. La quintessenza dei social media, nonostante le loro differenze individuali, è la *socialness*. Infine, è stato discusso come il concetto stesso di

*audience* sia modificato ai tempi del digitale: il pubblico è sempre più attivo, frammentato, partecipativo, diffuso, interconnesso e ‘convergente’; inoltre, il confine tra chi produce e chi fruisce di contenuti oggi è sempre più labile.

Nei capitoli che seguono si verifica se e quanto il mezzo digitale abbia un impatto sul FFI, in linea ad esempio con il concetto di “medial turn”; se e quanto il FFI in *live-streaming* su YouTube, piattaforma social di “media sharing”, ri-medi il MI tradizionale: ‘it is not like tv... what is it?’. Inoltre, aspetti relativi all’*audience*, alla sua natura e ai suoi consumi mediatico-digitali sono ripresi nel quinto capitolo, quello dedicato più specificamente agli utenti.

## CAPITOLO 3

### METODOLOGIA E CONTESTO: UNO STUDIO SEQUENZIALE COMPOSITO

“Methodology is intuition reconstructed in tranquillity.”

P. Lazarsfeld

### 3.1 Introduzione: genesi del capitolo

Il presente capitolo è frutto dell'esperienza di mobilità vissuta presso il *Zentrum für Translationswissenschaft (Centre for Translation Studies)* dell'Università di Vienna, dove mi è stata data l'opportunità di svolgere un periodo di studio e ricerca della durata di tre mesi (ottobre-dicembre 2021) come *Visiting PhD student* presso il Corso di Dottorato in Studi filologici e culturali (curriculum in comunicazione transculturale). La pandemia da Covid-19, come già anticipato (§ capitolo introduttivo), ha comportato il posticipo della mobilità al mese di giugno 2021, per quanto riguarda gli accordi con l'Università viennese, e a ottobre 2021, per quanto concerne l'inizio del mio periodo di ricerca.

L'esperienza austriaca si è rivelata arricchente e illuminante soprattutto da un punto di vista metodologico, oltre che bibliografico. Ho infatti avuto la possibilità di frequentare un corso dottorale di nove incontri dal titolo "Triangulating the triad: mixed-and multimethod research" tenuto dal professor Franz Pöchhacker, mio tutor presso l'università ospite. Il ciclo di seminari si è svolto sia in presenza sia a distanza a causa del lockdown imposto dal governo ed è stato caratterizzato da grande interazione tra noi dottorandi in traduzione e interpretazione e il docente. Alle prime lezioni di natura teorica sugli approcci misti e multi-metodo sono seguite presentazioni di ogni progetto sulla metodologia adottata. La mia discussione orale (tenutasi in data 15/12/2021), intitolata "Investigating Film Festival Interpreting at the Giffoni Film Festival: methodological insights", è stata successivamente ampliata in un *Seminararbeit* consegnato a fine corso e di cui il presente capitolo è un'ulteriore espansione. I contenuti sono infatti ripresi tanto dal *Seminararbeit* in sé quanto dagli spunti di riflessione offerti dal professor Pöchhacker sia durante le lezioni sia, individualmente, in fase di correzione.

Inoltre, come già anticipato in sede introduttiva e come descritto più nel dettaglio in seguito, altre collaborazioni sono state essenziali per la definizione di alcune questioni metodologiche: la fase di trascrizione è stata preceduta dalla mia partecipazione alle lezioni dottorali della prof.ssa Natacha Niemants (Università di Bologna-Forlì) esperta di metodi e strumenti di trascrizione, mentre la progettazione dei questionari ha fatto seguito alle lezioni dottorali della prof.ssa Cristina Sofia (Università La Sapienza), ricercatrice in sociologia generale.

### 3.1.1 Tentativi di disambiguazione

Prima di affrontare nel dettaglio la metodologia, si precisano alcuni termini che vengono qui utilizzati dato che, come ricorda Benjamin (1916/1996: 64), “it is [...] the linguistic being of man to name things” e pertanto usare denominazioni chiare e prive di ambiguità è fondamentale in ogni ambito, soprattutto quello metodologico.

Ai fini del presente capitolo, con il termine ‘metodologia’ si fa riferimento al *framework* filosofico e agli assunti di base del progetto: è il quadro generale che guida il processo di ricerca nel suo complesso (Creswell & Plano Clark 2007: 4). Il legame tra metodologia e tesi teoriche e filosofiche è riconosciuto sia in manuali rivolti alle scienze sociali in generale (Matthews & Ross 2010: 36) sia negli studi di comunicazione (Jensen 2021d) e ovviamente di interpretazione (Pöchhacker 2016: 64, si veda anche 2015a: 293-295<sup>90</sup>). Quanto a questi ultimi, gli assunti filosofici sono similmente posti in evidenza da Hale e Napier (2013: 14), anche se nel loro utilizzo dei termini ‘metodologia’ e ‘metodi’ si riscontra quanto segue: se da una parte le due studiose affermano che “the term methodology refers to the overall approaches and perspectives to the research process as a whole” (*Ibid.*), dall’altra sostengono che tale termine possa includere anche l’effettiva raccolta dati e la relativa analisi, ritenendo al contempo che la parola metodo “refers only to the various specific tools or ways data can be collected and analysed” (*Ibid.*). Qualcosa di analogo emerge in Saldahna e O’Brien’s (2013: 13, enfasi nell’originale), laddove si legge: “whereas methods refer to practical ‘tools’ to make sense of empirical reality, methodology refers to the wider package of both tools and a philosophical and political commitment that come with a particular research approach”. Qui (*Ibid.*: 14) la metodologia si associa a termini quali “empirical/experimental”, i metodi a “quantitative, eye tracking [and] [...] qualitative, questionnaire” e gli strumenti a “eye-tracker [and] [...] online questionnaire”. Inoltre, nel volume di Angelelli e Baer (2016) è possibile notare che sotto l’etichetta ‘metodi di ricerca’ sono inclusi ad esempio gli studi basati su

---

<sup>90</sup> In questo secondo caso Pöchhacker fa riferimento ai paradigmi, concetto ripreso da Thomas Kuhn (1962/1996) per identificare i vari elementi che compongono il processo di ricerca: assunti di base, modelli, valori e metodi. Tra i paradigmi identificati dallo studioso la presente tesi dottorale si inserisce nel già menzionato *dialogic discourse-based interaction paradigm*, il quale pone al centro l’interpretazione dialogica e la co-costruzione situata dell’interazione, ponendosi l’obiettivo di analizzare minuziosamente dati autentici e casi di studio reali, attingendo tradizionalmente dagli strumenti dell’analisi del discorso e della conversazione (Pöchhacker 2015a: 295).



corpora, anche se l'autore dello specifico contributo usa la parola 'metodologia' (Giannossa 2016: 195).

La presente ricerca è stata portata avanti con metodi misti e pertanto il termine 'metodologia' è utilizzato in riferimento a questo specifico approccio di raccolta e analisi dei dati (Teddlie & Tashakkori 2003, 2009; si veda anche Jensen 2021d). Le singole scelte relative al *design* della ricerca sono denominate 'strategie' e non 'metodologie', sulla linea di quanto sostenuto da Pöchhacker (2016: 65-67). Mentre tali strategie fanno riferimento a un livello astratto del piano di ricerca, i 'metodi' identificano le tecniche effettive e concrete di raccolta e analisi dei dati (Creswell and Plan Clark 2007: 4; si veda anche Matthews and Ross 2010: 141-151; Pöchhacker 2016: 67-68; Jensen 2021d).

Il diagramma da me ideato, in linea con quanto suggerito dal prof. Pöchhacker, categorizza i vari elementi che compongono le scelte metodologiche, ponendoli in quattro cerchi concentrici che vanno dalla metodologia (cerchio esterno, livello più astratto) ai metodi (cerchio interno, livello più concreto). La metodologia adottata in questa sede è mista, in quanto coniuga elementi puramente qualitativi e aspetti che appartengono per tradizione alla ricerca quantitativa, riassunti graficamente nel modello descrittivo del *design* prescelto (Figura 3.4): la scelta di utilizzare una metodologia mista guida, infatti, l'intero processo di ricerca e si collega anche ai livelli ancora più astratti come l'epistemologia (§ 3.3.1).



Figura 3.1 Categorizzazione degli elementi metodologici di un progetto di ricerca

In sintesi, lo scopo di questo capitolo è descrivere il contesto, gli elementi di raccolta dati e di analisi che compongono uno studio complesso e composito (misto) come il presente, trattandone sia i punti di forza sia i limiti: ogni ricerca, infatti, nonostante la buona volontà di chi la conduce e le migliori intenzioni iniziali, deve scendere a compromessi con la realtà, ricorrendo a eventuali piani B.

### **3.2 La metodologia mista: definizione e applicazioni**

Prima di scendere nei dettagli del presente lavoro, giova fornire una definizione di metodologia mista e una panoramica di alcuni studi che l'hanno utilizzata all'interno delle discipline più rilevanti per la mia tesi. La metodologia mista può essere considerata la terza comunità metodologica che supera la dicotomia storica tra la ricerca qualitativa e quella quantitativa (Teddlie & Tashakkori 2003, 2009), esortando all'uso di un paradigma di natura pragmatica (Creswell & Plano Clark 2007; Teddlie & Tashakkori 2003, 2009). Creswell e Plano Clark (2007: 5) la definiscono un approccio metodologico caratterizzato da suoi propri assunti filosofici di base e metodi di ricerca. La caratteristica fondamentale è quella di prevedere una sinergia tra approcci qualitativi e quantitativi all'interno dello stesso progetto. Fulcro centrale della metodologia mista è infatti che l'utilizzo congiunto di tali approcci permetta di analizzare in modo più approfondito il problema di ricerca rispetto all'uso esclusivo degli uni o degli altri (Greene et al. 1989; Teddlie & Tashakkori 2003, 2006, 2009; Creswell 2014; Schoonenboom & Johnson 2017). Dati quantitativi e qualitativi possono essere: (1) fusi insieme, cosicché i risultati dipendano dall'interpretazione congiunta di entrambi i set di dati; (2) collegati, in modo tale che un set sia costruito sulla base dei risultati del precedente; o (3) incorporati gli uni negli altri. Ciò può avvenire simultaneamente o sequenzialmente, all'interno dello stesso studio o in una serie di progetti diversi; inoltre, gli elementi quantitativi e quelli qualitativi possono avere ugual peso, come pure uno studio può essere caratterizzato da una maggiore enfasi quantitativa o qualitativa (Creswell & Plano Clark 2007). Si sottolinea che questa metodologia differisce da quella multi-metodo, in quanto quest'ultima prevede la raccolta e l'analisi di più set di dati appartenenti o all'una o all'altra categoria, senza alcuna sinergia tra i due approcci (*Ibid.*; si veda anche Anguera et al. 2018).

### 3.2.1 La combinazione di metodi e dati per analizzare l'audience

Questa sezione riporta alcuni studi in cui è stata utilizzata una triangolazione di dati e metodi (per una definizione di triangolazione si rimanda a Denzin 1970; § 3.4), aspetto che già nel 1998 Abercrombie e Longhurst (1998; si veda Hill 2018: 5) ritenevano importante per gli studi che rientravano nel paradigma “spectacle/performance”. Per ragioni di spazio, dato che il presente lavoro può essere definito come studio orientato all'analisi dell'*audience* (Figura 3.15), la breve panoramica offerta si focalizza esclusivamente su studi di stampo ricettivo o comunque che indagano il pubblico nelle seguenti discipline principali: comunicazione attraverso mass e nuovi media, traduzione audiovisiva, MI e FI.

Ricercatori attivi nell'ambito dei media di massa e digitali hanno usato sia metodi quantitativi sia qualitativi, anche in combinazione (Zueller 2017; Jensen 2021d). In particolare, gli studi quantitativi si sono focalizzati sugli effetti che i media hanno sugli spettatori visti come agenti passivi assoggettati a media più o meno potenti (si veda Jensen & Rosengren 1990). Utilizzando ad esempio questionari, esperimenti, *peplemeter* ed *eye-tracker*, analisi strutturate del contenuto e indagini statistiche (Jensen 2021e), sono stati indagati impianti teorici molto conosciuti come usi e gratificazioni, consumo, *agenda setting* ecc. (si veda Bentivegna & Boccia Artieri 2018). Nonostante tali metodi siano per loro natura riduzionistici, è proprio questa semplicità ad aver reso possibile la misurazione di variabili standardizzate relative a determinati fenomeni anche in studi longitudinali e trasversali (Ørmen 2021: 255). Sull'altro versante, studi qualitativi hanno riguardato l'analisi della ricezione (Jensen 2021f, 2021g), esaminando come gli utenti interagiscano attivamente con i testi mediatici per costruirne il senso, dato che esso non è prestabilito nelle produzioni testuali quanto piuttosto si concretizza attraverso l'interpretazione data dagli utenti (si veda Jensen & Rosengren 1990). Sono stati analizzati i contesti quotidiani di consumo mediatico come le abitazioni private, la relazione che si instaura tra la fruizione dei media e altre attività sociali, le interpretazioni e le decodifiche di testi e generi mediatici diversi da parte degli utenti, come pure nuovi fenomeni come la cultura partecipativa (Jenkins 2006b; Jenkins et al. 2015). A livello metodologico ci si è avvalsi ad esempio di osservazioni etnografiche con vari gradi di partecipazione, interviste, *focus group* e casi di studio, analisi del discorso, analisi tematica e narrativa (Jensen 2021f; 2021g).

Per quanto concerne i social media (si veda Sloan & Quan-Haase 2017) approcci quantitativi e qualitativi sono stati usati come metodi di ricerca reattivi (interattivi) e non-reattivi (Zueller 2017) con particolare riguardo, ma non limitatamente a, Facebook e Twitter (Snelson 2016; Zueller 2017). Metodi quantitativi includono tra gli altri questionari, esperimenti, analisi del contenuto, come pure indagini linguistiche automatizzate e *sentiment analysis*. Ricerche qualitative hanno utilizzato interviste, *focus group*, casi di studio o analisi multimodali (Snelson 2016).

La triangolazione e la metodologia mista (e multipla) sono state introdotte per mitigare le sfide e i limiti di ricerche mono-metodo (Ørmen 2021: 271) ai fini di perseguire scopi quali l'integrazione, l'arricchimento e la contestazione (*Ibid.*). L'integrazione prevede la combinazione di metodi diversi all'interno della stessa raccolta dati come, ad esempio, l'integrazione di un esperimento in un questionario. L'arricchimento prevede l'aggiunta di una fonte di dati a un'altra per creare un set di maggior valore, come nel caso in cui questionari siano aggregati a osservazioni relative alla navigazione web. La contestazione, infine, implica la conoscenza e la discussione di punti di forza e di debolezza dei vari metodi per poter dimostrare come, tra gli altri, questionari strutturati relativi al consumo mediatico possano portare a risultati differenti rispetto all'osservazione delle routine mediatiche quotidiane. All'interno dello stesso volume, Jensen (2021d: 347-348) menziona altri tre scopi alla base della sinergia tra metodi qualitativi e quantitativi, quali la facilitazione, la triangolazione e la complementarità. Il primo metodo prevede fasi quantitative e qualitative separate, come quando un test pilota qualitativo è utilizzato per arrivare all'identificazione di categorie analitiche che saranno poi utilizzate in un questionario quantitativo. Il secondo è utilizzato per indagare uno stesso fenomeno da prospettive diverse, combinando ad esempio un esperimento e osservazioni etnografiche. Mentre il terzo approccio, che a detta di Jensen è il più complesso ed è considerato da Han (2018) quello più produttivo in studi di interpretazione, ha l'obiettivo di raccogliere e combinare categorie analitiche e procedurali diverse per analizzare aspetti differenti di uno stesso contesto empirico o indagare due ambiti diversi partendo dalle stesse domande di ricerca (Jensen 2021d porta come esempio il lavoro pionieristico di Cantril 1940<sup>91</sup>).

---

<sup>91</sup> Cantril analizzò le reazioni di panico scaturite dal programma radiofonico *La guerra dei mondi*, durante il quale Orson Welles mise in scena un'invasione aliena negli Stati Uniti d'America: era il 30/10/1938 (la vigilia di Halloween) e un milione di radioascoltatori credette davvero di essere sotto attacco extraterrestre, entrando nel panico. Al fine di indagarne i motivi, Cantril utilizzò le lettere inviate all'emittente (la CBS), la copertura giornalistica dell'evento, un centinaio di

Per quanto concerne i social media, la triangolazione di dati e metodi ha permesso di raccogliere la sfida posta dalle analisi di *big data*, tramite cui spesso si rivendica il fatto che i numeri possano ‘parlare per sé’ (Zueller 2017: 396). La combinazione di analisi quantitative e qualitative reattive (*user-oriented*) e non reattive (*data-oriented*) ha permesso agli studiosi di contestualizzare i dati, andando oltre il mero dato numerico. L’adozione di una metodologia mista mitiga e riduce i limiti di studi mono-metodo, combinando ad esempio interviste qualitative e analisi fattoriali quantitative o progettando un caso di studio che integra analisi testuali statistiche e automatiche di *post* di Facebook con indagini qualitative delle immagini (*Ibid.*: 396-400). Snelson (2016) riporta 55 studi dividendoli in tre delle categorie descritte da Creswell e Plano Clark (2007), ossia *convergent parallel* (quan+qual), *explanatory sequential* (quan→qual) ed *exploratory sequential* (qual→quan)<sup>92</sup>, anche se raramente tali etichette sono esplicitate negli studi. Il primo tipo è stato quello più produttivo e ha previsto, tra gli altri, la congiunzione di questionari e osservazioni etnografiche come pure di analisi quantitative e qualitative del contenuto di dati social, mentre gli altri due utilizzano una combinazione sequenziale di metodi qualitativi e quantitativi in termini sia di studi focalizzati sugli utenti (es.: interviste→questionari) sia di analisi orientate ai dati (es.: analisi del contenuto →interviste).

Sulla scia degli studi mediatici, la ricezione è stata oggetto di ricerca anche in traduzione audiovisiva e MI (si veda Di Giovanni & Gambier 2018). Per quanto concerne il primo ambito, le analisi hanno riguardato diffusamente la ricezione di sottotitoli e materiale filmico doppiato in diversi contesti. A livello metodologico i questionari si sono rivelati come il metodo più utilizzato per condurre le ricerche (Tuominen 2018); pur essendo tradizionalmente associato alla ricerca quantitativa, alcuni studiosi ritengono possa assumere anche un approccio qualitativo qualora si intenda indagare

---

interviste e due sondaggi nazionali. Lo studioso sostenne che il programma venne ritenuto veritiero a causa dell’affidabilità della CBS, del tono realistico utilizzato, del ricorso a esperti e località realmente esistenti, nonché della sintonizzazione a programma già iniziato. Inoltre, Cantril suddivise i radioascoltatori in quattro categorie in base alle “abilità critiche” (influenzate da variabili come livello di istruzione e fattori di personalità): (1) coloro che analizzarono la coerenza interna del programma (troppo simile alla fantasia per essere reale); (2) coloro che controllarono altre fonti (es. i radiogiornali); (3) coloro che pur tentando di verificare le informazioni, si convinsero che qualcosa era accaduto veramente (mal interpretando ad esempio ciò che vedevano dalla finestra); e infine (4) coloro che non effettuarono nessun tipo di controllo ed entrarono nel panico (si veda Bentivegna & Boccia Artieri 2018: 45-50).

<sup>92</sup> Il sistema grafico riportato indica essenzialmente la contemporaneità (+) o la sequenzialità (→) delle due fasi.

approfonditamente le opinioni degli utenti tramite domande aperte o semi-aperte (Di Giovanni 2016, 2020). Ciononostante, questionari più strutturati sono stati ampiamente utilizzati anche nella conduzione di veri e propri esperimenti (come quello in Schauffler 2012).

Gli studiosi hanno triangolato dati con la combinazione di domande a risposta chiusa e aperta all'interno dello stesso questionario, coniugando quindi un approccio più qualitativo a uno più quantitativo (ad esempio Antonini 2007), come pure attraverso la produzione di dati sia numerici sia qualitativi dalla stessa intervista, specialmente per indagare le aspettative degli utenti (si veda Tuominen 2018). Tuttavia, pur riconoscendo le potenzialità dell'uso di metodi misti o multipli, alcuni studiosi non fanno esplicito riferimento a tali *design* o a precedenti teorizzazioni degli stessi (*Ibid.*); di converso, altri, pur menzionandoli, tendono a ritenere la triangolazione esclusivamente come la tecnica per corroborare i risultati ed esaltare la validità della ricerca attraverso appunto metodi misti o multipli (si veda Kruger & Doherty 2018), rischiando con ciò di sovrapporre in qualche modo le definizioni di triangolazione e metodologia mista (§ 3.4). Ciononostante, ai fini di ottenere una prospettiva più completa sulla ricezione (andando oltre il 'tecnicismo' della corroborazione dei risultati), studiosi come Di Giovanni (2016) hanno combinato questionari e approcci sperimentali strutturati, come pure ad esempio *focus group* e innovativi *eye-tracker* (si veda Tuominen 2018). Inoltre, altre tipologie di utilizzo sincrono di dati e metodi quantitativi e qualitativi hanno riguardato analisi di processi cognitivi ricettivi, combinando misure fisiologiche, psicometriche e attitudinali, integrando dati prodotti da questionari, *eye-tracker* e persino elettroencefalogrammi (Kruger & Doherty 2018).

Infine, studi ricettivi hanno anche interessato il MI. Pöchhacker (2018: 261) sostiene che “[r]ecipients of media interpreting appear as the obvious target group for surveys and experimental studies, given the incomparably large size of media audiences”; tuttavia, paradossalmente, nonostante appunto la dimensione potenziale del campione, l'accesso a queste popolazioni non è sempre scontato. Gli studi ricettivi nel MI sono stati prevalentemente condotti con approcci quantitativi per mezzo di questionari e più recentemente di esperimenti controllati (*Ibid.*); d'altronde, il questionario è stato uno dei metodi più utilizzati per le analisi sulla qualità in interpretazione in generale (Moser-Mercer 2008). Sulla scia dei modelli già progettati per indagare diversi ambiti di interpretazione di conferenza (primi tra tutti Bühler 1986; Kurz 1989, 1993a), sono state analizzate le aspettative di utenti di MI: tra gli altri, Kurz e Pöchhacker (1995) hanno

condotto uno studio tramite questionario sulle aspettative di rappresentati di emittenti televisive di Austria e Germania arrivando alla conclusione che, in confronto ad altre tipologie di utenti, questo campione accorda maggior valore a elementi relativi alla forma della produzione testuale come la voce dell'interprete, fattore considerato più importante rispetto ad ambiti convegnistici. Parallelamente, *design* più sperimentali hanno permesso a studenti e ricercatori di analizzare, sempre grazie a dei questionari, non solo le aspettative, ma anche le opinioni relativamente a reali prestazioni interpretative (si veda il riferimento al *Granada Paradigm* in Pöchhacker 2011a). Elsagir (1999) ha sottoposto un questionario a 58 persone indagandone aspettative e opinioni riguardo a due videoclip di interpretazioni simultanee andate in onda nel corso di talkshow tedeschi. Sulle sue orme, Schwarthorer (2010) ha confrontato aspettative e opinioni di due gruppi di utenti (44 persone comuni e 33 studenti di interpretazione) in riferimento a due clip audio di altrettante interpretazioni simultanee verso il tedesco del discorso di insediamento del Presidente Obama (2009), andate in onda rispettivamente alla televisione austriaca e tedesca. In linea con risultati precedenti (nello specifico quelli di Kurz & Pöchhacker 1995), entrambe hanno riscontrato che gli utenti di MI danno maggior valore ad aspetti paralinguistici e prosodici della resa di interpreti televisivi. Nella mia tesi magistrale, di cui è stato fatto accenno in sede introduttiva, ero giunta alle stesse conclusioni (Picchio 2016).

Aspettative e opinioni sono state analizzate per mezzo di questionari anche in contesti diversi come i festival cinematografici. Russo (2005) riporta i risultati di due tesi magistrali condotte sotto la sua supervisione in cui sono state analizzate le opinioni del pubblico presente alle proiezioni di due festival cinematografici italiani: in confronto agli studi di MI menzionati in precedenza, in questo caso si analizza un'utenza reale a tutti gli effetti. I risultati dimostrano che gli utenti danno priorità alla completezza, alla fluidità della resa, nonché alla sincronizzazione tra parola e immagine, tratto distintivo del FI.

Alla luce di quanto riportato, è possibile affermare che per quanto concerne il MI e il FI la ricezione non è stata indagata con dei metodi misti ma, almeno in alcuni casi, attraverso una qualche forma di triangolazione di dati (aspettative e opinioni; due gruppi di utenti ecc.).

Per non esulare troppo dall'ambito di pertinenza del presente lavoro, per quanto riguarda gli Studi di Interpretazione sono stati qui riportati esclusivamente quelli che hanno riguardato il MI e il FI. Va tuttavia sottolineato che, negli Studi di Interpretazione nel loro complesso, la metodologia mista è quella che sta assumendo sempre maggior

rilievo (si veda Liu 2011; Pöchhacker 2011b; Hild 2015; Han 2018), tantoché recenti manuali di metodologia (Hale & Napier 2013; Saldanha & O’Brien 2013; Angelelli & Baer 2016) ne hanno discusso le potenzialità riconoscendo “its important role in eschewing a rigid dichotomy of qualitative and quantitative methods” (Han 2018: 157).

### 3.3 Uno studio sequenziale composito

Tra i vari modelli sviluppati in letteratura (per una disamina approfondita e contrastiva si rimanda a Schoonbroom & Johnson 2017), il presente lavoro utilizza un sistema QUAL→quan: come spiegato dettagliatamente in seguito (§ 3.3.3), la fase quantitativa deriva da quella qualitativa, tantoché è possibile considerarla un ulteriore sviluppo della prima (ciò è indicato dalla freccia verso destra); inoltre, quella qualitativa ha un peso maggiore all’interno del progetto (motivo per cui si utilizza il maiuscolo). Morse e Niehaus (2009) propongono questo modello in riferimento a un *design* induttivo-sequenziale, mentre Johnson e Christensen (2017) lo definiscono un *design* sequenziale di natura prevalentemente qualitativa (*qualitatively driven*). Entrambe queste etichette, per quanto appropriate, hanno alcune limitazioni se applicate al mio studio, motivo per cui si andrà a formulare una denominazione più specifica al fine di evidenziare in modo più chiaro non solo il procedimento sequenziale, ma anche la complessa natura multifase e composita del *design* descritto nei paragrafi seguenti.

Per quanto concerne i modelli grafici sviluppati da scienziati sociali, Creswell e Plano Clark (2007: 76) suggeriscono il seguente in riferimento a una ricerca esplorativa:



Figura 3.2 *Design* misto di tipo esplorativo con enfasi qualitativa adattato da Creswell e Plano Clark (2007: 76).

Similmente al presente studio, questo modello prevede una prima fase qualitativa a cui ne segue una quantitativa: i risultati del primo metodo sviluppano o informano il secondo e le conclusioni derivano dall’interpretazione combinata dei risultati di entrambe le fasi. Solitamente l’enfasi è posta sugli elementi qualitativi per identificare variabili importanti, sviluppare una tassonomia, un sistema di classificazione o una teoria emergente da testare quantitativamente (Creswell & Plano Clark 2007: 77). Nonostante le analogie con il presente lavoro, il termine ‘esplorativo’ può non essere del tutto adatto a descriverlo al



meglio. Hale and Napier (2013: 12 Table 1.2, citando Neuman 2000) sostengono che la ricerca esplorativa ha lo scopo di “become familiar with the basic facts, settings and concerns; create a general mental picture of conditions; formulate and focus questions for future research; generate new ideas, conjectures or hypotheses; determine the feasibility of conducting research; develop techniques for measuring and locating future data.” Per quanto la preliminare fase di osservazione sul campo possa essere definita uno studio pilota esplorativo (§ 3.3.1.2), la presente ricerca nel suo complesso va oltre e può essere considerata descrittiva.

Il secondo modello che può essere riadattato ai fini del presente lavoro è il *design* sequenziale di Teddlie e Tashakkori (2009; Figura 3.3).

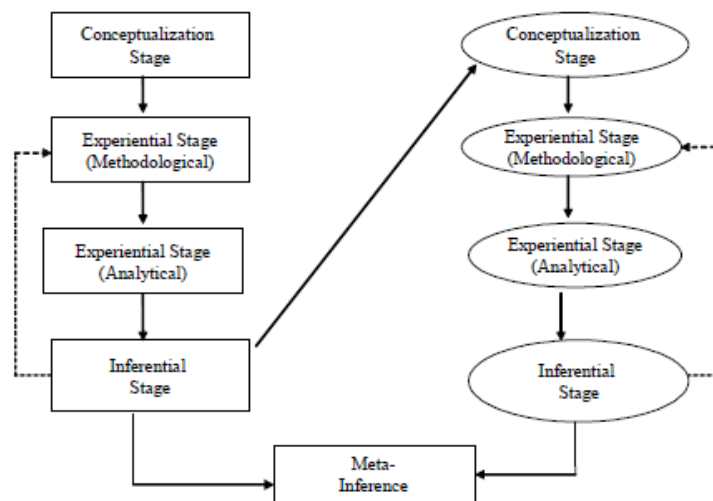


Figura 3.3 *Design* sequenziale adattato da Teddlie e Tashakkori (2009: 154).

Il modello prevede una prima fase quantitativa (forme rettangolari) a cui segue una seconda fase qualitativa (forme arrotondate). Inoltre, analogamente al modello di Creswell e Plano Clark, la prima informa la seconda, che ne costituisce uno sviluppo; le conclusioni (*meta-inference*) dipendono dalla lettura combinata dei risultati di entrambe le fasi.

Alla luce di quanto sopra, si propone un nuovo modello di *design* sequenziale composito, così strutturato:

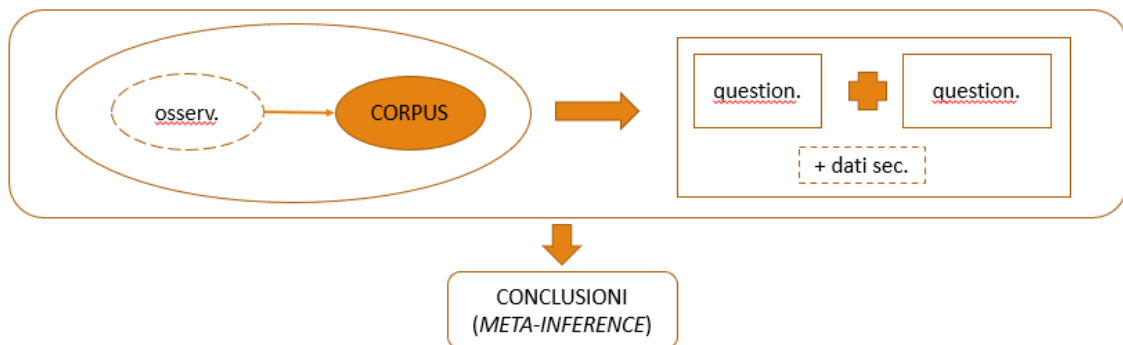


Figura 3.4 Il modello sequenziale composito QUAL → quan utilizzato nel presente lavoro

Il termine ‘composito’ è stato già discusso da Teddlie e Tashakkori (2006, 2009), i quali utilizzano la parola “multistrand” nella definizione di un *design* sequenziale a due fasi<sup>93</sup>. Scegliendo di menzionare esplicitamente il concetto di ‘composito’ nella denominazione del *design* si intende mettere in risalto il fatto che il progetto non è composto ‘semplicemente’ da due fasi, bensì si articola sinergicamente in due macro-fasi, che a loro volta sono formate da più micro-fasi: nello specifico, la macro-fase qualitativa si compone di osservazione partecipante e non-partecipante e successiva creazione e analisi del corpus; mentre quella quantitativa include la somministrazione di due questionari e la raccolta di dati statistici secondari. Nel grafico in Figura 3.4 la macro-fase qualitativa è racchiusa in forme arrotondate, quella quantitativa in rettangoli (riprendendo il modello di Teddlie e Tashakkori – 2009; Figura 3.3), mentre i rettangoli arrotondati fanno riferimento allo studio misto nel suo insieme e alla lettura combinata dei risultati delle due fasi (*meta-inference*). Conseguentemente, è possibile definire il modello da me proposto non solo misto, ma anche multi-metodo (si veda Teddlie & Tashakkori 2003; Creswell & Plano Clark 2007; Anguera et al. 2018).

Tra i vari scopi dei *design* misti menzionati in letteratura<sup>94</sup> (Greene et al. 1989), la presente tesi si focalizza (a) sullo sviluppo e (b) la complementarità, poiché i risultati

<sup>93</sup> Secondo i due studiosi ogni componente (*strand*) deve prevedere i quattro passaggi presenti in Figura 3.3: una progettazione iniziale, una raccolta dati, uno stadio analitico e infine un’interpretazione dei risultati ottenuti.

<sup>94</sup> Numerosi sono i casi in cui si menziona la triangolazione come uno degli scopi principali (se non il primario) di uno studio condotto con metodologia mista, ai fini di corroborare i risultati del primo metodo per mezzo di quelli del secondo, rafforzando l’affidabilità e la validità della ricerca. Ciò è valido non solo per le scienze sociali (Rothbauer 2008; Matthews & Ross 2010), ma anche

dello studio qualitativo informano, guidano e danno forma alla fase successiva di natura quantitativa e inoltre i primi sono elaborati, chiariti e rafforzati dalla seconda. Anche cronologicamente la macro-fase qualitativa è stata condotta prima di quella quantitativa; la micro-fase di osservazione ha portato altresì alla creazione e analisi del corpus, come pure il primo questionario è stato progettato e somministrato prima del secondo.

Gli elementi metodologici alla base del presente lavoro sono riassunti nella Tabella 3.1.

Tabella 3.1 Elementi metodologici alla base del presente lavoro

<b>Metodologia</b>	<b>Design</b>	<b>Strategie</b>	<b>Metodi</b>
mista multi-metodo	sequenziale composito QUAL→quan	QUAL: ○ caso di studio quan: ○ <i>survey</i>	QUAL: ○ osservazione non- /partecipante ( <i>fieldwork</i> ) ○ corpus quan: ○ questionari ○ statistiche (dati secondari)

Prima di descrivere nel dettaglio le due macro-fasi, si considera doverosa una delucidazione teorica del concetto di paradigma, o “worldview” (Creswell e Plano Clark 2007: 21-27). Il presente lavoro si basa sia su un’epistemologia costruttivista sia su una pragmatista (*Ibid.*; si veda anche Creswell 2014), orientandosi verso un costruttivismo pragmatico (Merriam 1998). Secondo il costruttivismo *tout court* non esiste alcuna realtà oggettiva e ogni esperienza è costruita soggettivamente:

the understanding or meaning of phenomena, formed through participants and their subjective views, make up this worldview. When participants provide their understandings, they speak from meanings shaped by social interaction with others and from their own personal histories. (Creswell & Plano Clark 2007: 22).

Per quanto riguarda gli Studi di Interpretazione, Pöchhacker (2016: 65, enfasi nell’originale) sostiene inoltre che:

[a]dopting this kind of epistemological position in research on interpreting means that there is no such thing as ‘natural data.’ As Chesterman and Arrojo (2000: 152) point out, data are not ‘there’ as a given, but are ultimately ‘taken’ by the analyst, with a particular idea and purpose in mind.

---

per quanto riguarda studi di traduzione e interpretazione (Liu 2011; Saldanha & O’ Brien 2013; Han 2018). Tuttavia, la triangolazione sarà trattata in separata sede (§ 3.4), cercando di fornire una prospettiva che inglobi, ma non sia limitata a, questa visione.

Il costruttivismo, nonostante sia tipicamente associato con la ricerca qualitativa, può essere alla base non solo della prima macro-fase, bensì anche di quella di stampo più quantitativo: come descritto più avanti, i questionari indagano la ricezione, fenomeno che è soggettivo di per sé (si veda Tuominen 2018) dato che le persone interpretano la realtà in base alle esperienze personali, alle loro abilità, ai loro interessi (si veda Di Giovanni 2020), in una parola il loro *Horizont* (Gadamer 1960/1990).

Tuttavia, per evitare una possibile confusione derivante dal collegamento tra un paradigma tipicamente qualitativo come il costruttivismo e metodi tradizionalmente quantitativi come i questionari, è possibile far riferimento al pragmatismo, paradigma per eccellenza della metodologia mista (Creswell & Plano Clark 2007; Morgan 2007; Teddlie & Tashakkori 2003, 2009). Il pragmatismo si focalizza su ‘ciò che funziona’ sulla base delle domande di ricerca e del *design* specifico di ogni progetto, tantoché metodi multipli e misti possono essere usati per rispondere ai vari quesiti.

Per cercare di trovare un giusto compromesso che tenga conto delle caratteristiche e dei punti di forza di entrambi i paradigmi, Merriam (1998) parla di costruttivismo pragmatico: pur mantenendo un approccio costruttivista che intende la realtà come costruita (inter)soggettivamente, la studiosa sostiene che i ricercatori possono utilizzare e combinare sia metodi quantitativi sia qualitativi per indagare a fondo un caso di studio.

### 3.3.1 La macro-fase qualitativa: il caso di studio

Questa prima macro-fase risponde al primo quesito di ricerca e alle relative tre sotto-domande ed è composta da osservazione partecipante e non partecipante, nonché dalla successiva creazione e analisi del corpus (Picchio in preparazione<sup>95</sup>). Come riassunto nella Tabella 3.1, questi metodi di ricerca rientrano in un *case study* attraverso cui si intende sviluppare una conoscenza dettagliata di un singolo caso (il GFF) ed esplorare una tematica (il FFI e le sue dinamiche, primariamente l’impatto dello *streaming* sulla stessa), usando il caso come specifica illustrazione (Creswell 2013: 97). Considerando il caso di studio come strategia piuttosto che come metodo (Merriam 1998; Yin 2014; si veda altresì Meyer 2016 per quanto concerne gli Studi di Interpretazione), è possibile ritenerlo “a qualitative approach in which the investigator explores a real-life,

---

<sup>95</sup> Il contributo è stato presentato (26/3/2022) altresì in occasione della 43<sup>a</sup> conferenza del gruppo GERAS (*Groupe d’Etudes e de Recherche en Anglais de Spécialité*) “Multimodality and multimediality in English for specific purposes: discursive, cultural, didactic and translation issues”, tenutasi a Grenoble (Université de Grenoble Alpes) dal 24 al 26 marzo 2022.

contemporary bounded system (a case) [...], through detailed, in-depth data collection involving multiple sources of information” (Creswell 2013: 156). Stake (1995) afferma inoltre che ponendo lo studio di un caso al centro della ricerca, è possibile adottare un approccio metodologico flessibile, il quale favorisce l’utilizzo di metodi misti e/o multipli tramite cui indagare il caso da prospettive diverse e integrate.

Tra i metodi più comuni negli *Interpreting Studies*, Meyer (2016) menziona sia l’osservazione partecipante sia la trascrizione di dati reali, entrambi adottati anche nel presente lavoro. In questa sede, infatti, si ricorre: (a) all’uso di due metodi qualitativi, ossia l’osservazione e l’analisi dei dati trascritti del corpus; e (b) a fonti multiple d’informazione, vale a dire le clip di cui alle tabelle presentate in seguito. È possibile altresì ritenere che il caso sia ulteriormente indagato attraverso l’approccio misto, in particolare tramite il secondo questionario in cui, come descritto nel dettaglio nel quinto capitolo, si utilizzano 10 esempi tratti dal GFFIntD.

Sebbene la prima componente (la micro-fase di osservazione) possa essere considerata una fase esplorativa (Yin 2014), il caso di studio nel suo complesso può essere definito descrittivo (*Ibid.*). Più nello specifico, esso può essere categorizzato come unico o rivelatorio (*Ibid.*): da un lato, il GFF è unico nel suo genere in Italia, nonché di estrema rilevanza anche all’estero, mentre dall’altro lato può rivelare elementi emblematici del FFI.

### 3.3.1.1 Dettagli interazionali del Giffoni Film Festival

Per illustrare più nel dettaglio il contesto d’analisi, si descrivono ora le varie categorie ed edizioni del Festival da cui sono stati tratti i dati analizzati in questa sede, dando altresì dettagli relativamente alla modalità di interpretazione utilizzata e ai partecipanti presenti.

Si sottolinea innanzitutto che la giuria del GFF è divisa in diverse sezioni scisse principalmente in due macrocategorie: gli *Elements* e i *Generator*. Alla prima appartengono gli *Elements* +3 (dai 3 ai 5 anni), gli *Elements* +6 (dai 6 ai 9 anni) e gli *Elements* +10 (dai 10 ai 12 anni); mentre alla seconda i *Generator* +13 (dai 13 ai 15 anni), i *Generator* +16 (dai 16 ai 17 anni) e i *Generator* +18 (oltre la maggiore età). Le clip che compongono il corpus sono riferite esclusivamente alla categoria dei *Generator* per due motivi: in occasione della mia partecipazione al Festival nel 2017 (1) questa sezione prevedeva la presenza di giurati nazionali e internazionali e necessitava quindi di servizi di interpretazione nel corso dei *Dibattiti Post-Proiezione* (DPP – si vedano paragrafi

successivi; si veda altresì l'Appendice 1 per gli acronimi); e (2) sottogruppi di *Generator* partecipavano agli incontri con ospiti internazionali (*Meet the Jury*, MJ), i quali erano parimenti mediati da un interprete. In base ai dati a disposizione, entrambi questi punti possono applicarsi anche alle successive edizioni qui analizzate: giurati delle sezioni *Generator* hanno interagito con star internazionali durante i MJ anche nel 2019 e nel 2020, come pure hanno dialogato con membri delle *troupe* nel corso dei DPP raccolti nel 2020.

Il GFF è un festival complesso, ricco di eventi, momenti di interazione e di intrattenimento che vanno ben oltre il concorso in sé: ci si imbatte non solo in incontri con star nazionali e internazionali, ma anche in masterclass, concerti, eventi speciali, rassegne e tavole rotonde che richiamano l'attenzione di giurati, pubblico e media. Quanto a quelli che richiedono la presenza di un interprete, alla luce dei dati analizzati in questa sede, essi includono i già menzionati DPP e MJ, come pure i *Meet the Star* (MS) e le conferenze stampa (PRC). I DPP si svolgono subito dopo la visione dei film in concorso e prevedono un dibattito esclusivamente tra i giurati, suddivisi nelle sezioni di cui sopra, o tra essi e membri della *troupe* arrivati appositamente a Giffoni. D'altronde, i giurati sono chiamati a eleggere il film vincitore e pertanto registi, attori e produttori possono essere fortemente spinti a interagire con chi giudica il valore della loro produzione. Indipendentemente dalla presenza o meno di ospiti, in questi dibattiti partecipano un interprete, a beneficio dei giurati stranieri, e un moderatore che guida la discussione. Tradizionalmente, questi sono eventi privati e non è previsto lo *streaming*. La struttura dell'incontro può essere così schematizzata:

- saluti alla giuria;
- introduzione al film (ed eventuale presentazione degli ospiti);
- visione del film;
- dibattito (commenti dei giurati del tipo “il film (non) mi è piaciuto perché...” e/o domande agli ospiti a cui si dà diritto di replica);
- saluti finali ai giurati (ed eventualmente agli ospiti).

Per quanto riguarda i MJ, gruppi rappresentativi delle varie categorie di giurati incontrano celebri ospiti internazionali per porre loro domande sulla loro vita e sulle loro carriere; anche in questo caso sono sempre presenti interprete e conduttore. A differenza dei DPP, questi eventi prevedono la diretta in *live-streaming* tramite canale YouTube

ufficiale<sup>96</sup> e pertanto i vari partecipanti si rivolgono anche a un'*audience* remota aggiuntiva fatta di 'web-spettatori'. La struttura è la seguente:

- ingresso dell'ospite in sala;
- saluto all'ospite e ai giurati;
- visione del video di benvenuto dedicato all'ospite;
- ringraziamento dell'ospite per il video;
- sessione di domande e risposte;
- saluti finali (con consegna di premi, fiori), ringraziamenti e *selfie*.

Se si prende in considerazione l'edizione 2020, la quale si è tenuta a distanza a causa della pandemia, è necessario leggere queste strutture in chiave di 'evento a distanza': l'ingresso in sala è sostituito dalla connessione alla videochiamata e conseguentemente l'interazione è diversa rispetto a un incontro faccia-a-faccia, per quanto gli elementi siano a grandi linee simili (persino il *selfie* finale).

Contrariamente a DPP e MJ, i MS sono aperti a una platea più ampia dal momento che prevedono la partecipazione di tutti coloro che hanno precedentemente acquistato un biglietto su una piattaforma comunicata dal Festival per poter incontrare star internazionali. Non è possibile sapere con certezza se il pubblico sia formato esclusivamente da italiani o anche da persone straniere; ciononostante, data la presenza di un ospite straniero, è presente l'interprete, nonché il conduttore. Inoltre, l'evento è accessibile in *streaming*. Questa la struttura:

- ingresso dell'ospite in sala;
- saluti all'ospite e ai presenti;
- sessione di domande e risposte;
- saluti finali e ringraziamenti.

Infine, le PRC vedono la presenza di giornalisti, ospiti, interprete e conduttore. Analogamente ai MS, non è possibile affermare con certezza se la platea sia composta esclusivamente da professionisti italiani, tuttavia è previsto il servizio di interpretazione data la presenza di un ospite internazionale. Non vi è una diretta, ma i filmati possono

---

<sup>96</sup> [https://www.youtube.com/channel/UCxE21XGkNhQ3msKOGq6\\_8Jg](https://www.youtube.com/channel/UCxE21XGkNhQ3msKOGq6_8Jg) La finestra è resa disponibile in altri siti come <https://giffonilive.it/>, nonché in app e social come Instagram (inserendo lo *swipe up* o il *link* nelle storie). Dopo il *live-streaming*, i video sono solitamente salvati nel canale YouTube, ma possono essere ritrovati, seppur parzialmente, nell'archivio del sito web o nei canali social del festival.

essere comunque salvati e resi disponibili nell'archivio online e quindi fruibili in *streaming* in differita. La struttura è di fatto la stessa dei MS.

Scorrendo le varie strutture, si nota come il formato interazionale sia dialogico in quanto composto da domande/commenti e risposte, motivo per cui le interazioni analizzate in questa sede ricadono a pieno titolo nel *dialogue interpreting*. Gli interpreti del GFF lavorano in consecutiva breve, ovverosia senza prendere appunti; si riscontra l'utilizzo di questi ultimi invece in contesti specifici come alcuni DPP ed eventi del 2020: ciò porterebbe a pensare che tanto la messa in onda (la telegenicità) quanto l'uso dell'interpretazione a distanza incidano sulla presenza o meno del supporto cartaceo (ulteriori dettagli al riguardo sono forniti nel quarto capitolo). Come già accennato in sede introduttiva, gli interpreti lavorano tra l'italiano e l'inglese: traducono le risposte dell'ospite sempre verso l'italiano, mentre rendono le domande verso l'italiano, qualora siano poste in questa lingua, e viceversa se vengono fatte in inglese. Difatti, coloro che prendono la parola possono scegliere se porre la domanda in italiano o in inglese; in linea generale, si esprimono più frequentemente in italiano coloro che partecipano a MS e PRC; mentre i giurati presenti ai MJ parlano solitamente inglese, indipendentemente dalla loro nazionalità; infine, per quanto concerne i DPP, generalmente i ragazzi italiani optano per l'italiano e gli stranieri per l'inglese.

#### 3.3.1.1.1 Edizione 2017

La 47<sup>a</sup> edizione del Festival si è svolta dal 14 al 22 luglio con il titolo "Into the magic".

C'è bisogno di magia, sempre di più. È una necessità che affonda le sue radici nei primi vagiti dell'umanità. Da allora di strada ne abbiamo percorsa, ma resta intatto il desiderio di non accontentarsi di quello che i nostri sensi percepiscono e di non lasciarsi soggiogare dalla "banale" realtà. La magia ci allontana dalle risonanze appartenenti alla nostra autobiografia, regalandoci esperienze non riconducibili a ciò che siamo abituati a vedere ogni giorno. (GFF 2017, diario, enfasi nell'originale<sup>97</sup>)

Quest'edizione è stata dedicata alla magia, appunto, quella che incanta i bambini, entusiasma i ragazzi, avvince i giovani e cattura gli adulti (*Ibid.*), identificando l'esperienza stessa vissuta a Giffoni (*Ibid.*). Erano presenti 4.600 giurati provenienti da varie parti d'Italia e da altri 39 Paesi (extra-)europei tra i quali Cina, India, Francia, Inghilterra, Russia, Spagna, Ucraina, Israele, Palestina e Qatar. Le sezioni competitive

---

<sup>97</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/diario-gff-2017.html>



includevano le giurie menzionate in precedenza a cui se ne aggiungevano altre due (dedicate a figure come docenti e genitori) che non sono state prese in considerazione in questa sede. 101 film tra lungometraggi, cortometraggi e documentari hanno toccato tematiche come la guerra, l'amore e il passaggio all'età adulta. Accanto al concorso, il Festival ha offerto proiezioni di anteprime internazionali, rassegne dedicate al genere horror e al fantasy, eventi speciali di presentazione di produzioni italiane e straniere per bambini e ragazzi, dando anche la possibilità di incontrare e dialogare con i protagonisti. Gruppi di ragazzi preselezionati hanno potuto partecipare a masterclass d'eccezione con figure di spicco dell'industria creativa e non solo, come pure a workshop e tavole rotonde dedicate all'imprenditorialità e al mondo delle start-up. Inoltre, 200 spettacoli hanno arricchito le giornate e le serate della cittadina in collaborazione con compagnie italiane ed europee. Quanto ai *talent*, termine con cui il GFF designa gli ospiti di MJ, MS e PRC, l'edizione ha annoverato molte personalità del mondo del cinema, della televisione, della musica e dell'intrattenimento, tra i quali si menzionano a mero titolo d'esempio Gabriele Salvatores e Jasmine Trinca, Bryan Cranston e Julianne Moore, Kit Harington e Gabriele Muccino.

#### 3.3.1.1.2 Edizione 2019

Il triennio 2018/2019/2020 è stato dedicato alle questioni ambientali. Il tema della 49<sup>a</sup> edizione svoltasi dal 19 al 27 luglio 2019 è stato "Aria", argomento che "coinvolge le nuove generazioni in una riflessione fondamentale che, per il bene del pianeta, deve trasformarsi in una promessa ecologica" (GFF 2019, diario<sup>98</sup>). Nel poster scelto per pubblicizzare quest'edizione:

le macchine volanti di Leonardo sorvolano una città fantastica, dove una popolazione in fermento vuole raggiungere il cielo, andare più in alto possibile, viaggiare lontano, attraversare il confine invisibile dell'ARIA che separa il reale dall'immaginario. Nel punto più alto, al centro, una creatura ancestrale e poderosa, generata dai sogni degli uomini, si prepara ad andare oltre, dove ogni istante segna la nascita di nuovi mondi, oltre l'oscurità del mistero si intravede una luce, innumerevoli opportunità che sono frutto dell'immaginazione ma allo stesso tempo possibili. L'entusiasmo di Leonardo per l'idea del volo, la possibilità di vincere la 'resistente ARIA' diventa un invito a sognare, è il desiderio di superare confini, limiti e barriere. (*Ibid.*, enfasi nell'originale)

---

<sup>98</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/diario-gff-2019.html>

Giffoni ha accolto 6.200 giurati provenienti da 46 Paesi che, oltre all'Italia, hanno compreso ad esempio Australia, Azerbaijan, Brasile, Corea del Sud, Germania, Iraq, Giappone, Pakistan, Polonia, Svizzera, Turchia e Stati Uniti. Per quel che concerne le giurie, vale quanto scritto per l'edizione 2017. 104 film in concorso hanno toccato l'amore, il lutto, la ricerca di sé stessi, l'adolescenza o le relazioni interpersonali. Oltre alla competizione cinematografica, il Festival ha organizzato rassegne dedicate alla saga di *Toy Story*, al tema dell'allunaggio e alle “beautiful minds” di uomini e donne che hanno “superato i confini del consueto” (*Ibid.*); sono stati inoltre offerti anteprime ed eventi speciali di presentazione di produzioni per bambini e ragazzi, anche alla presenza di rinomati ospiti. Quattro sezioni di masterclass hanno dato l'opportunità a giovani talenti di incontrare importanti figure dell'industria cinematografica, della sfera della comunicazione, della politica, della cultura, della musica e del mondo *green*; mentre workshop, tavole rotonde e laboratori sono stati dedicati alle nuove tecnologie, alle competenze digitali come pure alle *blockchain* e alla *virtual reality*. Oltre 200 spettacoli itineranti, concerti e *performance* hanno colorato le strade della cittadina. Inoltre, una vasta schiera di *talent* del cinema, della televisione e del teatro ha arricchito MJ, MS e PRC; si annoveravano tra gli altri Charlie Heaton e Natalia Dyer, Ivan Cotroneo, Alessandro Borghi ed Elena Sofia Ricci.

### 3.3.1.1.3 Edizione 2020

La 50<sup>a</sup> edizione del Festival è stata dedicata al tema “Terra”, come raffigurato nel poster ideato per l'occasione in cui:

[una Beatrice dantesca] è la portatrice della Terra che intende rimettere al centro dei pensieri dei saggi il mondo, la natura, il corso degli eventi, il rispetto dell'ambiente come preconditione della sopravvivenza del creato, di quel genere umano che deve tornare ad essere ancora più umano. (GFF 2020, diario<sup>99</sup>)

A causa della pandemia da Covid-19, il Festival si è svolto in due *tranche* principali: le sezioni dei *Generator* hanno partecipato dal 18 al 29 agosto 2020, mentre gli *Elements* e le altre giurie, formate ad esempio da genitori e docenti, dal 26 al 30 dicembre dello stesso anno; tuttavia, due eventi speciali presi in considerazione in questa sede, pur essendosi svolti nella sessione invernale, hanno visto la partecipazione dei *Generator*. Potendo

---

<sup>99</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/diario-giffoni-50>

scorporare i dati, per quel che riguarda i *Generator* il Festival ha ospitato 2000 giurati italiani e stranieri collegati da 14 Paesi tra cui Grecia, Belgio, Romania, Croazia, Bulgaria e Polonia: nel mese di agosto, infatti, l'interazione era ibrida dato che alcuni giurati si trovavano a Giffoni insieme a conduttori e interpreti, mentre gli ospiti e altri membri della giuria erano connessi a una videochiamata Zoom; l'evento era nella sua totalità mandato in onda in *live-streaming* tramite YouTube. Al contrario, a causa dell'introduzione di normative più stringenti a livello di spostamenti e viaggi (DPCM 158/2020 e successivi), durante la sessione invernale tutti i partecipanti hanno dovuto interagire con gli altri da remoto; l'evento era altresì fruibile in *live-streaming*. Conseguentemente, in questa tesi dottorale si analizzano due tipi di *video-mediated interpreting*, e più nello specifico due tipologie di *videoconference interpreting* (es. Braun 2019; Braun & Zhang 2022): (1) la configurazione secondo cui l'interprete condivide lo spazio con uno dei partecipanti primari, mentre l'altro è remoto; e (2) la tipologia che combina *videoconference* e *remote interpreting* dato che tutti i partecipanti sono remoti.

Circa 100 opere in competizione hanno affrontato i temi dell'amore, della famiglia, dei conflitti interiori e della crescita. Il Festival ha cercato di portare un pizzico di magia nei giorni pandemici, offrendo una rassegna dedicata a film che hanno regalato sogni ed emozioni a intere generazioni, anteprime internazionali ed eventi speciali, anche alla 'presenza' di ospiti. Gruppi di giovani preselezionati hanno potuto dialogare con esponenti della scienza, della cultura, dello spettacolo, delle istituzioni e dell'arte, mentre altri hanno riflettuto con workshop e tavole rotonde sull'economia sostenibile, sulla responsabilità sociale d'impresa e sull'alimentazione. Giffoni ha declinato in digitale anche momenti di confronto, di intrattenimento e di spettacolo aperti a tutti, facendosi letteralmente "in quattro" (per citare la locandina) per tenere compagnia al suo pubblico in un momento tanto difficile. Tra i *talent*, ospiti hollywoodiani come Richard Gere e Sylvester Stallone hanno interagito da remoto con i giurati, mentre attori e artisti nazionali si sono recati fisicamente a Giffoni.

L'edizione del 2020 è stata definita "un evento che ha [...] fatto la storia", dato che a livello internazionale è stato il primo a ripartire in presenza, toccando numeri record (citando le parole del direttore Claudio Gubitosi<sup>100</sup>). Analizzando i dati aggiornati al 4 settembre 2020, e relativi quindi alla prima parte del Festival, Gubitosi sottolinea

---

<sup>100</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/8537-giffoni50-analisi-di-un-evento-che-ha-gia-fatto-storia.html?fbclid=IwAR2vtCfBIJkIoinIBNJ5nXHETqwk48rWpPZzbUrtI5YYjF06d-xQT488-h4>

innanzitutto che il 38% del ritorno di immagine è provenuto da media internazionali, a dimostrazione di quanto il GFF abbia “coperto un grande vuoto [...] [diventando] un modello per gli altri eventi di rilievo internazionale” (*Ibid.*). Quanto ai numeri relativi al web (*Ibid.*), effettuando una ricerca Google con le parole chiave ‘#Giffoni50’, ‘Giffoni 2020’ e ‘Giffoni Film Festival 2020’, compaiono oltre 5 milioni di risultati, mentre i siti [giffonifilmfestival.it](http://giffonifilmfestival.it) e [giffonilive.it](http://giffonilive.it) hanno registrato più di 200.000 contatti. Venendo ai social (*Ibid.*), l'account ufficiale di Instagram ha raggiunto oltre 45.000 *follower*, le interazioni con il profilo hanno oltrepassato quota 100.000, così come gli account unici raggiunti; e ancora le *impression* sono state più di 14 milioni, la copertura dei *post* ha raggiunto oltre un milione di visualizzazioni, mentre il totale delle visualizzazioni delle storie ha superato i 700.000. Per quanto concerne Facebook, l'account ufficiale ha toccato quasi i 175.000 *like*, ha raggiunto più di mezzo milione di *impression* con circa 250.000 interazioni e oltre 100.000 visualizzazioni video; la pagina è entrata inoltre nella *top-ten* dei festival cinematografici, attestandosi al secondo posto per numero di interazioni. Il direttore Gubitosi ha anche ricordato che numerosissimi sono stati i servizi andati in onda sulle principali reti nazionali come Rai, Mediaset e Sky (*Ibid.*). Tutti questi dati, sulla scia di quanto detto in sede introduttiva, dimostrano quanto il Festival raggiunga un pubblico enorme, soprattutto con i canali social: proprio in virtù di questa ampiezza, tale utenza è potenzialmente molto varia per competenze linguistiche, cinematografiche ecc., ponendo una sfida non semplice da affrontare agli interpreti che devono, almeno in linea di principio, soddisfare i bisogni dei loro ascoltatori.

### 3.3.1.2 L'osservazione partecipante e non partecipante

Nel diagramma in Figura 3.4, la micro-fase osservativa è racchiusa in una forma circolare tratteggiata a significare la conduzione di uno studio pilota esplorativo con raccolta dati, piuttosto che una fase formale completa così come descritta da Teddlie e Tashakkori (2009; cfr. Figura 3.3).

Grazie a una serie di contatti avuti con la redazione del GFF nella persona di Antonia Grimaldi, mi<sup>101</sup> è stata data l'opportunità di partecipare alla 47<sup>a</sup> edizione del Festival nel luglio del 2017 grazie a un accredito culturale (Figura 3.4). In tal modo ho

---

<sup>101</sup> Nella fase di osservazione partecipante sono stata affiancata da una laureanda magistrale del corso in Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale (LM38) dell'Università di Macerata seguita per la sua tesi dalla prof.ssa Raffaella Merlini.

potuto conoscere in prima persona il contesto del GFF e comprenderne le dinamiche interne, formulando i quesiti di ricerca e dando forma al *design* del progetto.



Figura 3.5 Accredito di cui sono stata dotata in occasione di GFF47

In questa occasione lo stile osservativo può essere definito “observer as participant” (Gold 1958 citato in Matthews & Ross 2010: 257; si veda anche Baraldi & Mellinger 2016) in quanto non si partecipava attivamente al gruppo di ricerca, ma piuttosto se ne osserva in prima persona le dinamiche, raccogliendo dati utili e rilevanti ai fini della ricerca. Si ritiene che il paradosso dell’osservatore (Labov 1997) non si sia verificato in quanto ci si confondeva con i giurati o le altre persone presenti a vario titolo in sala.

In questa occasione è stato possibile partecipare a due tipologie di eventi: (1) alcuni dei DPP dei film in concorso delle giurie +13, +16 e +18, durante i quali i giurati discutevano tra loro del film appena visto o ponevano domande specifiche a membri della *troupe* (Tabella 3.2); e (2) parte dei cosiddetti MJ che prevedevano gli incontri tra sottogruppi dei giurati appartenenti alle categorie appena menzionate e famose personalità del cinema internazionale (Tabella 3.3). Come già detto, in entrambi i casi interpreti dialogici mediavano tra l’italiano e l’inglese.

Tabella 3.2 DPP a cui si è assistito durante GFF47

COD.	DPP_1_47	DPP_2_47	DPP_3_47	DPP_4_47	DPP_5_47	DPP_6_47	DPP_7_47	DPP_8_47	DPP_9_47	DPP_10_47
<b>TITOLO</b>	LITTLE HARBOUR	GOOD BOY	APRIL' S DAUGHTER	STRAWBERRY DAYS	WE' RE STILL TOGETHER	LANE 1974	WALKING OUT	THE NEXT SKIN	CAT SKIN	BEFORE THE ROOSTER
<b>REGISTA</b>	IVETA GRÓFOVA	OKSAKA KARAS	MICHEL FRANCO	WIKTOR ERICSSON	JESSE KLEIN	SJ CHIRO	ALEX, ANDREW SMITH	ISAKI LACUESTA, ISA CAMPO	DANIEL GRASSKAMP	ARI MANUEL CRUZ
<b>PAESE</b>	SK, CZ, H	RUS	MEX	S	CDN	USA	USA	USA	UK	PR
<b>DATA</b>	15.07	15.07	16.07	16.07	18.07	18.07	19.07	19.07	20.07	20.07
<b>GIURIA</b>	+18	+13	+18	+13	+18	+16	+13	+16	+18	+16
<b>OSPITE/I</b>	NO	NO	NO	WA, NE	JK	SJC, SMS	AIS, ANS	NO	DG, IM, FS	AMC
<b>INTERPRETE</b>	I5	I1	I5	H1/I1	I5	I6	I1/I7	I6	I5	I6
<b>MODERATORE</b>	H7	H1	H7	H1/I1	H7	H8	H3	H8	H7	H8
<b>DURATA (min.)</b>	31.41	41.24	49.30	29.40	59.95	28.71	31.46	17.25	37.79	27.81

La Tabella 3.2 riassume i metadati principali dei DPP a cui si è assistito e comprende il codice progressivo assegnato a ogni *item*, il titolo, il regista e il Paese di produzione del film (identificato con le sigla internazionale), nonché la data in cui si è svolto l'incontro, i partecipanti (categoria di giurati, eventuali ospiti della *troupe*, interpreti e moderatore) e la durata della clip. Si è cercato di partecipare in ugual misura agli eventi di tutte e tre le categorie di giurati sopra menzionate: infatti, sono stati raccolti quattro DPP dei +18, tre dei +13 e tre dei +16. Si sottolinea inoltre che non sempre sono stati presenti degli ospiti, cosa che non era dato sapere prima dell'inizio dell'incontro stesso. In alcuni casi, le etichette assegnate ai vari partecipanti sono riprese dal loro nome, di dominio pubblico sia nel sito del Festival sia in vari database online; mentre in altri, il codice è stato assegnato progressivamente all'interno del corpus (Appendice 1). Caratteristiche come la presenza di un determinato interprete o la durata degli incontri sono dipese da dinamiche interne del Festival.

Per quanto riguarda questi eventi è stato possibile solo audio-registrarli, motivo per cui è stato stilato un protocollo di osservazione (Creswell 2013; Figura 3.6) tramite cui prendere opportuna nota non solo di metadati generici come il titolo del film, ma anche dei vari protagonisti presenti e di ogni elemento e aspetto che si riteneva utile ai fini della successiva analisi: gli appunti hanno permesso l'identificazione dei partecipanti, le cui voci sarebbero state di difficile disambiguazione nel file audio; il supporto cartaceo ha inoltre facilitato il reperimento di informazioni relative, ad esempio, a fenomeni di agentività dell'interprete, quali interventi mitigatori durante dibattiti particolarmente accesi. Durante il Festival il protocollo è stato compilato con carta e penna per poi essere successivamente sistematizzato in una serie di file Word suddivisi per data. In sostanza, in questi casi l'osservazione partecipante è stata fondamentale non solo per la raccolta dei dati audio in sé, ma anche per prendere nota di tutti quegli elementi che sarebbero altrimenti diventati 'invisibili' nel file (si veda Baraldi & Mellinger 2016).

<p style="text-align: center;">           Categoria giurati            Titolo (regista, paese di produzione)            Trama            Ospiti: nome e ruolo            Interprete: elementi rilevanti            Moderatore: elementi rilevanti            Ospiti: elementi rilevanti            Giurati: elementi rilevanti            Atmosfera         </p>
--

Figura 3.6 Struttura del protocollo di osservazione utilizzato in occasione del GFF47

Per quanto riguarda l'altra categoria di eventi, si è assistito agli incontri di cui alla Tabella 3.3, anche se nel caso di MJ\_3\_47 non è stato possibile essere presente in sala e lo si è seguito dal maxischermo posto all'esterno della stessa.

Tabella 3.3 MJ a cui si è assistito durante GFF47

COD.	DATA	OSPITE	CONDUTTORE	INTERPRETE	DURATA (min)
MJ_1_47	18.07	AA	H1	I4	44.19
MJ_2_47	19.07	KH	H1	I1	44.41
MJ_3_47	20.07	BC	H1	I2	52.00
MJ_4_47	16.07	JM	H1	I4	49.27
MJ_5_47	21.07	NR	H1	I2	20.11

Anche in questo caso, la tabella riassume le caratteristiche principali degli eventi: analogamente a quanto già descritto per i DPP, si riportano il codice progressivo assegnato a ogni clip all'interno del corpus, la data dell'evento, le etichette assegnate ai partecipanti e infine la durata degli incontri. Mancano i riferimenti ai film dato che in questo caso gli ospiti hanno risposto a domande a 360° sulle loro vite professionali e private, come pure sono stati omessi i dettagli relativi alle categorie di giurati in quanto erano tutte presenti.

Nel corso degli eventi non è stata fatta alcuna ripresa né video né audio, in quanto questi incontri sono stati mandati in onda in *live-streaming* e resi disponibili in formato audiovisivo nel canale YouTube del Festival, come pure, seppur non integralmente, nei canali social e nell'archivio multimediale del GFF. Nonostante ciò, sono stati comunque presi degli appunti, seguendo a grandi linee il protocollo alla Figura 3.6, soprattutto per velocizzare la successiva sistematizzazione dei dati. Questa scelta si è dimostrata particolarmente adeguata soprattutto perché, una volta presa visione dei video girati dalla redazione, ci si è resi conto che le clip erano soggette a decisioni tecniche e di regia (come le inquadrature delle telecamere) e che, come sarà discusso nel quarto capitolo, il video mandato in onda non conteneva l'intera panoramica visiva accessibile al pubblico in sala (cfr. Niemants 2015a: 421); pertanto, anche in questo caso l'osservazione partecipante e gli appunti presi in prima persona hanno permesso di ricostruire l'evento nel suo complesso.

La partecipazione al GFF47 è stata seguita da una seconda fase di raccolta dati durante la quale è stato possibile agire esclusivamente da osservatrice non partecipante o "complete observer" (Gold 1958 citato in Matthews & Ross 2010: 257; si veda anche Liu 2011), anche a motivo della pandemia da Covid-19. Nel dettaglio, ho seguito la diretta



*streaming* degli eventi della 50<sup>a</sup> edizione (2020), come pure ho cercato altri materiali disponibili tanto su YouTube quanto nell'archivio multimediale del Festival relativamente alle edizioni 47<sup>a</sup>, 48<sup>a</sup> e 49<sup>a</sup> (2017, 2018, 2019), in modo tale da tentare di coprire un arco temporale ben preciso (2017-2020). Questa seconda fase di raccolta dati ha riguardato esclusivamente materiale audiovisivo e ha fatto i conti con dei compromessi: è stato possibile raccogliere ciò che è stato reso disponibile, tantoché nel corpus non è presente alcun video dell'edizione del 2018<sup>102</sup>, mentre la maggior parte dei dati riguarda la 47<sup>a</sup> e la 50<sup>a</sup> edizione, ossia quelle seguite in modo continuativo in presenza od online. Inoltre, l'eterogeneità dei dati raccolti ha richiesto l'adozione di un approccio flessibile: oltre ai MJ e a due DPP, questi ultimi mandati in onda in via eccezionale nel 2020, i dati in *streaming* comprendono anche altre tipologie di eventi presentati in precedenza, ossia i MS (alla presenza di un pubblico pagante) e le PRC (con giornalisti). I dettagli delle clip raccolte in questa fase sono riportati nelle Tabelle 3.4 e 3.5, le quali riprendono gli stessi elementi di cui ai prospetti precedenti.

Tabella 3.4 Clip audiovisive raccolte in una seconda fase

COD.	DATA	OSPITE/I	CONDUTTORE	INTERPRETE	DURATA (min.)
MS_1_47	19.07.17	KH	H1	I1	35.08
MS_2_47	20.07.17	BC	H1	I2	46.09
MJ_6_49	21.07.19	CH, ND	H6	I2 I4	39.08
PRC_2_49	21.07.19	CH, ND	H5	I2 I4	38.00
PRC_3_49	25.07.19	AH	H5	I4	38.11
MJ_7_50	20.8.20	RG	H2	I1	41.00
MJ_8_50	21.8.20	SS	H2	I1	18.00
MJ_9_50	22.8.20	KL	H2	I2	31.20
MJ_10_50	26.8.20	DR	H2	I1	25.00
MJ_11_50	27.8.20	GK	H2	I1	57.00

Tabella 3.5 DPP raccolti nel 2020

COD.	TITOLO	REGISTA/I	PAESE	DATA	OSPITE/I	INT.	MOD.	DURATA
DPP_11_50	NOW	JIM RAKETE	D	12.12.20	MH, NM, ZL	I3	H4	79.00
DPP_12_50	CAUGHT IN THE NET	VIT KLUSÀK BARBORA CHALUPOVÀ	CZ	20.12.20	AP, PK	I3	H3	60.00

<sup>102</sup> Era stata inizialmente raccolta la clip PRC\_1\_48, ma dato che mi sono successivamente resa conto che non proveniva dal canale ufficiale del Festival, bensì era stata registrata da una fonte non autorevole, è stato scelto di non riportarla nella tabella né tantomeno nel corpus.

### 3.3.1.3 La creazione del corpus GFFIntD

La micro-fase di osservazione partecipante e non partecipante ha rappresentato la base per la costituzione del corpus, che nella Figura 3.4 è cromaticamente messo in evidenza in arancione, in quanto *conditio sine qua non* per la conduzione dello studio misto. Il corpus multimodale GFFIntD è, a mia conoscenza, unico nel suo genere<sup>103</sup>; la sua struttura è riassunta nella Tabella 3.6.

Tabella 3.6 La struttura del corpus GFFIntD

<b>STREAMING</b> (clip audiovisive)	<b>NO STREAMING</b> (clip audio)
MJ_1_47	DPP_4_47
MJ_2_47	DPP_5_47
MJ_3_47	DPP_6_47
MJ_4_47	DPP_7_47
MJ_5_47	DPP_9_47
MJ_6_49	DPP_10_47
MS_1_47	
MS_2_47	
PRC_2_49	
PRC_3_49	
MJ_7_50	
MJ_8_50	
MJ_9_50	
MJ_10_50	
MJ_11_50	
DPP_11_50	
DPP_12_50	
<b>tot. 709.34 min.</b>	<b>tot. 215.12 min.</b>
<b>TOT. CORPUS 924.46 min. = 15.4 ore</b>	

Si può notare che le diverse tabelle presentate nelle sezioni precedenti sono state suddivise in due grandi macrocategorie: eventi in *streaming* da un lato (clip audiovisive) ed eventi privi della messa in onda dall'altro (clip audio). L'impatto dello *streaming* sul FFI è infatti alla base dei quesiti di ricerca, motivo per cui il numero di clip andate in onda è maggiore rispetto alle altre che, tuttavia, sono state comunque trascritte per tentare di fare un confronto tra le due categorie. I codici assegnati a ogni clip sono composti da un'etichetta che identifica il tipo di evento, un numero progressivo e una cifra che indica l'edizione del Festival.

<sup>103</sup> Cfr. miscellanee quali Schmidt e Wörner (2012), Straniero Sergio e Falbo (2012b), Desoutter *et al.* (2013), Bendazzoli (2017b), Corpas Pastor e Seghiri (2016), Russo *et al.* (2018a, 2018b), come pure, tra gli altri, Bendazzoli (2015), Falbo (2018) e Niemants (2018). Queste pubblicazioni prendono in considerazione approcci basati su corpora sia in interpretazione di conferenza sia in contesti dialogici (in ambito sanitario, legale e mediatico). Tra tutti i corpora riscontrati in letteratura, il più affine è il CorIT (si veda ad esempio Falbo 2012), il quale condivide con il GFFIntD la tipologia di interpretazione (il MI, intendendolo nel mio caso un iperonimo di FFI) e quindi le dinamiche che ne sono alla base.

Si osserva inoltre che si è scelto di non includere alcuni dei DPP di cui alla Tabella 3.2: nello specifico sono stati esclusi tutti gli incontri che non hanno previsto la configurazione dialogica del formato discorsivo, e nei quali dunque la funzione dell'interprete era quella di tradurre i singoli commenti dei giurati non rivolti ai diretti interessati (registi o attori) in quanto assenti. L'interazione era sostanzialmente diversa rispetto sia ai DPP che prevedono la presenza di ospiti, sia agli eventi in *streaming* a cui prendono parte le star internazionali: venivano cioè meno i pilastri del *dialogic discourse-based interaction paradigm*. In sintesi, tutte le clip del corpus GFFIntD sono accomunate dai seguenti elementi: (1) l'interpretazione dialogica tra italiano e inglese; (2) la presenza di un moderatore/conduuttore, di uno o più interpreti e di partecipanti<sup>104</sup> che pongono domande o fanno commenti rivolti a uno o più ospiti; e quindi (3) lo stesso formato dialogico domanda/commento e risposta dell'ospite.

Si può in sostanza affermare che le clip sono state scelte tramite un campionamento mirato (*purposeful sampling*) selezionando "individuals and sites for study because they can purposefully inform an understanding of the research problem and central phenomenon in the study" (Creswell 2013: 56). Conseguentemente, il GFFIntD non intende essere rappresentativo dell'intera categoria dei festival cinematografici né a livello nazionale né a livello internazionale, non volendo mirare a una generalizzazione dei risultati ottenuti dall'analisi; bensì è stato progettato per essere sufficientemente rappresentativo di un *setting* molto specifico, quello del GFF e specialmente delle dinamiche riscontrate nell'arco temporale che va dal 2017 al 2020, al fine di rendere possibile una descrizione approfondita di questo determinato contesto nelle sue edizioni più recenti.

Il GFFIntD non ha di certo le dimensioni dei corpora che vengono di norma usati nella tradizione della *corpus linguistics*, pur condividendone la caratteristica basilare di essere una raccolta di testi autentici in formato elettronico (cfr. McEnery *et al.* 2006: 5). Anche in virtù di questo parametro, l'approccio analitico del GFFIntD è qualitativo tanto

---

<sup>104</sup> Per persone si intendono non solo i giurati di MJ e DPP, ma anche il pubblico pagante dei MS e i giornalisti delle PRC. Se si considera esclusivamente una questione anagrafica si ha sicuramente a che fare con dei minorenni nei DPP +13 e +16, ma non nei DPP +18; al contempo non si hanno dati anagrafici certi né per gli altri contesti, ossia i MS e le PRC (per quanto per queste ultime sia ipotizzabile prevedere esclusivamente maggiorenni), né per la grande platea di web-spettatori. La categoria che potrebbe apparire più a sé stante è quella dei giornalisti, ma non è possibile dare per scontato che essi siano necessariamente di età notevolmente maggiore rispetto ai giurati (soprattutto quelli dei +18). Se poi si prescinde dal dato anagrafico, sia i giurati, soprattutto quelli più grandi d'età, sia le persone presenti ai MS non è detto che, in virtù del loro amore per il cinema e di eventuali esperienze personali, siano meno esperti rispetto ai giornalisti.

da un punto di vista traduttivo-interazionale quanto multimodale. D'altronde, anche altri corpora, persino di dimensioni maggiori (come il CorIT), sono stati indagati utilizzando strategie tipicamente qualitative, attingendo ad esempio dall'analisi conversazionale (si veda ad esempio Straniero Sergio 2007). La dimensione più contenuta non deve tuttavia trarre in inganno: studi come quello di Niemants e Castagnoli (2018: 10) confermano il valore di corpora di dimensioni più piccole, "the worthiness of transcribing, annotating and analysing even the smallest collections of authentic (telephone/remote)<sup>105</sup> interpreting data, as these can provide invaluable exploratory insights, encouraging and justifying the creation of more full-fledged corpora". Ciononostante, è fuori dubbio che saranno poi corpora di dimensioni più ampie a permettere tanto un'analisi qualitativa quanto una quantitativa, coniugando all'interno di uno stesso progetto interessi di ricerca di discipline diverse come quelle sociolinguistiche e quelle scientifiche (Niemants 2019).

#### 3.3.1.3.1 Il processo di trascrizione: la scelta di ELAN

La trascrizione è uno degli step fondamentali, nonché uno dei più gravosi, per rendere analizzabile un fenomeno evanescente come l'oralità. Già agli inizi del millennio Falbo (2005: 33) riconosceva i vantaggi di usare un software di trascrizione:

Il y a encore peu de temps le seul moyen de conserver l'oral à côté de sa transcription, c'était de recourir à l'enregistrement. Depuis quelques années, le développement de logiciels spécifiques (Praat, Transcriber, WinPitch) permet d'informatiser le son par la création de fichiers son et de procéder à la transcription en se servant d'un seul outil: l'ordinateur. Le texte transcrit est ainsi accompagné du texte oral.

Come anticipato in sede introduttiva, per quanto concerne il presente lavoro i dati sono stati trascritti con il software ELAN nella versione 5.9, ossia quella più aggiornata nel momento in cui è stata iniziata la trascrizione (dicembre 2020). Oltre alle preziose lezioni dottorali (novembre 2020), la prof.ssa Natacha Niemants ha anche concesso la possibilità di avere colloqui privati (via e-mail e in videoconferenza) per poter trattare più

---

<sup>105</sup> Le due studiose analizzano un corpus di interpretazioni telefoniche, ambito che, come il *remote interpreting* nel suo complesso, è ancora poco esplorato in letteratura rispetto al *community interpreting* in generale (*Ibid.*). La scelta di inserire i termini *telephone/remote* tra parentesi tonde suggerisce che la frase si possa leggere anche omettendo questa specifica e che quindi valga sempre la pena di creare corpora di prestazioni interpretative autentiche, anche se di piccole dimensioni.

diffusamente i miei dubbi. Ciò che segue è quindi (anche) frutto di questa preziosa collaborazione.

ELAN è già stato usato per la creazione di corpora dialogici multimodali (si vedano ad esempio Davitti 2013; Bao-Rozée 2016; Gao & Wang 2017; si veda anche in Bendazzoli 2017a; Niemants 2018) poiché permette facilmente di allineare la trascrizione alla clip audiovisiva creando uno *speech corpus*: se gli *spoken corpora* identificano insieme di trascrizioni che non contengono le clip originali, gli *speech corpora* sono di fatto dei corpora multimediali (Straniero Sergio & Falbo 2012a: 31). Il GFFIntD è quindi uno *speech corpus* multimodale, tantoché la congiunzione tra clip audiovisiva e trascrizione è essenziale in alcuni punti dell'analisi come lo studio concernente la visibilità su schermo; tuttavia, può anche diventare uno *spoken corpus* dato che, similmente al CorIT (*Ibid.*: 34), le trascrizioni possono essere esportate in una varietà di formati consultabili separatamente.

A proposito dell'allineamento tra trascrizione e clip, Niemants (2012: 168) ricorda che “the alignment of audio and transcript uncovers the transformations, and the losses, perpetrated in the transcription process”, sottintendendo come la trascrizione sia sempre una fonte di dati secondaria rispetto alla clip originale (Niemants 2015a: 421). Nel caso del GFFIntD le clip (sia quelle audio sia quelle video) sono a loro volta, per ragioni diverse, delle selezioni delle interazioni originali, poiché dipendono dal processo di registrazione che seleziona elementi da un evento osservabile (*Ibid.*).

ELAN è inoltre un software *time-based* che organizza la trascrizione principalmente su base temporale (Schmidt 2005: 1). In confronto ai modelli gerarchici (si veda Niemants 2012), quelli *time-based* sono più adatti alla trascrizione e all'analisi di dati interazionali:

while working perfectly with written texts, where chapters contain sections, sections contain subsections, subsections contain paragraphs, paragraphs contain sentences and so on, such a hierarchy is often difficult to identify in spoken data, where subdivisions in the interaction may appear subjective [...] Time-based data models have the huge advantage of putting things in relation to time, without necessarily requiring them to be distinguished according to their role on multiple levels. As such, they may be suitable to carry out analyses of interactions which basically try to answer the question ‘Why that now?’ (*Ibid.*: 173-174, citando Heritage & Clayman 2010)

Come dimostra la Figura 3.7, il layout orizzontale di ELAN ricorda uno spartito musicale in cui ogni rigo (*tier*) può essere assegnato a un parlante diverso e si possono inoltre aggiungere o eliminare tanti *tier* quanti necessari. Trattandosi di un software *time-based*, ogni segmento trascritto (chiamato ‘annotazione’ in ELAN) è sincronizzato a livello temporale con la sezione corrispondente della clip originale: nella stessa finestra (Figura 3.7) il trascrittore può vedere sia i *tier* che ha deciso di creare sia il relativo frammento di video e/o di banda sonora<sup>106</sup>, elemento fondamentale soprattutto per la trascrizione di dati audiovisivi.

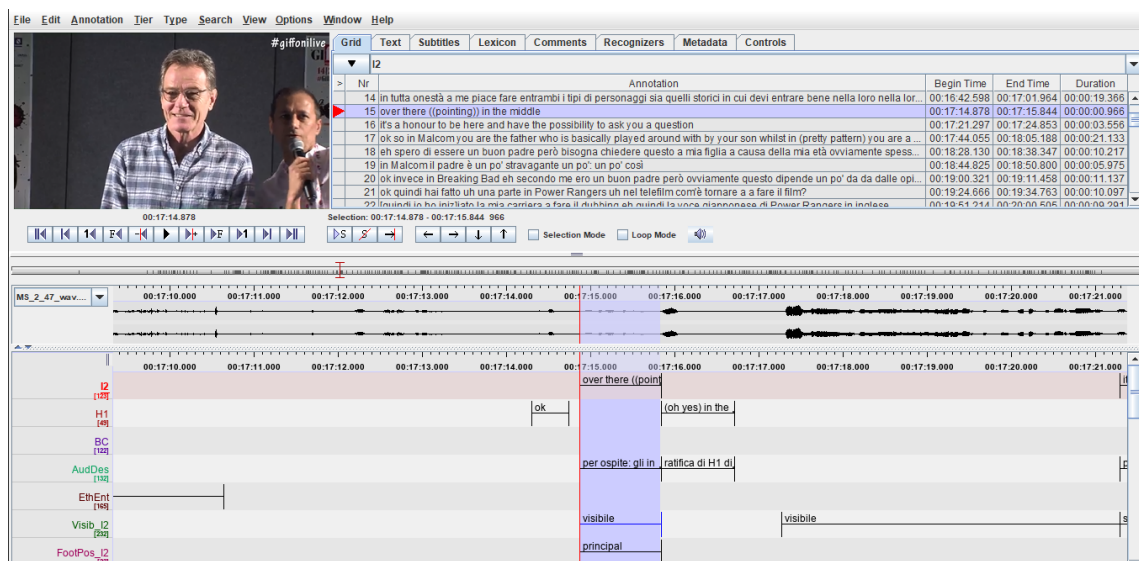


Figura 3.7 Screenshot esemplificativo della trascrizione di una clip audiovisiva di GFFIntD

Come sostiene Niemants (2018: 672) l'arduo compito di ogni trascrittore è stabilire la struttura dei dati prima di iniziare a trascrivere, poiché sarà proprio questa scelta a determinare le analisi e le ricerche successive. Nel caso del GFFIntD, le decisioni hanno riguardato aspetti quali: la tipologia e gli attributi dei *tier* (*tier type* e *tier attribute*), elementi che rispondono alla domanda dove trascrivere; l'unità di analisi, le convenzioni di trascrizione e il contenuto di ogni annotazione, tratti che descrivono cosa e come trascrivere.

<sup>106</sup> Per permettere l'estrazione della banda sonora in formato .wav dai dati audio e video, si è dovuto parallelamente ricorrere all'utilizzo di un software aggiuntivo: Audacity (2.4.2).

### 3.3.1.3.2 Dove trascrivere: *tier type* e *tier attribute*

ELAN permette di strutturare i *tier* come meglio si adatta alle esigenze di ricerca sia a livello di tipologia (*type*) sia a livello di attributi (*attribute*).

Quanto ai *type*, si è scelto di stabilire due tipologie, quella *speaker* e quella ‘analisi’: la prima identifica i turni dei vari parlanti, mentre la seconda ha permesso di condurre un’analisi preliminare contemporaneamente alla trascrizione, grazie al fatto che entrambe le tipologie di *tier* sono allineate temporalmente alla clip. Se quindi, durante la trascrizione di un turno dell’interprete (ad esempio I1) si rilevava un elemento degno di nota a livello di *audience design* (ad esempio la traduzione del titolo di un film), si scriveva quest’annotazione nel *tier* analitico corrispondente (AudDes), creando una sovrapposizione temporale con quello verbale in modo da agganciare l’uno con l’altro.

La Figura 3.8 mostra che, oltre alla tipologia, gli attributi assegnati a ogni *tier* includono in particolare l’assegnazione di un’etichetta identificativa e di un partecipante<sup>107</sup>.

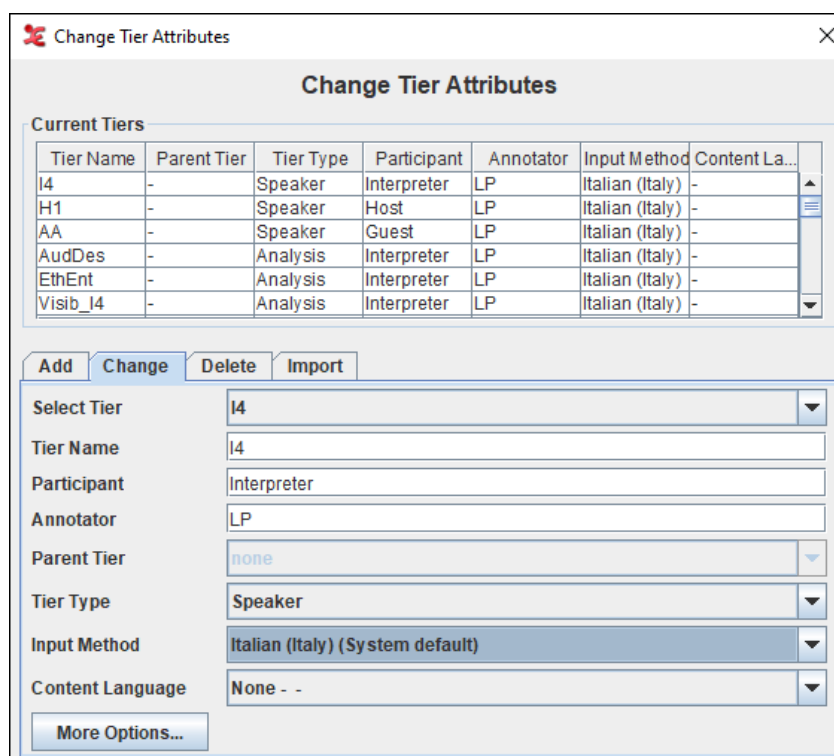


Figura 3.8 Screenshot esemplificativo dei *tier attribute* assegnati alla trascrizione di una clip del GFFIntD

<sup>107</sup> Inoltre, si può indicare il nome del trascrittore (elemento utile in progetti collettivi), il metodo di input (*default*, tastiera virtuale ecc.) e la lingua utilizzata.

L'attributo 'partecipante' è condiviso dalle due tipologie di *tier* e include le seguenti etichette generiche: *interpreter*, *host* (o *chairman*), *guest*, *juror* (*journalist* o *layperson* in base all'evento in questione) a cui possono aggiungersi partecipanti presenti in clip specifiche (ad esempio il partecipante Claudio Gubitosi). Si sottolinea che l'attributo *chairman* è assegnato solo nei casi di DPP, mentre per tutti gli eventi accessibili online a un pubblico esterno si è preferito utilizzare l'etichetta *host* per permettere una distinzione tra eventi in *streaming* e non.

Al contrario, i nomi dei *tier* differiscono in base alla relativa tipologia: ai *tier speaker* sono assegnate le etichette identificative dei vari partecipanti di cui all'Appendice 1, mentre quelli analitici fanno esplicito riferimento agli scopi di ricerca, ossia l'*audience design* (AudDes), l'agentività in termini di *footing* e *positioning* (FootPos) come pure relativamente all'etica dell'intrattenimento (EthEnt) e infine la visibilità (Visib, *tier* che non compare negli eventi privi dello *streaming*). L'analisi riguarda essenzialmente l'atteggiamento dell'interprete, tuttavia i *tier* FootPos e Visib sono suddivisi in base al parlante in questione in quanto si è ritenuto che un'ulteriore specifica avrebbe potuto essere utile: il primo include un'analisi sia dell'interprete sia dell'*host* di turno, mentre il secondo tiene conto anche dell'ospite.

Non sono stati previsti *tier* dipendenti, perciò ogni *tier* sia *speaker* sia analisi è indipendente dall'altro e i legami tra essi sono creati esclusivamente a livello temporale mediante sovrapposizione. Ciò ha permesso di collegare facilmente *tier* appartenenti a partecipanti diversi: se ad esempio il turno di un *host* incideva sull'etero-posizionamento dell'interprete (ad esempio marginalizzandolo o al contrario complimentandosi per la traduzione), si è agganciato allo stesso segmento della clip sia il *tier* verbale (ad esempio H2) sia il *tier* analitico dell'interprete (ad esempio FootPos\_I2).

#### 3.3.1.3.3 I *framework* concettuali

In risposta ai quesiti di ricerca, i *tier* analitici corrispondono ai tre *framework* concettuali principali tramite cui si è svolta l'analisi sulla scia degli spunti offerti in Merlini (2017), per quanto riguarda il Festival di Taormina, e in Merlini e Picchio (2019) per il GFF.

Riprendendo quanto già detto nel primo capitolo (cfr. "recipient design"), il concetto di *audience design* è stato introdotto da Bell (1984: 159): "speakers design their style for their audience. Differences within the speech of a single speaker are accountable as the influence of the second person and some third person, who together compose the



audience to a speaker's audience". Per quanto riguarda specificamente la traduzione, Mason (2000: 6) sottolinea che un traduttore riflette attentamente sul modo in cui il suo testo debba posizionarsi adeguatamente nella cultura d'arrivo. Riprendendo il *participation framework* di Goffman (1981), Bell (1984, 1991) ritiene che una produzione testuale possa essere influenzata in ordine discendente da diversi gruppi di riceventi: *addressee*, i quali sono noti, ratificati e direttamente chiamati in causa dal parlante; *auditor*, noti e ratificati, ma a cui il parlante non si rivolge direttamente; *overhearer*, noti, ma non ratificati né chiamati in causa; ed *eavesdropper* che, non essendo noti, non influenzano la produzione testuale. L'adeguamento del testo alle esigenze di uno o dell'altro gruppo varia in base al contesto interazionale. In particolare, negli incontri faccia-a-faccia il parlante può monitorare le reazioni degli interlocutori e adeguare il testo progressivamente (*responsive audience design*, Bell 1991). Ciò vale anche per il GFF in quanto l'interprete può monitorare il *feedback* di coloro che sono presenti in sala. Al contrario, nelle comunicazioni mediatiche, i parlanti possono esclusivamente basarsi su idee e aspettative di potenziali spettatori (*initiative audience design*, Bell 1991), cosa che accade anche al GFF per quanto riguarda la messa in onda in *streaming* degli eventi.

L'ampia serie di studi condotta in ambito televisivo e in particolare di talkshow da parte di Straniero Sergio (1999, 2007, 2012) dimostra come gli interpreti adeguino il loro testo innanzitutto al pubblico a casa (*initiative audience design*), confermando quanto questo tipo di discorso sia costruito per degli "absent overhearers" (Heritage 1985; Hutchby 1995). Si dà in tal modo priorità al "plan of *reporting* interaction" (Bondi Paganelli 1990: 45-55, corsivo nell'originale), ossia alla relazione tra ciò che accade in studio e il pubblico *off-screen*, piuttosto che al "plan of *reported* interaction" (*Ibid.*) che riguarda l'interazione tra i partecipanti *on-screen*. Al contrario, come già discusso in Merlini (2017) e in Merlini e Picchio (2019), il *responsive audience design* è predominante nei festival cinematografici: i giurati o comunque le persone presenti in carne e ossa in sala, contrariamente a quanto accade per i pubblici degli studi televisivi, sono i destinatari primari di ciò che accade sul palco, andando oltre il ruolo di *auditor* passivi. In questa sede si intende approfondire e sviluppare ulteriormente questi risultati, analizzando se e come gli interpreti adeguino la loro produzione testuale e al giovane pubblico presente in sala e/o agli utenti che seguono lo *streaming*; pertanto, lo studio riporta un'analisi contrastiva di eventi in *streaming* e privi dello stesso a cui si aggiunge, per cause di forza maggiore, un focus sugli eventi che si sono tenuti a distanza nel 2020

(e che sono stati al contempo mandati in onda), elemento che non era presente né in Merlini (2017) né in Merlini e Picchio (2019).

Per quanto riguarda l'agentività, si tenta di stabilire se e come gli interpreti diventino partecipanti primari a tutti gli effetti in termini di allineamenti (Goffman 1981; Wadensjö 1998; Merlini & Favaron 2005), posizionamenti discorsivi (Davies & Harré 1990; Harré & Van Langehove 1999) ed etica dell'intrattenimento (Katan & Straniero Sergio 2001). Per quanto concerne il primo elemento, il *footing* è stato definito come "change in the alignment we take up to ourselves and the others present as expressed in the way we manage the production or reception of an utterance" (Goffman 1981: 128); diverse sono le etichette presenti in letteratura per identificarlo, tra le quali si menzionano *principal* e *responder*. In ambito mediatico<sup>108</sup> Straniero Sergio (1999, 2007, 2012) ha dimostrato che da un lato il ruolo dell'interprete nei talkshow dipende dalle mosse interazionali del conduttore ("his conversational behaviour throughout the interaction is determined by the alignment work accomplished by the host" – *Ibid.* 1999: 323); dall'altro è stato rilevato che l'interprete diventa un partecipante ratificato a tutti gli effetti anche attraverso cambiamenti in termini di allineamento (§ 1.3.1.2, in particolare l'esempio 1.17). Wadensjö (2008), a differenza del contesto italiano, dimostra un non coinvolgimento dell'interprete che, infatti, non si allinea con il conduttore anche se quest'ultimo tenta di includerlo direttamente nella conversazione e nello show. Englund Dimitrova (2018) prende altresì in considerazione un conduttore-interprete che ha sia una lunga esperienza come giornalista sia un passato da interprete; l'analisi dimostra che il ruolo da conduttore domina su quello da interprete, con la conseguenza che l'etica dell'intrattenimento predomina sull'etica interpretativa (intesa come imparzialità, neutralità e accuratezza). Infine, similmente a quel che accade nei talkshow televisivi, Merlini (2017) dimostra come l'interprete nei festival cinematografici sia a tutti gli effetti un partecipante ratificato alla comunicazione ai fini dell'intrattenimento.

La teoria del posizionamento, ai fini dell'analisi delle dinamiche interattive e della costruzione discorsiva delle identità, si propone come alternativa ai concetti di ruolo e allineamento di matrice goffmaniana (Davies & Harré 1990; Harré & Van Langehove 1999). Gli studiosi, infatti, ritengono che il *positioning* sia più flessibile rispetto al concetto di ruolo, come pure sostengono che, mentre il *footing* descrive una posizione

---

<sup>108</sup> Il *footing* è stato ampiamente applicato anche in altri contesti di DI, come ad esempio l'ambito legale, sanitario e pedagogico (si vedano a tal proposito, tra gli altri Pöchhacker 2012; Hlavac 2017).

scelta da un individuo, tale impianto teorico possa meglio sottolineare la costruzione congiunta dell'interazione. Per posizione si intende un insieme complesso di attributi personali, i quali influenzano le reazioni degli altri partecipanti all'interazione attraverso l'assegnazione di determinati diritti e doveri; essa nasce nell'*hic et nunc* dello scambio comunicativo e pertanto i diritti e i doveri che ne derivano si sviluppano nell'interazione stessa attraverso le re-azioni dei vari interlocutori. La costruzione del sé è così vista in modo dinamico e immanente e la natura relazionale e interattiva della comunicazione diviene centrale. Attraverso degli auto- e degli etero-posizionamenti, i partecipanti co-costruiscono le loro identità attraverso una costante negoziazione delle stesse, accettando o rifiutando (quando possibile) una certa posizione. Le prassi discorsive sono fondamentali in quanto rendono disponibili e attivabili determinate posizioni e di conseguenza incidono sulla co-costruzione delle identità. Per quanto concerne l'applicazione di tale teoria all'interpretazione dialogica, si ricordano tra gli altri i primi studi di Mason (2005, 2009b) e Merlini (2009), i quali hanno dimostrato come i vari partecipanti (ivi inclusi gli interpreti e/o i mediatori) a interazioni mediate da interpreti posizionino discorsivamente sé stessi e gli altri, influenzandosi reciprocamente mediante re-azioni e posizionamenti: la costruzione delle identità diviene quindi un fenomeno eminentemente relazionale in cui le posizioni assunte dagli interpreti vengono costantemente negoziate nel corso dell'interazione diventando persino contraddittorie. Per quanto concerne il FFI<sup>109</sup>, Merlini e Picchio (2019) hanno dimostrato un ibridismo di ruoli e sconfinamenti posizionali del conduttore-moderatore e dell'interprete, frutto di una costante negoziazione delle identità da parte di tutti gli interlocutori coinvolti.

Piuttosto che vedere allineamenti e posizionamenti come mutualmente esclusivi, questa tesi è in linea con quanto riportato da Delizée (2021; si veda anche 2018), la quale li considera complementari: l'analisi dell'allineamento si pone a livello micro-linguistico di enunciato ("l'analyse par l'alignement éclaie nettement le jeu interactionnel en effectuant un «zoom avant» sur la paire Énoncé original-Énoncé restitué" – *Ibid.* 2021: 89, enfasi nell'originale), mentre quella degli auto- ed etero-posizionamenti a livello macro-linguistico di sequenza ("l'analyse par la position effectue ainsi un «zoom arrière» pour observer l'évolution d'une position" – *Ibid.*: 90). Analogamente, nel quarto capitolo

---

<sup>109</sup> Anche la teoria del posizionamento è stata applicata a numerosi contesti di DI, come quello di assistenza ai migranti, di sanità mentale e ospedaliero (si veda ad esempio Baraldi 2018; Delizée 2018; Falbo & Niemants 2020), anche applicandolo ad analisi del non-verbale (Mason 2012; Mason & Ren 2012).

si analizzano i posizionamenti a livello di sequenza, offrendone altresì una categorizzazione originale; mentre, più nel dettaglio, si esaminano gli allineamenti in termini di singoli enunciati.

Il termine ‘posizionamento’ è usato in letteratura in due modi: in senso astratto indica la teoria appena descritta, ossia l’alternativa ai concetti goffmaniani di ruolo e allineamento; mentre in senso concreto descrive la posizione fisica dell’interprete in incontri faccia-a-faccia (Pokorn 2015: 312-313). Il presente lavoro prende in considerazione anche questa seconda accezione di posizionamento, analizzando la disposizione spaziale dei partecipanti sul palco/in sala: come ricorda Pöchhacker (2012: 59), “[t]he physical arrangement of participants at the event level is likely to have a decisive impact on the utterance-level dynamics of address in a given situation”. L’importanza e l’impatto del posizionamento fisico in relazione all’interpretazione dialogica è stato analizzato in particolare nel *public service interpreting*, ad esempio in ambito legale e sanitario (Pokorn 2015: 313). In quest’ultimo caso, in particolare, si ritiene che una disposizione a triangolo possa permettere un miglior contatto visivo tra paziente, medico e interprete, senza che venga meno un contatto visivo diretto tra i primi due (*Ibid.*). Questa disposizione simboleggia l’uguaglianza dei tre interlocutori e garantisce la posizione neutrale ma sempre attiva dell’interprete (*Ibid.*). Wadensjö (2001) dimostra, infatti, come tale posizionamento possa avere un impatto positivo sul mantenimento del contatto visivo tra gli interlocutori, sul buon risultato dell’incontro (interviste a scopo terapeutico), nonché sulla partecipazione attiva dell’interprete nell’interazione. Tuttavia, “little is known about how interpreters in different settings actually deal with the issue of positioning” (Pokorn 2015: 314). Nel MI/FFI, la questione della presenza fisica e del posizionamento spaziale degli interpreti è fondamentale per concetti come visibilità ed esposizione (Serrano 2011; si veda altresì l’esempio di Sandrelli 2015b), nonché per l’intrattenimento e il coinvolgimento degli interpreti nella conversazione spettacolo (si veda Straniero Sergio 1999, 2007; Wadensjö 2008; Merlini 2017). Infatti, è anche grazie alla presenza sul palco degli interpreti che conduttori e/o ospiti possono interagire con questi professionisti, coinvolgerli in *sketch* ludici e spettacolarizzare il loro lavoro. Si precisa che in sede analitica si è optato per l’etichetta ‘posizionamento nello spazio’ piuttosto che parlare esclusivamente di ‘posizionamento fisico’ in quanto si prendono in considerazione non solo eventi tenutisi in presenza o in modalità ibrida, ma anche incontri avvenuti totalmente a distanza: la prima etichetta

permette una maggiore flessibilità rispetto alla seconda, includendo tanto eventi ‘concreti’ quanto incontri che avvengono in uno spazio virtuale.

Alcuni studi summenzionati dimostrano come in ambito mediatico tanto gli allineamenti quanto i posizionamenti siano correlati a un’agentività spettacolare dell’interprete in termini di “etica dell’intrattenimento”, definita come “the degree to which TV viewers are entertained, as well as the degree to which all on-screen participants, including the interpreter, feel comfortable with what they are doing” (Katan & Straniero Sergio 2001: 217). Dato che lo scopo ultimo di ogni comunicazione mediatica è l’intrattenimento dei telespettatori e pertanto la forma prevale sul contenuto, anche gli interpreti devono contribuire alla riuscita dello show e a volte sono ‘sfruttati’ per creare *sketch* e *performance* spettacolari. Lo studio preliminare di Merlini e Picchio (2019), tuttavia, aveva ipotizzato che, proprio a causa dell’utilizzo di un nuovo mezzo di comunicazione (il *live-streaming* vs la televisione tradizionale), l’etica dell’intrattenimento avesse un impatto inferiore sul FFI del Giffoni rispetto a tipici contesti di *talkshow interpreting* (come quelli riportati nei vari studi di Straniero Sergio).

Anche il *framework* riguardante l’agentività è analizzato contrastivamente in eventi in presenza in *streaming*, incontri a distanza in *streaming* e dibattiti in presenza privi dello stesso, verificando o smentendo ipotesi fatte precedentemente (Merlini & Picchio 2019).

L’ultimo quadro concettuale riguarda la visibilità su schermo degli interpreti, elemento che è analizzato esclusivamente nei contesti in *streaming*; si ricorda che nel presente lavoro il termine ‘visibilità’ non è analizzato come sinonimo di agentività (cfr. Angelelli 2004a, 2004b; si veda anche Ozolin 2016), bensì come appunto presenza fisica degli interpreti su schermo. La visibilità è uno dei concetti principali che collegano il FFI al MI (Merlini 2017; cfr. Serrano 2011): da una parte è un pesante fardello sulle spalle degli interpreti, i quali si ritrovano sotto i riflettori e possono essere soggetti ad aspre critiche (Tranchetti 2019; Boldi 2021); tuttavia, dall’altra parte è proprio grazie a questa visibilità che essi possono intrattenere l’*audience* remota e coinvolgerla in ciò che accade sul palco, diventando persino personaggi pubblici come Olga Fernando (Straniero Sergio 2007). Seguendo un approccio multimodale si osserva cosa accade nei contesti mediatici del GFF, se e come gli interpreti siano visibili su schermo e come ciò incida sulla ricezione del loro servizio. Anche in questo caso si valutano le ipotesi preliminari presentate in Merlini e Picchio (2019): si era introdotto come la visibilità su schermo degli interpreti del GFF fosse diversa e inferiore rispetto a consecutivisti che lavorano in

televisione e quanto ciò rendesse le loro prestazioni una sorta di ibrido tra tradizionali consecutive televisive e tipiche simultanee trasmesse dal piccolo schermo.

#### 3.3.1.3.4 Cosa e come trascrivere: unità d'analisi, convenzioni e contenuto delle annotazioni

L'unità d'analisi è rappresentata dal turno di ogni parlante che, alla stessa stregua di altri contesi dialogici, tipicamente (per non dire idealmente) corrisponde alla sequenza non marcata AIBIA ecc. Nello specifico del GFF, questo modello è composto da domanda/commento-interpretazione-risposta-interpretazione, come si evince dall'estratto che segue:

Es. 3.1 (da MJ\_1\_47)

J hi hi Amy I'm (name) from (country)andI heard that when you were a child you wanted to be a singer and we have also seen you singing in many movies and also in the video for the Golden Globes' opening and I was wondering if you would like to have the main role in a musical thank you  
I4 °allora-° ((guarda il microfono e lo accende)) prova sì eh: so che quando eri ragazzina desideravi cantare mi piacerebbe sapere se ti piacerebbe ancora fare musical  
AA absolutely I'm known to break into songs even on sets that aren't musicals so it would be great if uh: to get to be in another musical uhm it's my first love was doing musical theatres so I would always love (returning) to that  
I4 assolutamente mi piacerebbe tornare al musical è il mio primo amore

In altri casi la sequenza risulta marcata, tantoché *tier* analitici possono anche includere più turni verbali, come nell'esempio seguente:

Es. 3.2 (da MS\_1\_47)

KH uh: (2,5) there was a movie a long time ago that was about ((looking at I1)) cycling  
I1 ((looking at KH)) °cycling?° Ladri di ((looking at H1)) biciclette sì  
H1 ((nodding))  
I1 [è un film di tanto tempo fa ]  
H1 [((talking inaudibly with KH))]  
KH [((talking inaudibly with H1))]  
H1 by [Vittorio De Sica]  
KH [yeah yeah ]  
H1 Vittorio De Sica yes fourty-two fourty-one yeah it's a masterpiece-  
I1 è un film di tanto tempo fa sul su appunto Ladri di biciclette del quarantuno quarantadue

In questo secondo estratto si è chiesto a Kit Harington se ha un film italiano o regista preferito e lui tenta di ricordare il titolo di un vecchio film sul ciclismo. A questo punto non segue direttamente la traduzione di I1, quanto piuttosto una sequenza più ampia in cui l'interprete e successivamente H1, chiamato in causa dall'interprete stesso attraverso lo sguardo, etero-completano il turno dell'ospite fornendo il titolo e il regista del film a cui KH stava facendo riferimento. Questa agentività, iniziata individualmente da I1 e proseguita congiuntamente con H1, è segnalata sia nel *tier* relativo a *footing* e *positioning* sia in quello sull'*audience design*, dato che entrambi hanno cercato di dare informazioni utili e pertinenti ai fini della comprensione del riferimento cinematografico. A dispetto di più segmenti verbali, entrambi questi commenti sono inclusi in annotazioni analitiche uniche.

Come si può notare da questi due esempi, i *tier* di tipo *speaker* includono la trascrizione ortografica (non-)verbale e paralinguistica dei turni dei parlanti, ispirandosi ai principi alla base delle linee guida del corpus AIM (Niemants 2018); sostanzialmente, le convenzioni (riportate in Appendice 2) sono di ispirazione jeffersoniana (cfr. Niemants 2015a). D'altronde, i principi dell'analisi conversazionale come il sistema di presa di turni, la sequenzialità, la co-costruzione e il coordinamento dell'interazione costituiscono riferimenti ineludibili per le analisi qui effettuate, tanto quelle più contenutistiche e traduttive come l'*audience design* (si veda l'esempio 1.15 sopra), quanto quelle interazionali come l'allineamento o multimodali come la visibilità su schermo (a tal proposito studiosi come Davitti e Pasquandrea 2017 parlano di *multimodal conversation analysis*).

Dal canto loro, il contenuto dei *tier* analitici dipende dal singolo *tier* in questione, ma in ogni caso include glosse verbali. Per quanto concerne l'*audience design*, le annotazioni forniscono informazioni relativamente a casi in cui gli interpreti adeguano il loro *output* alle persone presenti in sala e/o al pubblico a casa tramite: rese esplicative di elementi culturalmente connotati o impliciti nel turno originale (in relazione alle vite private e professionali degli ospiti), traduzioni di titoli di film, adattamenti di termini tecnici. A livello di agentività, le annotazioni in merito all'allineamento e al posizionamento includono sia etichette specifiche come *principal* o *responder* (Figure 3.7, 3.10) per l'interprete e la dicitura conduttore-interprete per gli *host* (Figura 3.12), sia la descrizione di eventuali auto- o etero-posizionamenti marcati (ad esempio 'marginale' per l'interprete qualora l'*host* agisca anche da traduttore). In termini di allineamento, l'uso delle varie denominazioni corrisponde a una minore o maggiore responsabilità del

contenuto del turno e quindi a una minore o maggiore agentività dell'interprete: ponendole lungo un *continuum*, la responsabilità e l'agentività sono minori nel *footing reporter* (escluso dalle analisi in quanto considerato non marcato; cfr. Merlini & Favaron 2005) e maggiori in *principal* e *responder*, con il *footing recapitulator* a mediare tra i due poli. In particolare, pur facendo riferimento ai modelli di Goffman (1981) e Wadensjö (1998), la distinzione tra *principal* e *responder* è ripresa da Merlini e Favaron (2005: 280; § nota 24). Per quel che riguarda il posizionamento, le annotazioni includono come già detto anche elementi relativi al posizionamento nello spazio (ad esempio 'rimane seduto sotto al palco').

Rimanendo in tema di agentività, le annotazioni del *tier* relativo all'etica dell'intrattenimento descrivono informazioni sul *comfort factor* dei partecipanti, interprete compreso (ad esempio complimenti alla traduzione ma anche *face-threatening acts* nei suoi confronti, qualora sia messa in discussione la resa; Brown & Levinson 1987), *sketch*, *feedback* da parte dell'*audience* (es. applausi, risate) ecc. come pure il *packaging* delle rese (ricordando quanto sia importante la forma nel MI).

Consapevole che i confini tra *audience design* ed etica dell'intrattenimento possono apparire labili (cfr. Straniero Sergio 2007: 427<sup>110</sup>), si è scelto di analizzare il primo in termini più 'contenutistici' e traduttivi, mentre il secondo maggiormente a livello di stile, forma e *packaging* della resa, nonché di intrattenimento in senso stretto qualora ci siano *sketch*, battute e coinvolgimento del pubblico. Tali scelte non intendono avere la presunzione di essere condivise in modo incondizionato, in quanto sono frutto di una soggettività propria dell'autrice del presente studio, per quanto si cercherà di motivarle e supportarle adeguatamente.

Per quel che riguarda infine il *tier* sulla visibilità, per gli scopi della presente ricerca si è scelto di non optare per una trascrizione multimodale ricca e specifica che andasse a descrivere le varie risorse semiotiche come lo sguardo o i gesti (si veda ad esempio Davitti 2018); Per tali ragioni il *tier* Visib include glosse verbali che indicano la visibilità o l'invisibilità su schermo (Figure 3.7, 3.10, 3.11). Questo *tier* potrà essere

---

<sup>110</sup> Straniero Sergio parla di *audience design* anche in termini di *comfort factor* quando un interprete sostituisce l'espressione "proiezioni fantasmatiche" con "scoop sensazionalistici" in un estratto in cui Bruno Vespa, nel corso di un'intervista all'autrice di un libro-scandalo, le chiede di confermare il numero dei suoi partner sessuali riportato dalla stampa. L'interprete sembra "lasciarsi guidare dal comfort factor, mettendo a proprio agio il telespettatore che probabilmente avrebbe maggiori difficoltà a cogliere le sfumature di un termine specialistico dal sapore psicoanalitico" (*Ibid.*).



successivamente arricchito con convenzioni *ad hoc* in base alle circostanze specifiche, ad esempio ai fini di una pubblicazione o dell'analisi di peculiari passaggi della presente tesi (§ capitolo 4<sup>111</sup>). Nell'estratto che segue si dimostra come la glossa verbale 'visibile', che era stata trascritta nel *tier* Visib\_BC, sia stata arricchita con convenzioni specialistiche e multimodali: queste ultime indicano il parlante (bc), la delimitazione temporale del gesto (+--->+), la sua descrizione e il momento specifico da cui è tratto lo *screenshot* (#) (si veda Davitti 2018; si veda altresì l'Appendice 2).

Es. 3.3 (da MJ\_3\_47)

```
BC      (...) and in so doing they call it a bottle episode because
        it seems like it is so contained you can put it in a bottle
bc      +miming the shape of a container----->+
        #fig. 3.9
```



Figura 3.9 L'ospite forma un contenitore mentre parla di un *bottle episode*

Ciò detto, i *tier* relativi ad *audience design* ed etica dell'intrattenimento sono esclusivamente di ausilio all'autrice del lavoro in quanto hanno permesso una pre-sistematizzazione dell'analisi che ha velocizzato la fase di scrittura; di converso, i *tier* FootPos (soprattutto in termini di *footing*) e Visib includono l'impiego sistematico di etichette specifiche (esempi sono riportati nelle Figure 3.7 – nuovamente riportata qui sotto –, 3.10, 3.11, 3.12<sup>112</sup>) che potrebbero essere sia utili per analisi quantitative sia per un uso del corpus da parte di utenti terzi interessati a questi aspetti.

<sup>111</sup> Si precisa che nel quarto capitolo si utilizzano convenzioni specifiche per alcuni esempi tratti dagli eventi in *streaming*, di cui è disponibile una fonte audiovisiva e di cui si vuole porre in evidenza determinati aspetti multimodali; mentre per gli eventi non in *streaming*, e di cui si ha a disposizione una fonte audio, si opta esclusivamente per glosse verbali, dato che la descrizione del non-verbale è frutto degli appunti presi da me personalmente mentre mi trovavo in sala.

<sup>112</sup> Gli *screenshot* sono tratti dallo stesso evento per dimostrare quanto questi elementi interazionali e multimodali possano cambiare persino all'interno di un singolo evento.

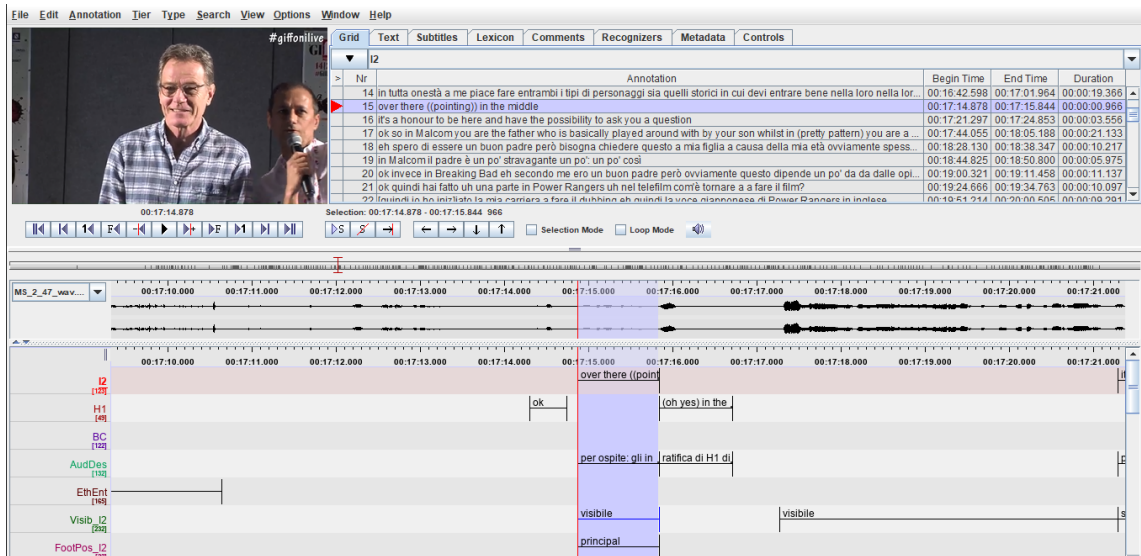


Figura 3.7 (ripresa) Screenshot esemplificativo della trascrizione di una clip audiovisiva di GFFIntD: impiego delle etichette 'principal' e 'visibile'

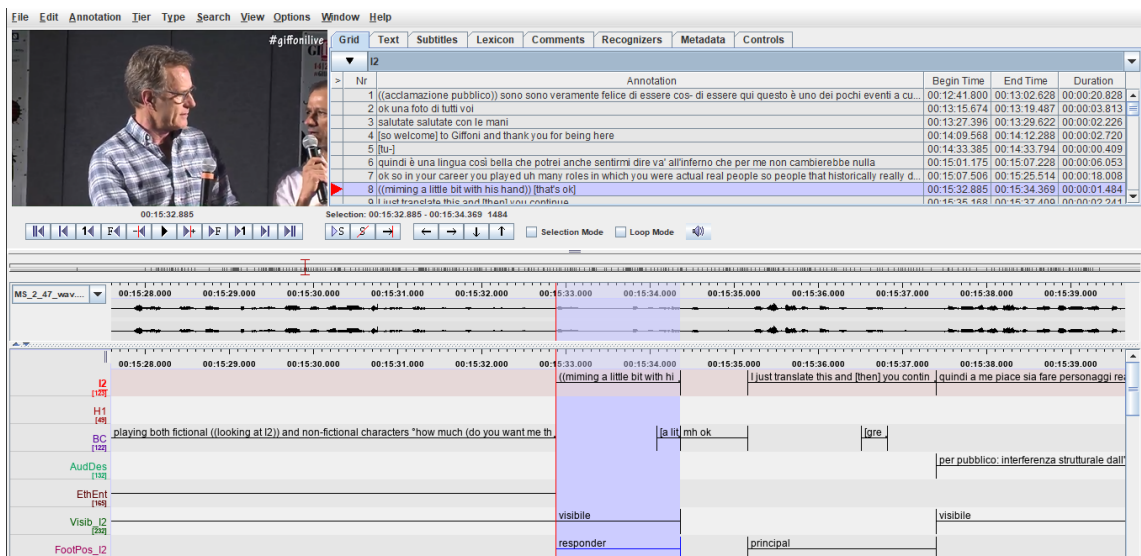


Figura 3.10 Screenshot esemplificativo della trascrizione di una clip audiovisiva di GFFIntD: impiego delle etichette responder e 'visibile'

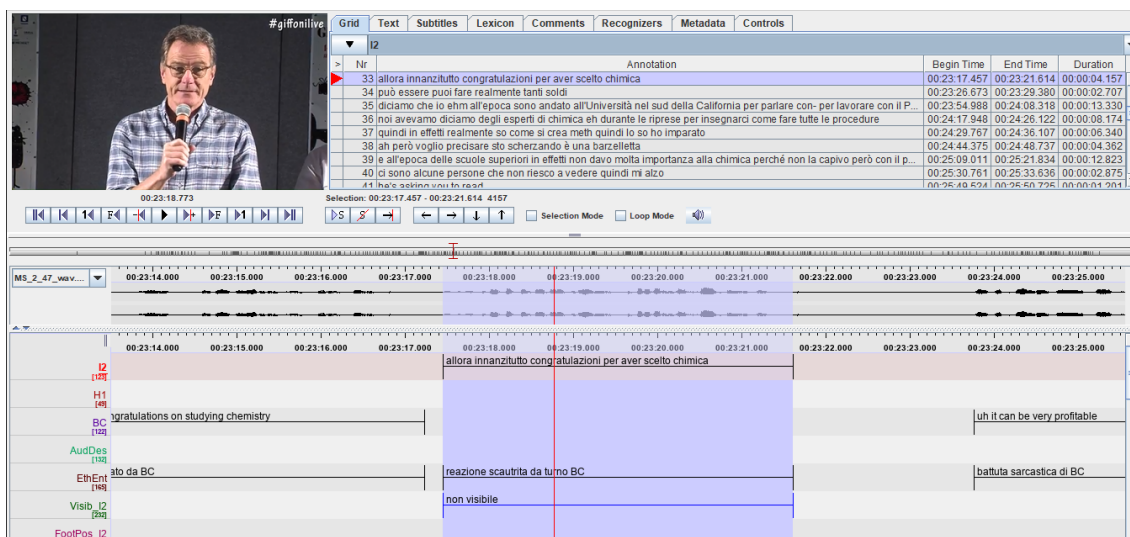


Figura 3.11 Screenshot esemplificativo della trascrizione di una clip audiovisiva di GFFIntD: impiego dell'etichetta 'non visibile'

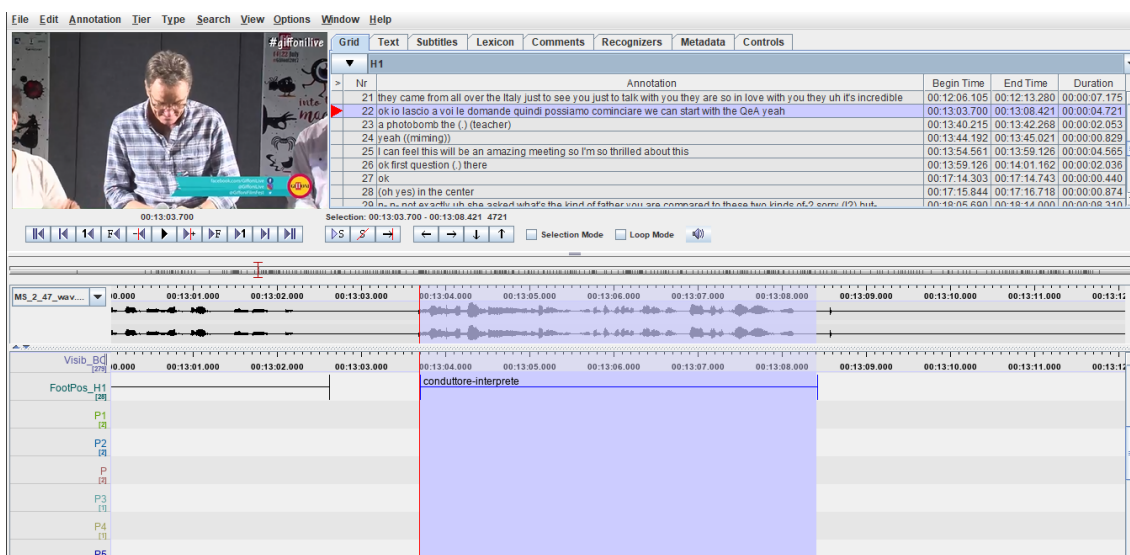


Figura 3.12 Screenshot esemplificativo della trascrizione di una clip audiovisiva di GFFIntD: impiego dell'etichetta 'conduttore-interprete' (si legga il relativo turno verbale nella parte alta del fermoimmagine)

Data la complessità del corpus, si è deciso di tener traccia delle caratteristiche principali di ogni trascrizione in un file Word che ne include gli elementi salienti e la cui struttura è riportata in Figura 3.13. Per quanto riguarda l'analisi, sono stati riportanti in modo sintetico gli aspetti primari riscontrati in ogni *tier*.

Quanto detto in questa sezione permette di comprendere che la macro-fase qualitativa, iniziata già nel 2017, e soprattutto la creazione e l'analisi del corpus, siano di gran lunga le componenti che hanno richiesto sia flessibilità sia totale dedizione per la conduzione e la sistematizzazione.

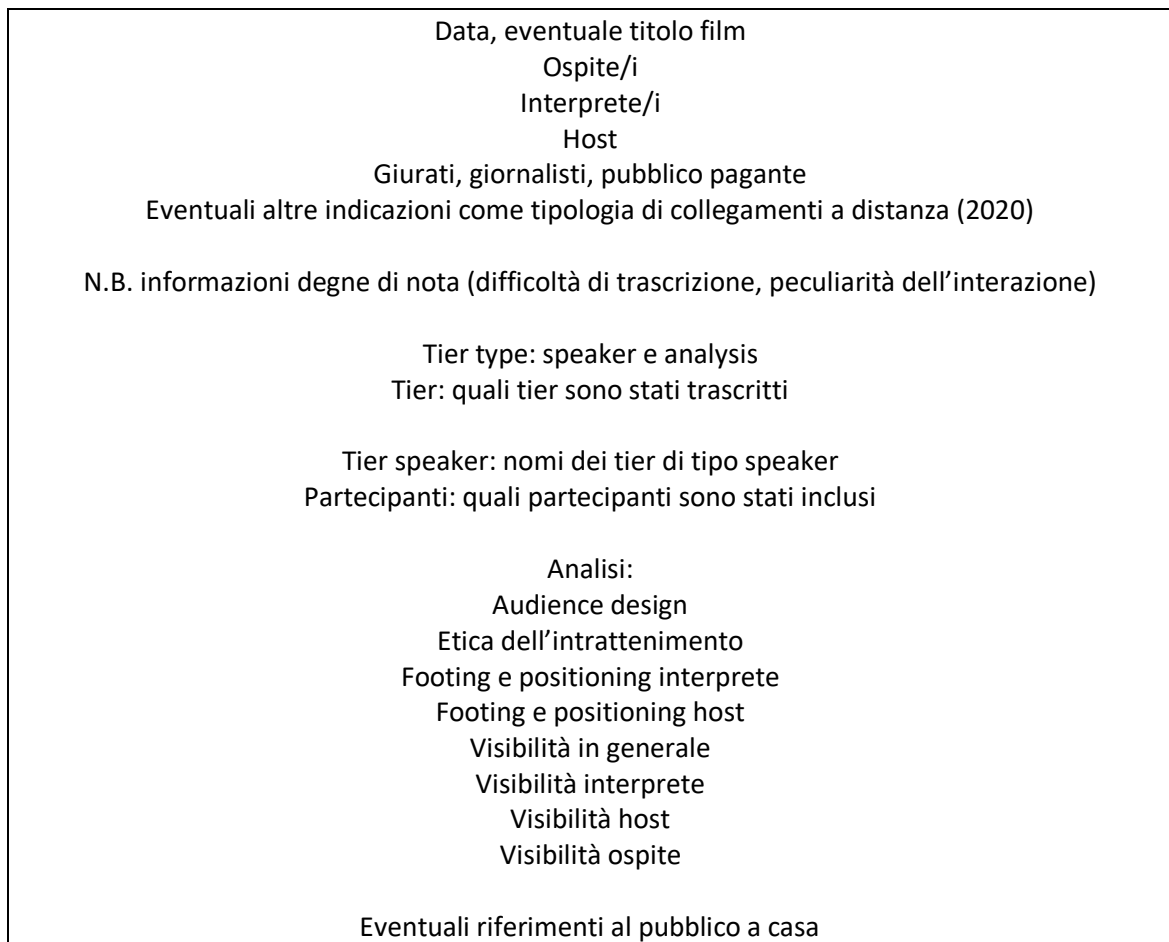


Figura 3.13 Struttura di una scheda di trascrizione

### 3.3.2 La macro-fase quantitativa

I risultati della macro-fase qualitativa conducono alla seconda macro-fase quantitativa tramite cui si risponde specificamente al secondo quesito di ricerca. Essa ha previsto la somministrazione di due questionari che analizzano aspettative e opinioni di giovani italiani in merito ai nuovi media, al *live-streaming* – anche in riferimento a servizi di interpretazione – come pure la discussione di dati statistici secondari di supporto. A differenza di altri casi (si veda ad esempio Schwarthorner 2010; Picchio 2016), i due elementi (aspettative *vs* opinioni) sono stati sondati in momenti e con strumenti diversi, in quanto lo scoppio della pandemia da Covid-19 ha comportato la posticipazione della somministrazione del secondo questionario. Come si ha modo di discutere più avanti, i campioni di entrambi i questionari non intendono essere rappresentativi della popolazione in quanto non sono stati progettati in modo probabilistico. Tuttavia, ciò non toglie che gli strumenti di indagine possano essere definiti quantitativi in quanto includono (anche) domande a risposta chiusa analizzabili numericamente (Creswell & Plano Clark 2007);

inoltre anche le domande a risposta aperta possono comunque condurre a risultati in qualche modo quantificabili.

La scelta di somministrare i questionari a gruppi di giovani è dipesa dalla volontà di rimanere tendenzialmente in linea con i *giffoner* veri e propri, in particolare per quanto riguarda il rapporto con i nuovi media. Inoltre, la scelta di persone comuni anziché dei *giffoner* è motivata dal fatto che sono proprio le persone comuni a costituire il potenziale pubblico a casa, quella platea di utenti anonimi che potrebbero accedere al *live-streaming* di un singolo evento con la star preferita, come pure imbattervisi casualmente mentre sono connessi a un social medium che pubblicizza la diretta. Proprio le persone comuni sono infine quelle che presumibilmente necessitano del servizio dell'interprete, sia da un punto di vista puramente linguistico (avendo magari una limitata conoscenza dell'inglese) sia in termini di conoscenza del settore cinematografico: almeno in linea di principio, sono loro a incarnare a 360° il concetto di *audience design* (cfr. Straniero Sergio 2007). Inoltre, è ipotizzabile che uno dei (pochi) contatti con un interprete che essi possono avere avuto sia avvenuto in ambito televisivo e quindi possono proiettare sugli interpreti del GFF, e sulle loro prestazioni in *streaming*, dinamiche tipiche dei più popolari e seguiti talkshow. Per tutte queste ragioni si è ritenuto che la ricezione da parte di un pubblico generalista fosse quella di maggiore interesse per gli studi discussi in questa sezione.

### 3.3.2.1 Lo studio sulle aspettative

Il primo questionario indaga i consumi digitali e le aspettative di un gruppo di giovani italiani riguardo a materiale audiovisivo e servizi di interpretazione in *live-streaming*. Sono state raccolte 50 risposte a un questionario online auto-amministrato (Google Form). I rispondenti sono stati raggiunti con un campionamento a valanga (Matthews & Ross 2010; si veda anche Jensen 2021g; Ørmen 2021), in quanto il questionario è stato inizialmente inviato via social media a un gruppo di persone che a loro volta sono state pregate di diffonderlo: sono state ricevute risposte fino al raggiungimento della quota prestabilita. Il formato ha garantito l'anonimato dato che non sono stati raccolti né nominativi né indirizzi e-mail. Sebbene qualche utente appartenente al gruppo iniziale possa in linea di principio essere noto, di fatto non si ha modo di sapere chi abbia risposto al questionario, poiché nessun rispondente è identificabile. Si ha la consapevolezza di aver usato una tecnica di campionamento non-probabilistico, ma si ritiene che sarebbe stato difficile, se non quasi impossibile, usarne uno probabilistico dato che manca una

lista completa della popolazione o meglio questa potrebbe includere pressoché chiunque (cfr. Matthews & Ross 2010: 162 e 166; Mellinger & Hanson 2017: 12-13). Tuttavia, ai fini della validità si ha intenzione di confrontare i risultati con dati statistici secondari come statistiche nazionali e internazionali sulle diete digitali e sull'utilizzo dei social media (di cui al secondo capitolo). Inoltre, anche se il campione non mira alla rappresentatività, queste discussioni potrebbero anche essere utili in tal senso.

Per la progettazione mi sono avvalsa della collaborazione della prof.ssa Cristina Sofia (Università La Sapienza), che ne ha attentamente vagliato la struttura in occasione di un corso sui metodi di indagine e strumenti di rilevazione di dati di ricezione (giugno-luglio 2020) offerto dal mio Corso di Dottorato. La docente ci ha dotato dei mezzi teorico-operativi di base (si veda ad esempio Marradi 2007) per poter strutturare i nostri questionari in modo attento e consapevole e non vederli come un mero susseguirsi di domande. È stata data anche la possibilità di condurre un test pilota grazie alla collaborazione di una giovane volontaria. Ciò che segue è quindi frutto di questo lavoro congiunto.

Il questionario (Appendice 3) è composto da 28 domande divise in tre parti: (1) informazioni generali, dieta mediatica digitale, conoscenza del GFF e competenze linguistiche; (2) aspettative riguardo alla trasmissione audiovisiva in *live-streaming*; e (3) aspettative sui servizi di interpretazione in *live-streaming*.

La prima parte raccoglie dati generali sui rispondenti (genere, età, lingua madre, titoli e professione, aspetti di *background* familiare<sup>113</sup>); sulle loro abitudini in materia di dispositivi digitali, piattaforme online e social media (se e con che frequenza li utilizzano); sulla loro conoscenza del GFF (se vi hanno mai partecipato attivamente o fino a che punto lo conoscono<sup>114</sup>; cfr. “continuum del pubblico” nel secondo capitolo); infine sulle loro competenze linguistiche, sia per quanto concerne la lingua inglese sia in termini di familiarità con i servizi di interpretazione simultanea e consecutiva in televisione e in *streaming*. Grazie a questa sezione introduttiva sono state raccolte informazioni utili per

---

<sup>113</sup> È stato infatti suggerito di tenere conto del “capitale culturale” (Bourdieu 1979, 1986). Nella formulazione iniziale esso costituisce un insieme di risorse, disposizioni e affinità culturali formali e informali acquisite istituzionalmente a livello formativo, ovvero trasmesse dalla famiglia; si tratta di conoscenze, abilità e saperi attraverso cui si costruisce la propria identità e ci si orienta nel mondo. Il capitale culturale può essere incorporato (costituito da disposizioni mentali e fisiche formatesi nel tempo), oggettivato (composto da beni culturali e materiali) e istituzionalizzato (titoli acquisiti durante il proprio percorso formativo).

<sup>114</sup> Come detto precedentemente, l'intenzione è stata quella di indagare un pubblico di non *giffoner*, ma era pur sempre doveroso inserire questa domanda filtro per verificare effettivamente se il rispondente avesse mai avuto un contatto con il Festival.

poter delineare una panoramica generale del campione raggiunto e interpretare al meglio le parti successive.

Il secondo gruppo di domande verte sulle aspettative riguardo alla comunicazione audiovisiva in *streaming*, in particolare relativamente ai parametri temporali (visione in diretta o in differita) e d'uso (vantaggi e svantaggi rispetto a tradizionali trasmissioni televisive). La terza e ultima sezione, infine, si focalizza sulle aspettative in merito ai servizi di interpretazione, domandando quanto si ritengono importanti alcuni elementi ai fini dell'intrattenimento e del coinvolgimento del pubblico remoto (gli utenti che seguono lo *streaming*). In linea con altri studi che hanno analizzato la qualità in interpretazione (si veda ad esempio Bühler 1986; Kurz 1989, 1993a), anche in termini mass-mediatici (si veda ad esempio Kurz & Pöchlacker 1995; Elsagir 1999; Schwarthorer 2010), i fattori presi in esame comprendono aspetti relativi sia alla forma (accento, voce gradevole, fluidità della resa, aspetti prosodici) sia al contenuto (adeguamenti, informazioni e spiegazioni aggiuntive); a questi sono stati aggiunti elementi inerenti alla visibilità (in breve, se e quando l'interprete debba essere inquadrato dalle telecamere) e altri aspetti 'accessori' (*voice-matching* e aspetto ritenuto più o meno consono a un evento pubblico). Uno di questi elementi è specificamente legato al tema dell'*audience design* così come lo si ha precedentemente concepito, ossia la domanda "è importante che l'interprete fornisca spiegazioni e/o informazioni aggiuntive per rendere il discorso più comprensibile"; mentre un altro gruppo di *item* fa riferimento al tema della visibilità su schermo. Entrambi i *framework* sono ulteriormente indagati nel secondo questionario.

Come riscontrabile nell'Appendice 3, quasi tutte le domande (24 su 28) sono a risposta chiusa e includono quesiti dicotomici (ad esempio 'sì/no'), a risposta multipla, scale di frequenza o che esprimono l'importanza o l'accordo con un determinato assunto. Le analisi sono di tipo descrittivo.

### 3.3.2.2 Lo studio sulla ricezione

Muovendoci dalle aspettative alle opinioni (si veda ad esempio Schwarthorer 2010), il secondo questionario (Appendice 4) indaga fenomeni specifici legati alla ricezione da parte di due gruppi di utenti di alcuni esempi tratti dal GFFIntD. Grazie all'analisi portata avanti parallelamente alla trascrizione, è stato possibile selezionare 5 estratti legati al tema dell'*audience design* e altri 5 passaggi che affrontano il tema della visibilità su schermo dell'interprete. I primi sono relativi alla resa di termini tecnici dell'industria

cinematografica e della produzione di serie televisive, mentre i secondi analizzano la gestualità, la quale può essere importante tanto per trasmettere il significato di un turno originale quanto per intrattenere il pubblico (cfr. Pöchhacker 2018: 259). Entrambi gli elementi sono trattati diversamente nelle relative 5 clip: i termini specialistici vanno dal non adattamento a diverse strategie di adeguamento messe in campo per rispondere ai bisogni comunicativi di giovani non addetti ai lavori; le clip sulla visibilità seguono un ordine che va dall'assenza dell'interprete su schermo a inquadrature che lo includono mostrando la sua comunicazione corporea, con particolare attenzione alla gestualità.

Per quanto riguarda gli utenti il focus verte anche in questo caso su un giovane pubblico generalista. Per poter identificare i due gruppi da analizzare, è stato utilizzato una sorta di campionamento mirato stratificato (*stratified purposive sampling, quota sampling*) che rientra tra le tecniche utilizzabili in studi misti. Teddlie e Yu (2007: 90) lo definiscono come segue:

The stratified nature of this sampling procedure is characteristic of probability sampling, whereas the small number of cases typically generated through it is characteristic of purposive sampling. In this technique, the researcher first divides the group of interest into strata (e.g., above average, average, below average students) and then selects a small number of cases to study intensively within each strata [sic.] based on purposive sampling techniques. This allows the researcher to discover and describe in detail characteristics that are similar or different across the strata or subgroups.

Inizialmente si aveva l'intenzione di indagare due gruppi di utenti distinti per età, dividendo il campione tra adolescenti e giovani, ossia studenti di scuola superiore e universitari. Erano stati presi degli accordi con due scuole del territorio grazie alla collaborazione di due docenti di inglese, ma a ancora una volta la pandemia da Covid-19 ha stravolto i piani: l'introduzione di rigidi protocolli di prevenzione, quarantene, e della didattica a distanza hanno spinto la dirigenza scolastica a non autorizzare la collaborazione su progetti esterni. Conseguentemente, si è deciso di includere due gruppi di studenti universitari mirando a un totale di 100 rispondenti, la cui stratificazione non riguarda più il dato anagrafico, quanto le competenze, soprattutto in materia di comunicazione digitale. Alla fine, i rispondenti effettivi sono stati 90, suddivisi non equamente in due gruppi, uno di 70 e uno di 20 utenti. Anche in questo caso, così come dichiarato per il primo questionario, non è possibile mirare alla generalizzazione dei risultati, i quali devono essere letti con specifico riferimento al campione in questione. Ciononostante, almeno per quel che riguarda la prima sezione (seguono dettagli nei



paragrafi successivi), è possibile confrontare i risultati con quelli dello studio sulle aspettative, come pure con i dati statistici secondari.

Entrambi i gruppi universitari sono stati successivamente scelti in modo mirato: è stato deciso di includere nello studio studenti dell'Università di Macerata, optando per l'esclusione di quelli iscritti ai corsi di laurea in mediazione linguistica e lingue, così da analizzare persone con un livello di inglese tale da poter effettivamente aver bisogno di un interprete. Corsi di laurea appartenenti ai settori dell'educazione e delle scienze della comunicazione sono apparsi dei buoni candidati, anche grazie alla preziosa collaborazione e disponibilità di due docenti. In riferimento all'anno accademico 2021/2022, al primo gruppo appartengono studenti iscritti al secondo anno del corso di laurea magistrale a ciclo unico in Scienze della Formazione Primaria (LM85-bis, n=70), mentre il secondo include iscritti al primo anno del corso di laurea magistrale biennale in Comunicazione e Culture Digitali (LM19, n=20). La denominazione dei corsi è indice di quanto gli utenti di quest'ultimo gruppo abbiano competenze diverse in materia di media digitali rispetto agli altri colleghi<sup>115</sup>: nel piano di studi della LM19 sono infatti incluse discipline come etica dei media digitali, digital e social media marketing, storia dei media digitali, progettazione di sistemi multimediali ecc., materie diverse rispetto a quelle che appartengono alla pedagogia, alla didattica e alla psicologia (LM85-bis).

Anche questo secondo questionario, compilato via Google Form, ha garantito l'anonimato dato che non sono stati raccolti né nominativi né indirizzi e-mail; pertanto, nessun rispondente è identificabile. In entrambi i casi lo studio è stato condotto da remoto, ossia tramite collegamento alle due aule virtuali: nel primo caso (LM85-bis) ciò è stato necessario in quanto il questionario è stato somministrato (ottobre 2021) durante il periodo di mobilità all'Università di Vienna, mentre nel secondo (LM19) dal momento che era stata istituita la didattica a distanza (febbraio 2022). A differenza del primo questionario, questo studio è stato auto-somministrato solo in parte e il motivo è spiegato nei paragrafi successivi. L'adesione allo studio è stata su base volontaria.

---

<sup>115</sup> Questo elemento è quello che funge da spartiacque tra i due gruppi anche se essi potrebbero differire, almeno in linea di principio, per altri due elementi quali l'età degli studenti e le competenze linguistiche. Per quanto riguarda il dato anagrafico, ci si può ragionevolmente aspettare che gli iscritti a un secondo anno di un corso di laurea magistrale a ciclo unico abbiano un'età inferiore rispetto a quelli di un primo anno magistrale biennale. In termini di conoscenza della lingua inglese, le pagine docenti dei rispettivi corsi dichiarano come prerequisito un livello A2+/B1 per la LM85-bis e B1+/B2 per la LM19. Tuttavia, si è scelto di dividere i gruppi principalmente per competenze digitali e non per età o per abilità linguistiche in quanto questi ultimi due elementi sembrano più labili: (1) non è detto che l'età sia uniforme e (2) la differenza tra un livello *intermediate* e un *upper-intermediate* non è a priori netta per tutti gli studenti.

Il questionario è composto da 49 domande divise in 3 parti: (1) informazioni generali, dieta mediatica digitale, conoscenza del GFF e competenze linguistiche; (2) resa dei termini tecnici (*audience design*); e (3) visibilità su schermo.

Le domande appartenenti alla prima sezione sono riprese dallo studio sulle aspettative<sup>116</sup> e raccolgono informazioni utili per poter delineare una panoramica generale del campione raggiunto: le domande vertono su dati generici (genere, età, lingua madre, titoli); abitudini in materia di dispositivi digitali, piattaforme online e social media (se e con che frequenza li utilizzano); conoscenza del GFF (se vi hanno mai partecipato attivamente o fino a che punto lo conoscono); e infine competenze linguistiche, sia per quanto concerne la lingua inglese sia in termini di familiarità con i servizi di interpretazione simultanea e consecutiva in televisione e in *streaming*.

La seconda parte si focalizza specificamente sull'*audience design*: si richiede ai rispondenti di leggere 5 estratti autentici in lingua inglese (4 turni di ospiti e uno di un giurato) che contengono un termine tecnico, dichiarare se lo conoscono ed eventualmente dare una loro definizione o traduzione. Successivamente, vale a dire in una sezione separata del Form in modo tale da non essere influenzati nelle risposte, leggono la resa autentica dell'interprete del Festival e viene chiesto se, a loro avviso, la traduzione fornita dal professionista è adatta a un pubblico di giovani non addetti lavori, se è quindi comprensibile o meno e per quale ragione: in altri termini, l'intenzione è indagare se ritengono che eventuali strategie di *audience design* utilizzate dall'interprete siano efficaci.

Se il questionario è auto-somministrato per quanto riguarda la prima e la seconda sezione, la terza parte ha richiesto la mia collaborazione per poter mostrare tramite schermo condiviso le clip oggetto di analisi. A ogni proiezione seguono tre domande: le prime due indagano le opinioni dei rispondenti rispetto alla visibilità (o all'invisibilità) su schermo dell'interprete in questione (se hanno apprezzato o meno tale scelta e perché); mentre la terza, in una sezione separata del Form, chiede in particolare se questo elemento abbia inciso sulla ricezione dello *sketch* in questione, se abbia creato o meno problemi a livello di comprensione dello stesso. Si è scelto di non includere le clip direttamente nel Google Form per assicurarsi che ogni rispondente prendesse visione del materiale audiovisivo una volta sola (cfr. Tuominen 2018). Dopo aver visto tutte e 5 le clip, una

---

<sup>116</sup> Dato che questo secondo questionario è incentrato in particolar modo sulla seconda e terza sezione, è stato scelto di snellire la prima parte ed eliminare alcune domande rispetto alla struttura di indagine dello studio sulle aspettative.

domanda finale verte sull'importanza che si accorda alla visibilità dell'interprete in generale.

Contrariamente al primo questionario, il secondo include anche domande a risposta aperta, soprattutto per quanto riguarda la seconda e la terza sezione: non essendo semplice racchiudere idee e opinioni in categorie predeterminate e fisse, si è ritenuto che le domande a risposta aperta potessero permettere agli utenti di esprimersi al meglio liberamente (si veda Di Giovanni 2016; Tuominen 2018). Pertanto, le risposte a questo secondo studio sono analizzate sia in termini quantitativi sia qualitativi: *item* chiusi come quesiti dicotomici (del tipo sì/no), a risposta multipla e scale di frequenza sono discusse in termini descrittivi, mentre l'analisi delle opinioni è più qualitativa, identificando temi, argomenti e ragioni menzionati dai rispondenti, i quali possono essere successivamente discussi anche in termini quantitativi.

### 3.3.3 La combinazione delle due macro-fasi

Come detto in precedenza, è possibile definire il presente studio QUAL→quan in quanto una macro-fase qualitativa è seguita da una quantitativa che intende completarla e svilupparla ulteriormente (Greene et al. 1989). Il primo questionario offre infatti una panoramica sulle diete mediatiche e digitali di un campione di giovani italiani, nonché le loro aspettative riguardo a programmi in *live-streaming*, anche in termini di servizi di interpretazione; può quindi offrire ulteriori spunti di riflessione utili anche in relazione all'analisi del corpus. Inoltre, più concretamente, i risultati dell'analisi del GFFIntD hanno permesso l'individuazione degli estratti e delle clip da utilizzare nel secondo questionario. Per tali ragioni, nel sistema grafico sopramenzionato (QUAL→quan) la freccia si muove da sinistra a destra, dalla macro-fase qualitativa a quella quantitativa.

L'uso delle lettere maiuscole e minuscole è indice del fatto che le due componenti non hanno ugual peso nello studio, difatti l'elemento qualitativo è enfatizzato per almeno due ragioni principali. In primo luogo, lo studio basato su corpus (raccolta dati, trascrizione e analisi) è la componente principale del lavoro, il processo che ha richiesto più tempo e risorse, l'attività fondamentale, una *conditio sine qua non* per lo sviluppo della fase quantitativa. Non è solo vitale per quanto riguarda il questionario che analizza l'effettiva ricezione dei due gruppi di utenti selezionati, ma è importante anche per la conduzione del primo sondaggio, la cui formulazione è stata progettata dopo aver completato gran parte della macro-fase qualitativa, alla luce dei risultati preliminari

emersi. In secondo luogo, entrambi i questionari non utilizzano un campionamento probabilistico (“the gold standard”, Ørmen 2021: 256) né statistiche inferenziali (si veda ad esempio Mellinger & Hanson 2017; Ørmen 2021), elementi che avrebbero portato la componente quantitativa a un livello di analisi numerico più approfondito. Il primo questionario utilizza un campionamento a valanga che ricade nella categoria non-probabilistica (Matthews & Ross 2010), mentre il secondo opta per una sorta di campionamento per quote (*stratified purposive*), il quale è stato definito una tecnica mista (pur rientrando maggiormente tra quelle non-probabilistiche rispetto agli approcci probabilistici, Teddlie & Yu 2007: 98).

Per tali ragioni, analizzando il grafico alla Figura 3.14, è possibile includere il presente lavoro nella zona B, la quale rappresenta una ricerca principalmente qualitativa con alcuni componenti quantitative.

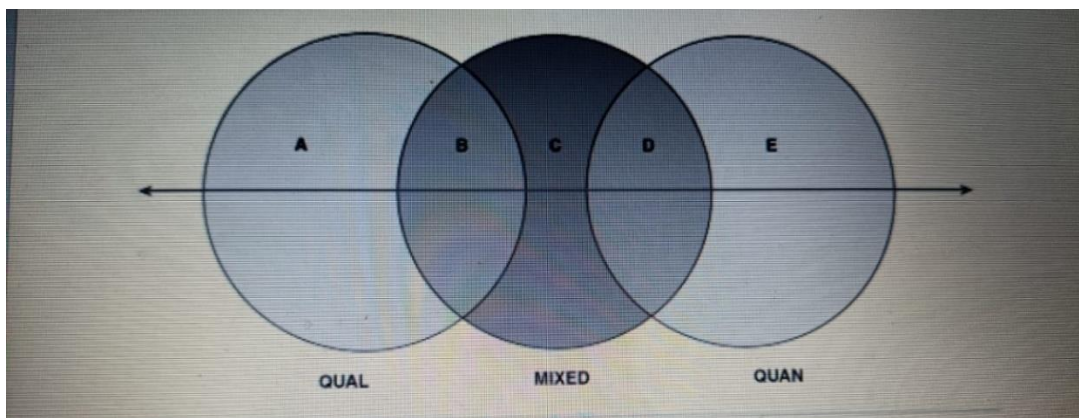


Figura 3.14 Il *continuum* qualitativo-quantitativo di Teddlie e Tashakkori (2009: 28)<sup>117</sup>

Una lettura congiunta delle due macro-fasi, pur con un’ enfasi qualitativa, permette innanzitutto di rispondere in modo olistico ai quesiti di ricerca, analizzando se e come lo *streaming* abbia un impatto sulle prestazioni interpretative e sulla loro ricezione. Inoltre, ciò mette in evidenza quanto lo studio nel suo complesso sia orientato all’analisi del

<sup>117</sup> Questo diagramma mostra tre cerchi con due aree sovrapposte. L’insieme di sinistra rappresenta la ricerca puramente qualitativa, quello a destra quella quantitativa, mentre la figura centrale identifica l’approccio misto che combina le due tradizioni. La freccia a doppia punta simboleggia il *continuum* tra i *design* qualitativo e quantitativo. Pertanto, le zone A ed E raffigurano rispettivamente la ricerca totalmente qualitativa e quella puramente quantitativa. La zona B mostra un approccio principalmente qualitativo con alcuni elementi quantitativi, mentre quella D l’esatto contrario. Infine, la zona C rappresenta una metodologia mista in cui i due approcci sono totalmente integrati a livello temporale, di peso all’interno della ricerca e di paradigma di riferimento (si veda Johnson & Christensen 2017).

fenomeno dell'*audience* in tutte le sue micro-fasi, come descritto graficamente nella Figura 3.15.



Figura 3.15 Modello del presente studio orientato all'*audience*

La figura descrive come sia le due componenti quantitative (i questionari) sia quelle qualitative (l'osservazione e lo studio basato sul corpus) indagano il fenomeno dell'*audience*. La freccia con la punta verso destra intende mostrare come questo concetto sia analizzato da un punto di vista più generico nel questionario sulle aspettative, più specifico nella fase qualitativa e ancor più completo nel sondaggio sulle opinioni (ricezione) degli utenti. Infatti, il primo questionario studia le aspettative di un gruppo di giovani italiani, delineando un quadro iniziale dei loro possibili bisogni comunicativi. Nella macro-fase qualitativa, e in particolar modo tramite un'attenta analisi del corpus, si prendono in considerazione concetti come l'*audience design*, l'agentività (si pensi all'etica dell'intrattenimento) o la visibilità su schermo, elementi che tengono necessariamente in debito conto la presenza di un pubblico aggiuntivo rispetto a quello presente in sala. Infine, il secondo questionario analizza concretamente le opinioni di due gruppi di utenti su estratti e clip tratti dalla fase precedente.

### 3.4 Tra triangolazione e interdisciplinarietà

Il concetto di triangolazione deriva da tecniche topografiche e di navigazione tramite cui si determina un singolo punto nello spazio facendo convergere le misure prese da altri due punti distanti (Rothbauer 2008: 892; si veda anche Flick 2014; Kuckarz 2014) – utilizzando i concetti della trigonometria pitagorica. È stato inizialmente applicato alla ricerca quantitativa (si veda Flick 2007; Kuckarz 2014) come strumento di validazione dei risultati (Campbell & Fiske 1959); successivamente è stato ripreso anche in studi

qualitativi per rafforzare la validità e la credibilità della ricerca (si veda Rothbauer 2008), come pure, in termini più neutrali, per dare maggior rigore, complessità e approfondimento all'indagine (Flick 2007; Denzin 2012) usando un approccio multi-metodo (Denzin 1970; Flick 2007).

Norman Denzin (1970) è stato uno dei primi studiosi della tradizione qualitativa a descrivere i fondamenti teorici e i vantaggi metodologici della triangolazione, riferendosi non solo a una combinazione di metodi e dati, ma anche di teorie, ricercatori ecc. Adottando il suo approccio pionieristico, gli scienziati sociali possono triangolare potenzialmente tutto, dagli assunti filosofici di base ai quadri teorici, dal campionamento all'analisi dei dati e così via (cfr. Fetters & Molina-Azorin 2017). Tuttavia, la maggior parte degli studi che menzionano la triangolazione (si veda ad esempio Matthews & Ross 2010 per le scienze sociali; Liu 2011; Saldanha & O' Brien 2013; Han 2018 per gli studi di traduzione e interpretazione; Kruger & Doherty 2018 specificamente per la traduzione audiovisiva) fanno riferimento quasi esclusivamente alla raccolta e all'analisi dei dati allo scopo di corroborare i risultati ed esaltarne la validità; in altri termini si riferiscono solo a quella che Denzin (1970) definisce "methods triangulation". In tal modo si corre potenzialmente il rischio di focalizzarsi solo su una singola fase del piano di ricerca, limitando il concetto complesso di triangolazione alla "methods triangulation" e facendola tendenzialmente corrispondere alla metodologia mista e multi-metodo (cfr. Flick 2014; cfr. Denzin 2012: 80). Pöchhacker (2011b) e Hale and Napier (2013) rappresentano delle eccezioni in quanto non solo ampliano l'orizzonte di applicazione della triangolazione, includendo oltre a dati e metodi anche modelli di ricerca, ma ritengono altresì che essa permetta l'esplorazione dello stesso fenomeno da diverse prospettive, evidenziando la complessità di processi e pratiche interpretative; in sostanza, questo approccio va oltre la corroborazione dei risultati.

Secondo Kuckartz (2014: 29) diverse etichette designano la possibilità di combinare dei metodi: lo studioso tedesco menziona, tra le altre, *Methodenintegration*, *Triangulation*, *Methodenkombination* e *mixed-methods*. Nonostante esista una potenziale sinonimia tra triangolazione e metodologia mista, i due approcci non devono essere considerati uguali, poiché hanno i loro propri contesti storici e assunti di base (*Ibid.*: 44-50). In particolare, paragonata alla metodologia mista, la triangolazione si concentra sulla validazione e, nelle formulazioni più recenti, sull'arricchimento delle prospettive analitiche; inoltre, non si occupa specificamente dello sviluppo di *research design* complessi né della determinazione di tesi teoriche (*Ibid.*: 48). Le critiche vengono

soprattutto dai costruttivisti, i quali ne contestano il realismo ‘ingenuo’ secondo cui si possono attribuire posizioni oggettive ai fenomeni sociali. Nonostante queste critiche epistemologiche, i costruttivisti apprezzano l’arricchimento che può scaturire dall’inclusione di prospettive più ampie (*Ibid.*).

Allo scopo di tentare di eliminare possibili malintesi che possono derivare da una definizione apparentemente ambigua di triangolazione, è possibile concepirla e rappresentarla graficamente come un termine generale che include tutta una serie di sotto-elementi. La Figura 3.16 è un esempio di questo approccio<sup>118</sup>: nel modello si trae spunto dal presente lavoro in cui si triangolano strategie e metodi, ma si adotta anche un approccio interdisciplinare (che possiamo considerare come una sorta di combinazione di quadri teorici e disciplinari diversi). In termini di finalità si è in linea con il pensiero di Pöchlhacker (2011b) e Hale and Napier (2013) (si veda anche Kuckartz 2014), ossia si intende esplorare lo stesso fenomeno da diverse prospettive, evidenziandone la complessità, piuttosto che parlare di corroborazione di risultati: le analisi della macro-fase qualitativa giovano senz’altro dei prodotti della macro-fase quantitativa, ma non è possibile parlare di conferma o convalida assoluta (si ricorda infatti come un fenomeno come la ricezione sia di per sé soggettivo e personale).



Figura 3.16 Prospettive di triangolazione utilizzate nel presente studio

Andando dal livello più astratto (apice) a quello più concreto (base del triangolo), l’interdisciplinarietà può essere posta nella sezione superiore, le strategie nel mezzo, mentre i metodi nella parte inferiore. Strategie e metodi possono essere agevolmente visti

<sup>118</sup> Naturalmente il grafico può essere ulteriormente sviluppato inserendo tanti elementi quanti sono quelli a essere triangolati o comunque usati parallelamente nel singolo studio.

come qualitativi o quantitativi e pertanto la triangolazione di due o più strategie e/o metodi qualitativi e/o quantitativi è facilmente intuibile: si parla essenzialmente dell'utilizzo della metodologia mista e/o multi-metodo, le quali rientrano nelle applicazioni sopramenzionate, collegando la triangolazione principalmente alle fasi di raccolta dati e analisi. Al contrario, non è semplice dividere le discipline e i *framework* teorici in una o nell'altra categoria, tuttavia possono anch'essi essere in qualche modo 'triangolati', adottando un approccio interdisciplinare: un primo quadro teorico può essere ulteriormente sviluppato grazie a un secondo approccio, il quale può appartenere anche a una disciplina diversa.

Facendo sempre riferimento al presente lavoro, la Tabella 3.7 specifica ulteriormente il grafico in Figura 3.16.

Tabella 3.7 Prospettive analitiche di triangolazione utilizzate nel presente lavoro

<b>Interdisciplinarietà</b>	<b>Triang. Strategie</b>	<b>Triang. metodi (e dati)</b>
<i>Interpreting Studies</i>	QUAL ○ caso di studio	QUAL ○ osservazione non-partecipante ○ corpus
Scienze sociali ○ studi (mass)mediatici e di comunicazione ○ <i>footing, positioning</i>	Quan ○ <i>survey</i>	quan (dati) ○ questionari ○ dati statistici secondari

Spostandoci sempre dal livello più astratto a quello più concreto, si utilizza un approccio interdisciplinare come pure un'effettiva triangolazione di strategie e metodi. Per quanto riguarda la fase quantitativa, si potrebbe anche parlare di combinazione di dati ("data triangulation", Denzin 1970) a motivo di tre elementi: (1) il secondo questionario è composto da domande aperte e chiuse, le quali nel loro insieme offrono una lettura complessiva dei due gruppi di utenti; (2) la stessa indagine prevede un'analisi di due insiemi di rispondenti che forniscono due set di dati; e (3) i risultati di entrambi i questionari sono ulteriormente discussi ricorrendo a dati statistici secondari.

Per quanto concerne il concetto di interdisciplinarietà (per una disamina del concetto, non certamente nuovo negli *Interpreting Studies*, si rimanda a Gile 2015), nel primo e nel secondo capitolo sono stati trattati quadri teorici appartenenti sia agli *Interpreting Studies* sia a studi (mass)mediatici e di comunicazione che rientrano nelle scienze sociali. L'apporto di queste seconde aree di ricerca è stato fondamentale per poter indagare in modo più consapevole i fenomeni dei nuovi media e dello *streaming*, come



pure i concetti di *audience* e ricezione, per poi applicarli all'interpretazione. Inoltre, anche alcuni dei quadri concettuali utilizzati nell'analisi del corpus sono ripresi dalle scienze sociali: il concetto di allineamento è stato inizialmente teorizzato da Erving Goffman (1981), sociologo e psicologo sociale la cui opera ha influenzato, tra gli altri, la teorizzazione dell'*audience design* da parte del sociolinguista Allan Bell (1984); analogamente, anche la teoria del posizionamento è nata in seno della psicologia sociale grazie agli studi pionieristici di Bronwyn Davies e Rom Harré (1990) e Harré e Luk van Langenhove (1999).

### 3.5 Riflessioni conclusive sul capitolo

In questo capitolo si è cercato innanzitutto di gettare le fondamenta teoriche della metodologia mista e multi-metodo, sottolineandone gli assunti di base e i punti di forza. Sono stati menzionati alcuni dei principali studi che hanno indagato il concetto di *audience* utilizzando efficacemente combinazioni di dati e metodi in discipline diverse quali studi massmediatici e digitali, traduzione audiovisiva e MI.

Il *design* metodologico qui utilizzato trae ispirazione da modelli precedentemente elaborati nelle scienze sociali e pone in evidenza, tanto verbalmente (nella denominazione 'composito sequenziale') quanto graficamente, la natura complessa e interconnessa del presente studio. La triangolazione di dati, metodi e strategie, appartenenti sia alla tradizione qualitativa sia a quella quantitativa (per quanto la prima ha un peso maggiore), permettono di rispondere ai due quesiti di ricerca principali e alle tre sotto-domande del primo, combinando approcci differenti e sottolineando la natura olistica di uno studio orientato all'*audience*. D'altronde, anche da un punto di vista più teorico, la conduzione di ricerche, specialmente in percorsi dottorali intrinsecamente interdisciplinari come quello in Umanesimo e Tecnologie, difficilmente può prescindere oggi dall'interdisciplinarietà: l'apporto di una disciplina diversa dalla traduttologia (nel mio caso i *media studies* e in particolare i nuovi media) è illuminante per indagare elementi tipicamente associati a quest'ultima (come i servizi di interpretazione di un film festival in *streaming*).

In sintesi, il presente studio ha raccolto la sfida lanciata tra gli altri da Pöchhacker (2011b), Hale e Napier (2013) o Han (2018), i quali esortano i ricercatori a esplorare il potenziale insito in un *design* di tipo misto e multi-metodo, scandagliando e indagando a fondo la complessità di specifiche pratiche interpretative (Pöchhacker 2011b).

CAPITOLO 4  
ANALISI DEL CORPUS  
DI PRESTAZIONI AUTENTICHE

“If you have a passion for anything  
you must try, you must put your efforts toward that.  
Because if you don’t, then you’re guaranteed to fail.”

Bryan Cranston (Giffoni Film Festival 2017)

## 4.1 Introduzione

Nel secondo capitolo si è accennato a quanto sia importante tener conto dei “material forms and carriers” con cui ogni comunicazione (ivi comprese traduzioni e interpretazioni) viene trasmessa: anche i testi digitali sono presentati in e attraverso un mezzo che, per quanto tenti di essere apparentemente immateriale, è anch’esso materiale. Si è visto, ad esempio, che YouTube è potenzialmente un luogo più democratico della televisione, ma che, al contempo, è una piattaforma di proprietà di un gigante come Google, con propri interessi, caratteristiche e *affordance* che influenzano ciò che viene caricato e trasmesso; si è riscontrato che questo social medium, tra l’altro, ri-media e amplifica la dimensione celebrativa che già Dayan e Katz (1992) avevano associato alla televisione, veicolando un senso di immediatezza che fa sentire gli web-spettatori come se fossero fisicamente presenti. Ogni mezzo ha infatti non solo una funzione strumentale, ma anche un valore costitutivo: come direbbe McLuhan (1964) “the medium is the message”. Il processo di mediatizzazione ha cambiato vari aspetti della vita culturale e sociale (Bentivegna & Boccia Artieri 2017b; Schröder 2018), tantoché la società è sempre più assoggettata ai nuovi media e alla loro logica. I media di terzo livello, i cosiddetti meta-media (Jensen 2021b), riproducono e ricombinano i media precedenti nella stessa piattaforma e/o dispositivo, ri-mediandone alcune caratteristiche e introducendone delle altre *sui generis*, nonché dando vita ai fenomeni di convergenza, transmedialità e crossmedialità (Jenkins 2006a). Il secondo capitolo ha illustrato come questi nuovi media abbiano quindi modificato sia la trasmissione sia la ricezione di contenuti multimodali.

Questo primo capitolo analitico risponde al primo quesito di ricerca (RQ1) e alle sue tre sotto-domande (RQ1.1, 1.2 e 1.3), le quali sono state altresì discusse nel terzo capitolo come *framework* concettuali. Si verifica se e come la ‘svolta digitale’ possa applicarsi al FFI in *streaming*, ossia a servizi di interpretazione trasmessi e finanche resi possibili, nell’era pandemica, da mezzi virtuali e digitali: come influenzano questi ultimi il FFI? Come ri-mediano alcune delle dinamiche che nel primo capitolo sono state discusse relativamente a un tradizionale contesto televisivo di MI, in termini di *audience design*, agentività e (in)visibilità su schermo? A tal fine si analizza qualitativamente il corpus GFFIntD, anch’esso presentato nel capitolo metodologico. Si ricorda che le video- e audio-clip che compongono il corpus fanno riferimento a prestazioni di interpretazione dialogica IT<>EN riferite a tre categorie interazionali principali: eventi in presenza in *streaming* (n=10), eventi a distanza in *streaming* (n=7), eventi in presenza privi dello

*streaming* (n=6) (Tabella 4.1). L'analisi dei sotto-quesiti di ricerca RQ1.1 e 1.2 verte su tutte e tre le categorie nell'ordine appena menzionato, mentre la sotto-domanda RQ1.3, trattando esclusivamente di incontri fruibili da uno schermo, include solo eventi privi dello *streaming*.

Tabella 4.1 Categorizzazioni degli eventi inclusi nel GFFIntD

<b>STREAMING</b> (video-clip)		<b>NO STREAMING</b> (audio-clip)	
MJ_1_47	presenza	DPP_4_47	presenza
MJ_2_47	presenza	DPP_5_47	presenza
MJ_3_47	presenza	DPP_6_47	presenza
MJ_4_47	presenza	DPP_7_47	presenza
MJ_5_47	presenza	DPP_9_47	presenza
MJ_6_49	presenza	DPP_10_47	presenza
MS_1_47	presenza		
MS_2_47	presenza		
PRC_2_49	presenza		
PRC_3_49	presenza		
MJ_7_50	distanza (ibrida)		
MJ_8_50	distanza (ibrida)		
MJ_9_50	distanza (ibrida)		
MJ_10_50	distanza (ibrida)		
MJ_11_50	distanza (ibrida)		
DPP_11_50	distanza		
DPP_12_50	distanza		

Si sottolinea che alcuni esempi sono discussi da diversi punti di vista in base al *framework* concettuale preso in esame e pertanto sono ripresentati con un focus differente nelle varie sezioni; in altri casi, per maggiore sinteticità, i dati sono analizzati solo all'interno del sotto-quesito di ricerca ad essi più pertinente, anche se vengono messi in evidenza elementi peculiari agli altri sotto-quesiti.

## 4.2 Analisi dell'*audience design*

La presente sezione analizza l'*audience design* RQ1.1 (Figura 4.2.1) in termini di resa dei contenuti: nello specifico saranno presi in esame i riferimenti al mondo dell'industria cinematografica (includendo sia prodotti filmici sia serie televisive), gli adattamenti di tecnicismi e le traduzioni di elementi extra-cinematografici.

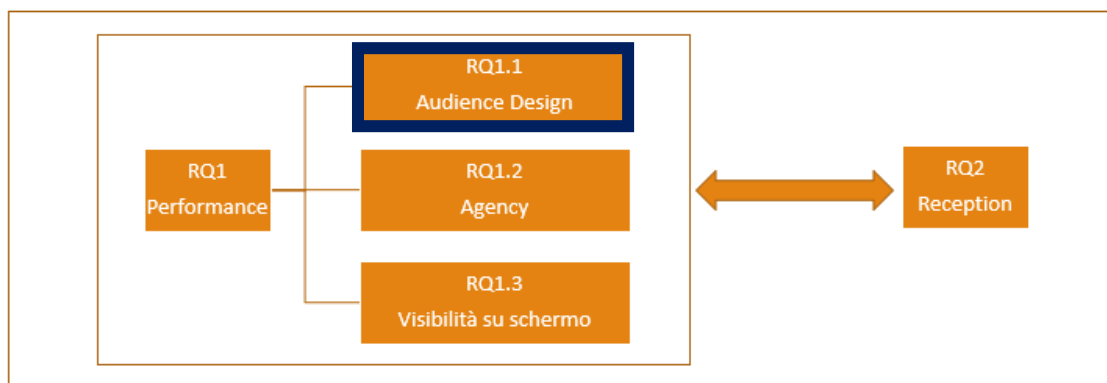


Figura 4.2.1 Strutturazione grafica delle domande di ricerca con enfasi sul primo sotto-quesito (*audience design*)

#### 4.2.1 Eventi in presenza in streaming

Prima di esaminare gli adeguamenti o i mancati adeguamenti della resa a beneficio del pubblico, giova sottolineare che, in alcuni casi, si riscontrano addirittura delle mancate traduzioni. Ciò si rileva in misura maggiore negli eventi in presenza in *streaming*, sia rispetto a quelli a distanza sia in confronto a quelli non in *streaming* riservati esclusivamente ai giurati. Rimandando una discussione più ampia alle sezioni in cui si analizzano i posizionamenti marginali degli interpreti e il *(dis)comfort factor* dei vari partecipanti all'interazione (pubblico compreso), si evidenzia qui quanto segue: in linea generale, viene tradotta solamente la domanda *tout court*, senza riportare i saluti dei giurati, gli apprezzamenti alla carriera e al talento dell'ospite, come pure eventuali riferimenti personali; da notare è che a volte, probabilmente per ovviare a tale carenza, dei dettagli vengono reintrodotti negli articoli pubblicati nel sito del Festival a seguito della messa in onda dell'evento, come dimostra l'esempio che segue:

Es. 4.2.1 (da MJ\_1\_47)

- J     uh hi Amy I'm (name) from (country) (.) **first of all I want to say how much I love your performance in Arrival uh I think it's a very intelligent movie and it's one of the reasons I decided to start studying linguistics later so thank you so much for that** and my question is you your filmography is really really diverse and often your movies are really different from each other and I want to know when you choose a role did you choose it because you connect to the characters or the stories in some way? uh or rather you want to convey a message to the audience that is something you really want the world to know? that's it
- I4    quale criterio usi per scegliere i ruoli che interpreterai? ti metti senti una connessione un collegamento con la parte che ti viene offerta oppure badi al messaggio che magari il film vuole mandare inviare al pubblico

Il giurato si complimenta con l'attrice per la sua interpretazione in *Arrival* (D. Villeneuve, 2016), all'epoca la più recente pellicola a vantare Amy Adams tra i protagonisti. Presentata in anteprima alla 73<sup>a</sup> Mostra Internazionale del Cinema di Venezia nel settembre del 2016, in Italia uscì nel gennaio del 2017, ossia sei mesi prima dell'incontro con i giurati del Giffoni; pertanto, l'interesse del pubblico, soprattutto quello italiano è ancora molto vivo e finanche, per chi non avesse avuto modo di vederlo nelle sale, promozionale. Tuttavia, l'interprete tralascia il riferimento a questo film che rimane conseguentemente oscuro per gli italofoeni. Di converso, nel sito web si legge: "Tra i ruoli che l'hanno toccata di più un posto di primo piano lo riserva all'ultimo lavoro, *Arrival*, dove parla con gli alieni da esperta semiologa e un ragazzo in sala l'ha ringraziata perché questo film l'ha invogliato a scegliere questa professione" (§ nota 31); viene quindi reintrodotta non solo il riferimento filmico, ma anche il commento personale del giovane.

Sempre in riferimento a omissioni relative a domande poste dai giurati, viene tralasciato a volte materiale testuale che potrebbe essere molto rilevante da un punto di vista contenutistico, poiché non riguarda soltanto commenti personali dei giurati, quanto piuttosto informazioni necessarie per comprendere pienamente il perché di una domanda:

Es. 4.2.2 (da MJ\_1\_47)

J        hi I'm (name) from (city) in Italy and I'm really glad to have you here and I love you so much and **I really loved your performance in Arrival and I adored a special quote which is if you could see your whole life from start to finish would you change things?** but ( ) your answer in the movie to be no so I would like to ask you the same question in the real life if you could see your whole life from start to finish would you change things? thank you so much I love you  
I4        se potessi vedere la tua vita dall'inizio alla fine cambieresti qualcosa?

Qui la giurata in questione introduce una citazione tratta sempre da *Arrival*: "Se potessi guardare la tua vita dall'inizio alla fine cambieresti qualcosa?"; tale riferimento è legato a quanto chiesto in seguito, dato che la giovane pone all'attrice la stessa domanda. Tuttavia, l'interprete tralascia la prima parte del turno, rendendo in italiano solo la domanda.

Si rileva altresì l'assenza di interi turni traduttivi in relazione agli interventi di H1, conduttore maggiormente presente in questa categoria di eventi (es. 4.2.3), come pure relativamente a scambi diadici tra ospiti e giurati (es. 4.2.4):

Es. 4.2.3 (da MS\_2\_47)

H1 **they came from all over the: Italy just to see you just to talk with you they are so in love with you they uh: it's incredible**

BC I'm I'm so happy to be here and to see all of you this is one of the few uhm events that I really looked forward to going to because I get the chance to meet the next generation of creators and and young kids who are interested in becoming professionals in our industry or in others but it's we don't often get the chance to really see you and talk to you so I'm happy to be here ((sending a kiss))

I2 ((applausi)) sono sono veramente felice di essere cos- di essere qui questo è uno dei pochi eventi a cui non vedevo l'ora di eh partecipare perché è bellissimo incontrare la prossima generazione di persone creative e di persone che entreranno a far parte del nostro ambiente

Es. 4.2.4 (da MJ\_1\_47)

J hi I'm (name) from (country) I'm kind nervous

AA ((chuckling)) me too if that makes you feel any better

Tali scelte da parte degli interpreti potrebbero essere dovute a una ‘necessità’ di velocizzare i tempi dell’interazione, in modo tale da lasciare più spazio a ospiti e giurati, nonché ai conduttori. Ciò però non rende fruibile gli scambi non solo al pubblico a casa che non sa l’inglese, ma neanche ai giovani giurati italiani presenti in sala; ciò vale in particolar modo per quelli appartenenti ai *Generator* +13, i quali, in virtù del dato anagrafico, potrebbero avere competenze linguistiche inferiori rispetto ai ‘colleghi’ più grandi. Ciononostante, occorre evidenziare che il servizio offerto dagli interpreti è ritenuto indispensabile non solo dalla Direzione del Festival, ma anche dal pubblico presente in sala, come dimostrano i seguenti due casi:

- il dibattito di MJ\_4\_47, primo in ordine cronologico tra tutti gli eventi in presenza raccolti nel corpus, è l’unico in cui non ci si è avvalsi della collaborazione dell’interprete, nonostante quest’ultima sia sempre rimasta sul palco e sia stata utilizzata molto brevemente solo durante la consegna del premio. Come descritto più avanti, l’interprete sembra essere stata informata di tale scelta all’inizio del dibattito, tanto da rimanere sorpresa. L’ausilio completo degli interpreti è stato reintrodotta prontamente già del *Meet the Jury* successivo, così come in tutti quelli seguenti; tale decisione è stata apprezzata dai giurati: ciò è stato manifestato palesemente al conduttore prima dell’inizio del dibattito seguente ed è stato confermato da conversazioni private che ho avuto personalmente con dei

giovanissimi giurati appartenenti ai +13 (essendo io stata presente a quell'edizione del Festival);

- in MJ\_6\_49, i giurati urlano “voce” in occasione di un malfunzionamento del microfono di una dei due interpreti chiamati a tradurre la coppia di ospiti (es. 4.2.15 sotto).

Si fa altresì notare che negli incontri in presenza si mostra agli ospiti un video di benvenuto, preparato dal Festival in collaborazione con i giurati, nel quale si mostrano brevi clip tratte dai film/serie tv più celebri della star in questione, accompagnate da frasi di apprezzamento dei giovani. Seguendo un ordine cronologico, si osserva che nel 2017 il video era interamente in inglese, nel 2019 la parte del *welcome video* relativa a MJ\_6\_49 è stata del tutto tagliata, mentre nell'ultimissima edizione del GFF (2022) sono stati introdotti i sottotitoli (in italiano o in inglese in base alla lingua parlata dalle varie persone inquadrate): pertanto, nell'edizione 2022 il Festival ha adeguato ai bisogni linguistici del pubblico anche questa specifica parte dei suoi eventi.

### Riferimenti cinematografici

Per quanto riguarda la resa di turni che includono riferimenti a film e serie tv di cui sono protagonisti gli ospiti invitati al Festival, si offrono innanzitutto alcuni esempi tratti dagli incontri con Bryan Cranston; tali estratti dimostrano che a volte gli interpreti non aggiungono nulla ai turni originali (es. 4.2.5), anzi omettono delle parti (es. 4.2.6/7), mentre in altri casi inseriscono in autonomia dei dettagli (es. 4.2.8/9).

Es. 4.2.5 (da MJ\_3\_47)

BC     uh uh you know when I- (.) Walter White was a character that was  
I wasn't connected to necessarily in my personal life **on either  
side**  
I2     quindi diciamo che Walter White se parliamo di lui è un personaggio  
con il quale non ero per niente eh in connessione **né da una parte  
né dall'altra**

Es. 4.2.6 (da MS\_2\_47)

BC     uh in Malcolm in the middle the father was **a little absent-minded**  
(chuckling)  
I2     in Malcolm il padre è un po' stravagante un **po': un po' così**



Es. 4.2.7 (da MJ\_3\_47)

- J well we wanted both to ask you a question because we're the biggest fans of you well it's about Breaking Bad well as we know mr White is an ordinary schoolteacher who teaches chemistry **and unexpectedly he turns into an amazing meth cook** well it's the biggest transformation what about you mr Cranston have you ever had an important transformation in your life or in your career?
- I2 allora in Breaking Bad che è il nostro show preferito l'insegnante di chimica Walter White praticamente **subisce una trasformazione eh inaspettata** e vorrei sapere se nella tua vita hai avuto anche tu una trasformazione inaspettata

Questi primi tre esempi dimostrano come I2 condensi le informazioni e ometta dei dettagli importanti. Nel primo estratto, il riferimento generico a “entrambe le parti”, fedele all’originale, non esplicita la duplicità del protagonista scisso tra Walter White e Heisenberg, un binomio simile a Dottor Jekyll e Mister Hyde: si può presumere che l’attore volesse intendere di non essere simile né all’uno né all’altro, riferimento questo che rimane così oscuro a chi non avesse visto la serie. Nel secondo esempio l’interprete condensa l’aggettivo “absent-minded” nell’espressione “è un po’ così”, mentre nel terzo la “trasformazione inaspettata” generalizza il riferimento all’attività illegale da parte di Walter White (il quale diventa Heisenberg). In tutti questi casi, un’aggiunta esplicitiva o un’esplicitazione da parte dell’interprete sarebbero servite a coinvolgere quella parte di pubblico che non avesse familiarità con le serie televisive.

In controtendenza a quanto sopra, gli esempi (es. 4.2.8/9) evidenziano aggiunte da parte dell’interprete, utili alla comprensione degli enunciati.

Es. 4.2.8 (da MJ\_3\_47)

- J so uh in Breaking Bad your character is a uhm low-paid high-school teacher and also here in Italy uhm high-school professors are often underpaid and undervalued when on the contrary they can be very important people for their students so I just wanted to ask you if uh if did it ever happen to you uh to meet a teacher who meant something for you thanks
- I2 in Breaking Bad il tuo ruolo fondamentale **quello di Walter White** è quello di essere un insegnante che è mal pagato in Italia spesso e volentieri gli insegnanti sono mal pagati eppure sono dei personaggi importanti per i loro studenti e la mia domanda è hai mai incontrato un insegnante che per te è stato importante?

Es. 4.2.9 (da MJ\_3\_47)

- J hi Bryan I'm (name) I'm from (country) and thank you very much for being here my question is uhm do you believe that circumstances in the Walter White case for example the lung cancer and the need to have money are the ones that make a person selfish or do you

believe that being selfish is something uhm is part of human nature? thank you very much

I2 allora la mia domanda è sempre riguardo **il personaggio di Breaking Bad** Walter White lui diciamo attraversa un periodo non molto bello che **lo porta a diventare un eh diciamo a fabbricare droga** quindi eh: ha un cancro ai polmoni quindi ha questa avversità e vorrei chiedere se questa avversità se avversità del genere possono rendere una persona malvagia egoista oppure la malvagità e l'egoismo fanno proprio parte dell'essere umano?

Nel primo estratto I2 esplicita il riferimento a Walter White, disambiguandolo rispetto a Heisenberg, mentre nel secondo inserisce non solo il titolo della serie, ma soprattutto rende manifesta la malvagia trasformazione del personaggio, il quale da ‘innocuo’ professore di chimica (White) diventa un cinico criminale pronto a tutto (Heisenberg). Analogamente, in passaggi successivi l’interprete aggiunge attributi di altri personaggi di *Breaking Bad* (V. Gilligan, 2008-2013) come “ex studente” relativamente a Jesse Pinkman.

Al contrario, quando giurati od ospiti citano scene specifiche, gli interpreti tendono a non aggiungere nulla ai turni originali, e anzi omettono dei dettagli:

Es. 4.2.10 (da MS\_1\_47)

KH uhm I think probably (3) probably this scene there is this scene ok so it- there is this scene with uhm uh when Ygritte dies

I1 è stata molto probabilmente la scena in cui Ygritte muore

KH because it was like it was so it was so sad and it was it was we had three weeks of night shoots so we were all very emotional anyway and uhm uh and there is this scene were (.) I turn around and she's there with the arrow (.) and there is this moment of like ((chuckling)) like fun ((chuckling))

I1 eh beh ci sono state tre settimane di riprese di notte eh e queste riprese di notte hanno fatto sì che fossimo tutti un po' come dire eh emotivamente carichi e poi mi giro mi giro **in una di quelle scene che conoscete** e c'è Ygritte che mi sta puntando la freccia contro quindi ovviamente eh quella lì

Es. 4.2.11 (da MJ\_6\_49)

J hi I'm my name is (name) I'm from (city) uhm I love the show very much and the third season was incredible and my favourite uhm my question is the scene **at the beginning of episode seven I'm not gonna spoil that much but when you both at the rest of the kids are in Hopper's cabin** and the monster comes uhm how was that filmed **I know Millie gets lifted in the air** like I can imagine that it took forever and it was very hard so how was that?

I4 ho una [domanda piuttosto tecnica ]

I2 [allora ehm ] (1,3) voglio ehm non voglio spoilerare nulla però **nel settimo nel settimo episodio** c'è una parte nella quale **siete** nella **cabina** di Hopper e arriva il questo mostro eh vorrei sapere come eh è stata girata quella scena cioè **che effetti speciali sono stati usati** come è stata girata la scena?

Nel primo esempio l'interprete rimane fedele all'originale senza aggiungere ulteriori dettagli che potrebbero meglio descrivere la scena di cui si sta parlando ("una di quelle scene che conoscete"), scegliendo così di rivolgersi esclusivamente agli appassionati della saga *Il trono di spade* (D. Benioff, D. B. Weiss, 2011-2019). Nella scena in questione, durante un attacco al castello in cui si trova Jon Snow (Kit Harington), Ygritte (Rose Leslie) tenta di ucciderlo, ma viene a sua volta colpita a morte da un compagno del primo e muore tra sue le braccia; i due, pur se appartenenti a popoli nemici, avevano in precedenza avuto una relazione ed erano nel profondo rimasti legati l'uno all'altra nonostante tutto. Si sottolinea che la scena è oltremodo emblematica perché i due attori sono convolati a nozze nel 2018: nel 2017, ossia all'epoca dell'incontro con i giurati, erano quindi prossimi al matrimonio. Nel secondo estratto I2 rimane sul generico, dando per scontato la conoscenza delle scene menzionate: "nel settimo episodio" (vs "at the beginning of episode seven"), "siete nella cabina di Hopper" (vs "you both and the rest of the kids"), "effetti speciali" (vs "I know Millie gets lifted in the air"); inoltre, la parola 'cabina' è un'interferenza dall'inglese, in quanto in realtà si tratta di una baracca nel bosco.

Elementi interessanti ai fini dell'analisi dell'*audience design* si riscontrano in relazione a nomi di co-protagonisti, registi o altre persone collegate alle produzioni discusse al Festival. Anche in questo caso, gli interpreti agiscono in due direzioni opposte, non aggiungendo o meno spiegazioni e integrazioni testuali.

Es. 4.2.12 (da MJ\_5\_47)

NR     uh and what made me decide to do the role uh you'll see in the film but **Amandla** is a wonderful actress and she's great  
 I2     e ho deciso di fare il film perché **Amandla** e lo vedrete nel film è un'attrice meravigliosa ed è proprio lei che è meravigliosa

Es. 4.2.13 (da MJ\_5\_47)

NR     uh whenever you adapt something from a book you always try to be as true as you can to the source material uh which in this case is **Nicola's** you know wonderful book uhm she had written this story uh because she didn't feel like her daughter was being represented enough in the media she has a young uh biracial daughter and she didn't feel like uh her voice was being heard so she wrote the story to uhm sort of further that and uh basically I tried to stay as true as possible to that vision so uh there are certain moments there's a moment in the film where I don't know I don't know if you've ever seen **The good the bad and the ugly it's an Italian uh cowboy movie** but uh one of the main characters when he does the  
 sign of the cross he goes like                    this so in the movie I've to=

nr +makes the sign of the cross+  
 NR =make the sign of the cross and I go like this  
 nr +makes the sign of the cross+  
 I2 diciamo che quando il un film è tratto da un libro quindi è adattato da un libro diciamo che non hai tante possibilità di improvvisare posso dire che **la scrittrice Nicola Yoon** ha voluto scrivere un libro uh fondamentalmente dedicandolo alla figlia che è diciamo il frutto di un amore di due persone che appartengono a due etnie a due razze diverse e lei riteneva che questa ragazza non fosse abbastanza rappresentata nei media e nel cinema in generale l'unica cosa che mi viene in mente è non so se avete mai visto **Il buono il brutto e il cattivo che è un western di di qualche anno fa** e ci sono dei protagonisti che a un certo punto fa si fa il segno della croce e fa così (.) e quindi ad un certo punto potete potrete vedere nel film che io quando mi faccio il segno della croce=  
 cam I2 viene inquadrato--->>  
 i2 \*si fa il segno della croce--->>  
 I2 =faccio la stessa cosa

Nel primo esempio, l'interprete riporta, in linea con il turno originale, il nome Amandla, omettendo il cognome (Stenberg). Al contrario, nel secondo estratto, I2 aggiunge autonomamente il cognome della scrittrice Nicola Yoon, il cui libro ha ispirato il film presentato al Festival; analogamente, in un altro incontro (MJ\_1\_47) l'interprete usa il nome completo del regista Tim Burton, di cui l'attrice aveva menzionato solo il nome di battesimo. In un passaggio precedente l'interprete aveva persino reso manifesto il ruolo della suddetta scrittrice (“hai conosciuto Nicola Yoon che ha scritto il libro”), implicito nel turno del giurato, il quale aveva fatto riferimento al team della Yoon, chiedendo all'attore quanto avesse messo di suo nell'adattamento del romanzo. Quanto al secondo esempio, si sottolinea anche la menzione del titolo originale del film *Il buono, il brutto, il cattivo* (S. Leone, 1966), nonché l'esplicitazione “di qualche anno fa”.

Sempre riguardo ai nomi propri, si vedano gli esempi che seguono:

Es. 4.2.14 (da MS\_2\_47)

BC I think **Vince Vince Gilligan** crafted the perfect ending for the story and as sad as it was to say goodbye it was complete it was I felt finished it was done  
 I2 quindi **gli autori** hanno fatto un finale perfetto quindi non poteva andare meglio di come di come è andato come creatività e quindi alla fine ero triste però era il miglior modo per terminare la serie

Es. 4.2.15 (da MJ\_6\_49)

ND uh no no uhm yeah we were just hoping to get a second season honestly we all uh I think we are all proud of what we made and **the brothers** were pretty confident that there was a good story uhm but you just you never know there's no way to predict how how much

- love it'd officially get it's- you know it's been a very very very very pleasant surprise
- I4 ehm in effetti noi speravamo di arrivare alla seconda stagione questa era l'aspettativa che ((fischio di un microfono)) °nutrivamo inizialmente anche gli stessi **fratelli Duffer i registi** eh avevano iniziato [con questo spirito° e quindi era una-]
- J [voce (.) voce ]
- I4 scusate è che fischiava ((sorride)) ehm tutti noi ci aspettavamo all'inizio speravamo di arrivare a una seconda stagione e quindi quando abbiamo visto che invece il successo è stato molto maggiore rispetto a questa aspettativa anche i registi stessi siamo stati tutti sorpresi ovviamente piacevolmente quindi per noi è un'esperienza meravigliosa magnifica e vediamo dove ci porterà

Es. 4.2.16 (da MJ\_6\_49)

- ND uhm yes so Nancy uh Nancy is a character that I get to live with again and again and again and I get to watch her grow and see how she changes so she's I'm very fond of her and I do think that there's an aspect of every character that's really part of yourself so uhm yeah it's a little bit hard to discern especially when you're filming you know like where you know Natalia stops and Nancy starts and all of that uhm especially because I think we're fond of these characters we talked to **the brothers** and the brothers tend to write for their actors in a way the more they get to know you and your strengths and and what you know what you can bring to the character uhm but yeah I mean initially I when I was starting out doing the role I would (internalise) Nancy or I even I bought a perfume from **that era** which was- something that I liked to do with the character was to give her a scent but it was horrific it was it smelled so strong uhm but yeah you know I think the more time that we spend with these characters the closer we get to them in a way uhm and it's it bec- it feels quite natural to slip into it now I think
- I4 ehm credo che in ogni personaggio ehm noi possiamo ritrovare degli aspetti di noi stessi sicuramente quello che vi posso dire è che il personaggio di Nancy a me è piaciuto da subito per cui mi ci sono messa subito in relazione al punto che mi è difficile dire dove finisce Natalia dove comincia Nancy per cui ehm c'è stato un lavoro in questo senso non c'è un aspetto solo che posso isolare come comune a tutte e due ehm c'è stato anche un lavoro da parte dei **registi** insieme a noi sui personaggi perché loro hanno voluto conoscerci hanno voluto capire quali erano i nostri punti di forza cosa potevamo apportare come contributo personale ciascuno di noi al nostro personaggio io tra l'altro mi sono anche molto appassionata **all'epoca in cui Nancy ha vissuto viveva** e addirittura sono andata a comprare un profumo per calarmi meglio nella parte però era un profumo troppo forte non l'ho potuto usare perché veramente era diciamo troppo eh però per dire che comunque mi è piaciuto molto calarmi nei suoi panni e approfondire questo discorso insieme a lei diventare Nancy

Nel primo esempio I2 non menziona il nome Vince Gilligan, creatore della serie *Breaking Bad*, optando per un generico e plurale “gli autori”. Nel secondo invece I4 esplicita il cognome e il ruolo dei fratelli Matt e Ross Duffer, registi (e ideatori) di *Stranger Things* (2016-in corso), mentre nel terzo estratto, continuazione del secondo, sceglie di riportare

solo la funzione (“registi”) dal momento che il riferimento anaforico è chiaro. In questo terzo esempio, inoltre, l’interprete non esplicita che l’epoca a cui ci si riferisce è quella degli anni ’80.

Gli esempi che seguono si riferiscono ad aspetti della trama dei film ‘sensibili’ o culturalmente connotati:

Es. 4.2.17 (da MS\_1\_47)

- KH he is also far from me he's a young man who is **closeted homosexual** (.) this is not something I know (a huge amount) in my personal life but it for those reasons it was a challenge it was something that I felt I could do justice to uhm I don't know what it is gonna be like I hope it's gonna be really good it comes out in later this year
- I1 quindi da una parte è molto vicino a me dall'altra è anche molto lontano da me perché ho dovuto interpretare il ruolo di un di un **omosessuale** e ovviamente non- ho cercato di fare del mio meglio per farl- per interpretarlo eh nel migliore modo possibile il film non vedo l'ora di vederlo uscirà presto nelle sale

Es. 4.2.18 (da MJ\_5\_47)

- NR and uh when you watch the film you'll see it's between an **interracial couple you can see that from the poster** and uh this story actually has never been told before the studio has never made a romance (of) this genre with an interracial couple so I thought that was pretty cool and that was one of the reasons I decided to do it
- I2 poi un'altra delle ragioni è che come vedrete quando inizia **il film è una storia tra due persone di due razze diverse** ed è la prima volta che gli studios hanno deciso di proporre una storia del genere e ho pensato che era molto cool questa cosa e quindi ho deciso di accettare il la parte

Nel primo esempio l’interprete ha a che fare con l’espressione “closeted homosexual” (la quale si riferisce a un personaggio interpretato da Harington), mentre nel secondo si nota il riferimento alla coppia interraziale visibile dal poster presente in sala e indicato gestualmente dall’attore (anche se non inquadrato su schermo). In entrambi i casi gli interpreti non adeguano la resa alle necessità del pubblico fisicamente presente e online: I1 opta per “omosessuale”, omettendo l’informazione cruciale che si tratta di un uomo che non ha fatto *coming out* e il quale subisce angherie e bullismo per il suo (non dichiarato) orientamento sessuale; analogamente, I2 non spiega che i protagonisti del film sono un uomo bianco e di una donna di colore, né menziona il poster non è visibile al pubblico a casa.

Nell’esempio successivo, infine, da una parte adegua il riferimento ai “war poets” britannici, riprendendo l’espressione anglofona e fornendo una ‘parafrasi’ in italiano; al

contempo, tuttavia, tralascia il cognome del personaggio-poeta realmente esistito e omette il fatto che si sta parlando di soldati del Regno Unito.

Es. 4.2.19 (da MS\_1\_47)

KH this is a character called **Roland Leighton** who was a real man he lived in uh the early twentieth century and he went to war in the First World War (.) uh (.) I (.) studied that book at school uhm and I also studied the poetry of the **war poets** in the First World War

I1 sì questo ovviamente è tratto da una storia di questo di questo personaggio **Roland** che va che deve affrontare la guerra la Prima guerra mondiale io ho studiato questo libro e ho anche letto a scuola e ho anche letto le poesie dei **war poets che sono i poeti che hanno partecipato alla Prima guerra mondiale**

Passiamo ora a considerare l'adattamento (o meno) dei titoli di film stranieri in italiano.

Es. 4.2.20 (da MJ\_1\_47)

AA uhm (2,4) there's a couple of scripts that I've read early on uhm (.) **Enchanted** (obvioulsy) enough I'm not saying this is Amy but ((chuckling)) I really felt so connected I I don't say this because I'm not a bold person but I looked at my now husband and said I just don't know who else they gonna get to play this because I know this character and the other time I felt that was also **Junebug** uh it's a smaller film I don't know if you all have seen it but it was uhm I just uh felt like I knew this person and I felt like uh I had a connection with her and I also felt that in **Arrival** that uh so these are probably the three that I kind I was like you know I really fought for and I really wanted uh to play and my first audition oh goodness ((chuckling)) I was not a good auditioner so that's gonna (tie) into my advice for actors is just learn from your mistakes don't beat yourself up don't take personally and just move on to the next it's important to learn but it's also important not to be hard on yourself you cannot uh grow in a place of of self-loathing

I4 allora sono state tre le parti che principalmente ho voluto a tutti i costi proprio quella di **Enchanted** poi quella in **Junebug** che è un piccolo film che non so se lo conoscete e infine quella di **Louise Banks in Arrival** uh queste sono parti che ho proprio voluto tanto interpretare poi per quanto riguarda la prima audizione oh mio Dio è un ricordo ((ride)) terribile quello che vi posso consigliare è di non scoraggiarvi mai e di non prendervela con voi stessi più di tanto perché i rifiuti sono dietro l'angolo per tutti bisogna insistere studiare e prendersi anche i rifiuti

Se il film *Junebug* (P. Morrison, 2005) è stato promosso anche in Italia con il titolo originale, *Enchanted* (K. Lima, 2007) è conosciuto con il titolo *Come d'incanto*, ma I4 opta anche in questo secondo caso per il titolo inglese. Per quanto riguarda il terzo film menzionato, anche la versione italiana è stata intitolata *Arrival*; ciononostante, l'interprete in questo caso aggiunge autonomamente il personaggio interpretato dall'attrice. Al

contrario, per quel che concerne *Come d'incanto*, I4 omette il commento che la Adams ha offerto ai giurati. Parimenti, in incontri come MJ\_3\_47 e MS\_1\_47, titoli di film quali *Why him* (J. Hamburg, 2017) e *Trumbo* (J. Roach, 2015) sono stati resi in modo inalterato in italiano (mentre sono usciti nelle sale italiane con i titoli *Proprio lui?* e *L'ultima parola: la vera storia di Dalton Trumbo*). Di converso, in altri casi (MJ\_5\_47, MS\_1\_47 e PRC\_3\_49, ad esempio) i titoli sono stati tradotti in italiano o comunque si è optato per il titolo con cui sono stati promossi in Italia: *Malcolm* (L. Boomer, 2000-2006), *La 25ª ora* (S. Lee, 2002) e *Caterina la Grande* (N. Williams, 2019). In una minoranza di casi si è scelto di affiancare al titolo originale una traduzione letterale come nell'esempio che segue:

Es. 4.2.21 (da MS\_2\_47)

BC first of all I I have directed uh a feature film a movie called **Last Chance** it's a little romantic drama that my wife stars in I wrote it for her for a birthday present  
 I2 quindi io posso dire che ho già fatto la regia di un lungometraggio che si chiama **Last Chance sarebbe L'ultima occasione** è una pellicola romantica dove ci sta la mia bellissima moglie che fa che fa l'attrice principale

Si osservi invece in 4.2.22 come sia il conduttore stesso (H1) ad aggiungere il titolo ufficiale in italiano:

Es. 4.2.22 (da MJ\_5\_47)

H1 eh tra tra qualche minuto vedremo il film (2) ((si rivolge a qualche giurato in platea)) °ma voi state mangiando? che fate?° **Everything Everything in italiano Noi siamo tutto** della Warner Bros e io ringrazio che è qui tra di noi (nome rappresentante casa di produzione) che ci ha regalato la possibilità di vedere questo film un grande applauso per (nome rappresentante casa di produzione)  
 I2 so in a few minutes time we will be viewing eh **the premiere of Everything Everything** and thank you to (name) who has given (.) us the possibility to organize all this

In alcune occasioni, gli interpreti riportano nei loro turni solo i titoli dei film menzionati dagli ospiti, tralasciando descrizioni significative dei personaggi. In 4.2.23 I2 cita i due film a cui è stato fatto riferimento, ma omette il nome dell'attore e dei personaggi, nonché le caratteristiche dei *gremlins*; I2 punta a rendere le informazioni principali e l'incertezza insita nel turno di Charlie Heaton, co-costruito con Natalia Dyer e caratterizzato da un tono di voce basso e distanza dal microfono.



Es. 4.2.23 (da PRC\_2\_49)

CH yeah I mean they yeah the brothers the brothers of the series- in the season two (there's) Sean Austin uh Sean Austin from the Goonies so they kind did that uhm but for me personally uh:m (3)

ND ((talks to him inaudibly))

CH ((chuckling)) yeah uhm yeah exactly ((addressing ND)) if we brought Marty McFly then (he will only be there for Steve) °( )° uh:m ((chuckling)) uhm I don't- it's a really hard question uhm you know it would be cool to have **like a gremlin** but like the cute one you know the mogwai instead of these really scary monsters if we had a little cute monster yeah maybe it would be kind of cool ((chuckling)) just don't feed them ( ) after midnight uhm (.) I don't know so good so good question I what I-

ND ((talks to him inaudibly))

CH ((addressing ND)) yeah °yeah cause even like this (source) yeah ( )° I don't know

ND ((without microphone)) °yeah no that's hard I don't know°

I2 ehm allora è un'ottima un'ottima domanda ma sinceramente mi trovo un po' in difficoltà diciamo che gli autori quindi i due fratelli in questo senso nella seconda serie hanno fatto entrare **qualcuno dai Goonies** per esempio quindi comunque ci hanno pensato già loro non lo so sinceramente non so che cosa dire è difficile forse qualcosa dai **Gremlins** forse quindi potrebbe essere qualcosa da lì però non lo so ripeto è un'ottima domanda però mi trovo un attimino in difficoltà e sinceramente non lo so

Infine, per quanto riguarda alcuni riferimenti specifici, gli interpreti chiedono aiuto al diretto interlocutore al fine di fornire una resa migliore. Si osservi quanto accade negli esempi che seguono in cui gli interpreti chiedono di ripetere.

Es. 4.2.24 (da PRC\_3\_49)

JR eh buon pomeriggio e benvenuta a Giffoni innanzitutto complimenti per la sua interpretazione in Aquaman poi volevo chiederle se per caso ci può anticipare qualcosa sulla **nuova serie L'ombra dello scorpione il cui titolo originale dovrebbe essere The Stand** se non vado errato

I4 ((fuori microfono)) °(what? [the sta-])°

i4 \*gaze at JR----->\*

JR **The Stand**

I4 ok congratulations on your interpretation in Aquaman which I admired a lot and I'd like [(to ask you) ] if you wanna=

AH [grazi ]

I4 =share with us something about your future plans about **the new series?**

i4 \*gaze at JR--->\*

JR ((presumibilmente ripete il titolo fuori microfono))

AH ((without microphone)) °The Stand°

I4 **The Stand**

i4 \*turning towards AH\*

AH yes I'm very excited uh I am (.) uh I'm kind of a secret uh real nerd real geek as we say and I'm a **Steven King** uhm geek

I4 allora io sono proprio appassionatissima sono un lei usa delle parole nerd e geek per dire quanto è appassionata di Steven King

AH I just hide it

I4 però è segreta questa cosa lei la nasconde

AH uhm so I've been I've been excited about making this project and working with uhm Josh Boone for a very long time who's creating it

and uh I am uh I'm so excited next year uh next year it's going to be so fun for me (doing) The Stand (.) a a book that's been one of my favourites for so long uh and as a dystopian sci-fi (.) genre uhm geek I like I'm gonna be so- doing that and then Aquaman two it's pretty it's pretty ama [zing]

H5 [( ) ]

AH yeah yeah

I4 l'anno prossimo sarà un anno molto impegnato molto pieno per me io sono eccitatissima all'idea di fare questo The Stand con °Josh Bood right?°

AH °Josh Boone°

I4 **Josh Boone** sorry eh che lo sta creando adesso e quindi la lavorazione inizierà l'anno prossimo ma io che sono appassionatissima di questo genere ehm sci-fi particolare mh non sto nella pelle all'idea di lavorarci e poi cominciamo con Aquaman due per cui sarà un anno veramente intenso

In questo primo caso l'interprete è alle prese con il titolo e i dettagli di *The Stand* (J. Boone, 2020-2021), serie tratta dall'omonimo libro di Steven King e la cui produzione all'epoca era ancora in una fase iniziale. Si noti che era stato il giornalista stesso ad aiutare l'interprete già nella domanda, dato che aveva autonomamente fatto riferimento sia al titolo italiano sia a quello originale, tantoché I4 si rivolge proprio a lui per chiedergli di ripetere – anche se viene al contempo supportata dalla stessa attrice. Ciò che più conta ai fini dell'*audience design* è che il riferimento a Steven King rimane implicito: se l'interprete chiede di ripetere il titolo e il nome del regista (il secondo in particolare a beneficio degli italofoeni), i suoi turni quasi celano la connessione tra libro e produzione televisiva. Lo scrittore è prima menzionato esplicitamente da Amber Heard, dichiaratasi sua accanita fan, la quale afferma poi che *The Stand* è uno dei suoi libri preferiti di King. Nei turni di I4, invece, il legame tra romanzo e adattamento cinematografico non è esplicitato, dato che non viene mai palesato che la serie è ispirata al lavoro del noto romanziere.

Nell'esempio che segue l'interprete si rivolge al giovane presente in sala per chiedere di ripetere il titolo della nuova serie *Better Call Saul* (V. Gilligan, 2015-2022), *spin-off* della già citata *Breaking Bad*: dopo essere stato aiutato dall'attore stesso, il quale non è uno dei protagonisti di *Better Call Saul*, riporta fedelmente il titolo, tralasciando tuttavia il nome del regista e quindi il collegamento con la celeberrima *Breaking Bad*, noto così solo ai fan di entrambe le produzioni.

Es. 4.2.25 (da MS\_2\_47)

P first of all and secondly sorry I wanted to ask you what do you think about uhm **the new Vince Gilligan's series Better Call Saul** and what about the possibility of seeing Walter White and Heisenberg again in the series?

I2 ok che possibilità ci sta di vedere di nuovo Walter White di nuovo  
**nella serie? e poi: puoi:**  
 I2 \*guarda P e muove le mani come per chiedere di  
 ripetere\*  
 BC ((without microphone)) °**Better Call Saul**°  
 I2 **yeah Better Call Saul**  
 I2 \*turning towards BC-->\*

## Tecnicismi

La presente sezione riguarda il trattamento dei tecnicismi cinematografici. I primi due esempi mostrano come la stessa interprete renda in modo diverso lo stesso termine (*script*): nel primo caso non lo adatta in italiano, mentre nel secondo usa il diretto equivalente (“copione”); dagli estratti si notano anche delle omissioni: la battuta sul leggere i copioni stesa nel letto e i riferimenti a due tra i film più noti dell’attrice, già citati dal giurato.

Es. 4.2.26 (da MJ\_1\_47)

AA uhm I think there are a lot of reasons I choose roles first I have to connect to the character and I have to connect to the character's voice if I can't uh hear the character's voice if I can't feel their voice it's gonna be hard for me to play them honestly and this is the most important thing to me and then uhm when I'm lucky enough to get a film that comes across my uh I'd like to say desk but I actually read it in bed so ((chuckling)) it sounds wrong if I say a film comes across my bed but there it is I like to read my **scripts** so I remember lying in bed and reading Arrival and being really moved and really loving what the film had to say so when I do get that opportunity I do want to jump (on that)

I4 e la- ((applausi)) e la uno dei primi eh delle prime caratteristiche che cerco è proprio la connessione il collegamento la voce del personaggio che mi deve parlare se non riesco a sentirla profondamente io ne leggo tanti di ehm di **script** e cerco di leggerli con attenzione proprio per mettermi in collegamento quando trovo questa voce allora quella è una delle ragioni che mi spingono più fortemente a sceglierla

Es. 4.2.27 (da MJ\_1\_47)

J hi (.) uhm I've noticed that you've been playing a lot of roles as a very strong woman I mean **Louise in Arrival and even Giselle in Enchanted** with like a very strong belief in love and happy endings uhm so I was noticed- I was wondering what is most important to you when considering whether to take a role or not?

I4 cos'è la cosa più importante che consideri quando decidi di accettare un ruolo?

AA uhm (.) it's it's important- there are a lot of things that I that I go into and I spoke of them before being able to hear the character's voice inside my head but I also uhm (1,9) I I like (.) it it depends a lot also on the director and the other people involved but when I'm looking at what I wanted (out of) a role I

I like to sort of finding something uhm that isn't on the page and if if the words and the character speak back to me and if I feel like I can bring something that isn't written if I can bring something that makes this person real that makes them feel (alive) and makes them feel connected with the world that we live in uh **whether they are a princess or a linguist** that's appealing to me and uhm I think now also getting older a little bit older I'm kidding uhm I really I really like uhm it's really important to me to play characters or to tell stories that I feel can be helpful to people

I4 eh sono tanti i parametri che si prendono in considerazione ci può essere il regista la troupe eccetera però sostanzialmente io cerco quello che il car- che il personaggio mi dice che non è scritto nel **copione** cioè se il personaggio con la sua voce trova il suo modo di connettersi con me allora quello sicuramente è uno stimolo per me per approfondire e per accettare e poi adesso che sto diventando più matura devo dire che cerco anche dei film che abbiano dei messaggi dei contenuti che mi fa piacere portare al pubblico

In MJ\_2\_47, l'interprete deve tradurre il termine *green screen*, tecnica utilizzata negli effetti speciali (si veda anche Merlini & Picchio 2019: 213-214):

Es. 4.2.28 (da MJ\_2\_47)

J first of all welcome to Giffoni and our country I'm from (country) and my country is like a big fan of Game of Thrones as an actor I suppose that much of your acting is in front of the green screen and the green screen is shiny and too bright and I wonder how do you avoid your character to (be gone) like the green screen and also do you have like green screen set any physical objects to act with or against? (...)

I1 ((fuori microfono)) (°cos'è il green screen?°)

H1 ((fuori microfono)) (°il green screen ( )°)

h1 **fmima con le mani il green screenf**

kh **+mima con le mani il**

**green screen+**

I1 ehm: sono molto ehm: la domanda è ehm: che tipo di lavoro si fa quando ti trovi davanti ad una ad una ripresa e ti trovi a interpretare un ruolo in cui poi ehm **in effetti non sei lì lì realmente sul set** sono una grande fan tua vorrei sapere che tipo di atteggiamento che tipo di difficoltà ci possono essere in questo caso

KH uh more and more now actors are forced to work with green screen uhm it's really hard it's not it's not an easy practice where you're still working in the real world with real people opposite as not not **in a green box with a green puppet** uhm and it's a big question that we uh I think a lot of actors really don't don't like acting in green screen there's a famous story of Ian McKellen who who cried when he was doing the Lord of the rings

I1 ovviamente ci sono un sacco di attori che lavorano eh legati alla realtà per cui la- **lavorare in un mondo in cui non tutto è reale** risulta molto difficile quindi **lavorare con il green screen** non è sempre molto semplice e c'è una storia molto interessante da parte di un attore famosissimo come Ian McKellen che si è trovato a lavorare in condizioni di questo genere

KH I think that's a really special thing about Game of Thrones (.) we actually don't work with that much green screen a lot of most of those sets that you see are built uhm we worked- and when we do have to work with it it's it's used in a really (.) uh sparing way

so you know obviously the dragons have to be green screened  
obviously some of the big castles have to be green screened at  
times but I think that's what you guys who are fans of Thrones  
really respond to is that you are seeing actors work with real  
things around them and I think it does affect acting **when you stuff**  
**an actor inside of the green box** and tell them to imagine  
everything they they just can't do that ((chuckling)) it's too  
much

I1 e la cosa la cosa bella la cosa importante di Game of Thrones è  
che noi non siamo noi lavoriamo realmente con delle cose reali **per**  
**cui facciamo veramente poco green screen** perché quando un attore  
deve lavorare in quelle condizioni si deve immaginare tutto diventa  
molto più complicato il successo di Game of Thrones credo che sia  
legato proprio al fatto di essere **ancorati alla realtà**

L'interprete, supportato da conduttore e ospite, rende inizialmente il *green screen* con una parafrasi (“non sei lì realmente sul set”). Successivamente continua a usare la parafrasi, anche se introduce al contempo il termine tecnico senza però mai scendere troppo nei dettagli: non adatta “green screen box” o “green screen puppet”, né fa esplicito riferimento a elementi tipici della serie menzionata (di cui altresì non adatta il titolo); resta in tal modo sul generico, cercando di far capire che il *green screen* permette alla *troupe* di creare mondi artificiali, pur non rendendo manifesto che si tratta di una tecnica utilizzata per creare effetti speciali. Giova sottolineare che *green screen* è un termine noto anche in Italia, per cui potenzialmente sarebbe servita di più una strategia di affiancamento del prestito seguito dalla parafrasi per quella parte di pubblico che non ha familiarità con il tecnicismo (§ 5.3.2). Si evidenzia altresì che questo esempio probabilmente nasce anche dalla non conoscenza di *green screen* da parte dell'interprete: questa ipotesi si basa sul comportamento non verbale di moderatore e ospite illustrato in 4.4.1.

Una parafrasi è usata anche per la traduzione dell'espressione tecnica *method-actors*; l'interprete in questo caso opta per l'esplicitazione del significato del termine, usando sia la parola ‘metodo’ sia un'aggiunta esplicativa:

Es. 4.2.29 (da MJ\_2\_47)

KH how have I been affected by the roles I have played uhm (.) I'm  
not- I tried to keep my roles and my life as separate as possible  
I'm not- for me personally I have friends who do believe in mixing  
the two and becoming **method-actors** I'm not like that I find that  
that doesn't help me with deciphering who my characters are uhm  
so I try and keep them separate I've gone through periods of my  
life (.) where I've found the the (.) what I'm what I'm doing is  
affected by my life rather than the other way round uhm where  
I've been very unsettled about myself and I've been depressed and  
that has blended into the my performances for good or bad I think  
there is a real-



diciamo chiuso che si potrebbe quasi contenere in una bottiglia quindi tutto succede in poco spazio”).

In altri casi, i tecnicismi vengono resi in italiano riportando anche il termine inglese: “quando ho ricevuto il copione del pilota quindi del pilot” (MJ\_6\_49); “il raccontare delle storie lo storytelling” (PRC\_3\_49). L’interprete ricorre finanche alla funzione metalinguistica di spiegare il significato di due termini inglesi, come dimostrato dall’estratto seguente in cui I4 affianca *nerd* e *geek* alla relativa descrizione.

Es. 4.2.31 (da PRC\_3\_49)

AH yes I'm very excited uh I am (.) uh I'm kind of a secret uh real  
nerd real geek as we say and I'm a Steven King uhm geek  
I4 allora io sono proprio appassionatissima sono un **lei usa delle  
parole nerd e geek per dire quanto è appassionata di Steven King**

A volte gli interpreti hanno a che fare con espressioni di difficile traduzione in italiano:

Es. 4.2.32 (da MJ\_6\_49)

CH (...) a week later I was phoned and I we had to do like **a chemistry  
read together which is when they make you read to see if you have  
chemistry with you know the person you gonna be working with** uhm  
and then (.) we they liked us so then they then we got cast  
I2 (...) poi mi hanno chiesto di fare un qualcosa tipo **chemistry read**  
che per verificare l'affinità tra te stesso e qualche altro  
personaggio e gli altri personaggi per vedere se possa se può  
funzionare e in effetti le cose sono andate bene quindi sapete poi  
come quello che è successo poi

In base a una conversazione privata avuta con una regista attiva in Italia e all’estero, nelle produzioni italiane si parla maggiormente di ‘compatibilità’ (“si fanno dei provini per vedere la compatibilità tra gli attori”); a suo avviso non in italiano non si ha un’espressione univoca per definire questa tipologia di provini, a differenza di quanto accade nel mondo angloamericano. In questo esempio è l’attore stesso a spiegare cos’è una *chemistry read*, descrizione tradotta in italiano dall’interprete, il quale la affianca all’anglicismo originale. Altri prestiti sono utilizzati anche per i termini *spoiler* (es. MJ\_2\_47), *stunt* (MJ\_3\_47, MS\_1\_47), *screening test* (MJ\_6\_49) e, in forma adattata, per ‘performare’ (MJ\_2\_47).

Per quanto concerne i termini relativi ai ruoli professionali di una *troupe* cinematografica, questi sono pressoché sempre tradotti, come ad esempio *director*>regista, *filmmaker*>regista. In quest’ultimo caso il giovane giurato

(probabilmente regista in erba) fa riferimento alla platea del Festival (“there are lot of people here who're filmmakers as jurors”): tuttavia, non essendo questa composta solo da aspiranti registi, bensì anche da giovani attori, l’interprete adegua la sua resa al contesto, aggiungendo autonomamente il riferimento ai secondi (“so che molti ragazzi qui vogliono fare i registi vogliono fare gli attori”).

Es. 4.2.33 (da MJ\_3\_47)

J uhm so to begin I'd just like to say you're like you're one of my favourite actors you're probably my favourite actor uhm and I'd like to say in all the shows you've been in you've always been able to become your character so like in Malcom in the middle you've been able to go from being in a comedy show to be in Breaking Bad and I wanna know how the transition was from comedy do drama? and I'd also [like to know ] uh yeah uhm I'd also like to=

BC [sweet ]

J =know **how can as a filmmaker and I know there are lot of people here who're filmmakers as jurors** uhm how can we create a better working environment for an actor on set?

I2 allora innanzitutto penso che tu sei uno dei miei attori preferiti poi hai fatto ruoli completamente diversi e sei riuscito ad entrare in quei ruoli in modo perfetto per esempio vorrei sapere com'è passare da eh la commedia in Malcom in qualcosa tipo Breaking Bad com'è questa transizione poi **so che molti ragazzi qui vogliono fare i registi vogliono fare gli attori** voglio sapere qual è il modo migliore per creare l'atmosfera migliore per i per i giovani artisti per i giovani attori e registi?

Infine, in Merlini e Picchio (2019: 213) si è altresì accennato alla resa di riferimenti specifici relativi all’organizzazione degli eventi del Giffoni:

Es. 4.2.34 (da MJ\_3\_47)

BC well for those of you who were in the **afternoon session** (.) how many people were here for that? so ok I guess I have to tell the story again

I2 quanti di voi erano qui presenti [ prima:= ]

H1 [ just a few I think ]

I2 =**al Meet the Star?**=

BC so-

I2 =quindi racconterò di nuovo l’episodio

Se in questo caso l’interprete fa esplicito riferimento al contesto specifico del *Meet the Star* (vs “afternoon session”), nell’esempio successivo tratto da MJ\_6\_49 la frase: “we got asked this question earlier” viene mantenuta generica nella resa (“questa è una domanda che stranamente già mi è stata fatta precedentemente”).



Es. 4.2.35 (da MJ\_6\_49)

CH I feel like (.) **we got asked this question earlier** uhm and I think my answer is at the end I don't feel like I'm old enough for have done- to have done any [biographical film ]  
ND [but eventually ]  
CH but maybe one day but then they would probably need to be young you know hopefully I'd be like you know maybe I'd be like forty or fifty and then they'd have to be like twenty so I don't know maybe I haven't met them yet if there was someone  
I2 sinceramente non **questa è una domanda che stranamente già mi è stata fatta precedentemente** ed ho risposto che forse non sono abbastanza grande vecchio ancora per avere un una un film dedicato a me quindi una mia biografia ehm però forse nel futuro quando avrò quaranta cinquant'anni ma se ci penso quando io avrò quaranta cinquant'anni forse ci vorrà un attore di vent'anni che forse non è nato ancora quindi sinceramente non so rispondere alla domanda

Si specifica che sia il *Meet the Jury* da cui è tratto l'esempio 4.2.35 sia il *Meet the Star* di cui parla BC nell'estratto 4.2.34 sono andati in onda in *live streaming*. Nel primo caso l'interprete esplicita il titolo della sessione, spiegazione superflua per i giurati presenti in sala e più utile a coloro che seguono lo *streaming*. Nel secondo caso, invece, non si chiarisce il contesto a cui si fa riferimento, il quale rimane oscuro sia per i giurati sia per il pubblico a casa: potrebbe collegarsi a un evento come il *Meet the Star* a cui CH e ND hanno partecipato in precedenza, ma non si ha la certezza dato che quest'ultimo incontro non è a oggi fruibile online; non è dato altresì sapere se sia andato in onda *live* all'epoca o meno. Qualora non sia stato reso accessibile al pubblico a casa, ciò potrebbe spiegare il motivo per cui nel primo caso l'interprete rende il riferimento esplicito, mentre opta per una fedele resa generica nel secondo, giacché il pubblico dello *streaming* potrebbe non aver avuto modo di seguire l'evento menzionato.

### Riferimenti extra-cinematografici

In questi incontri, i riferimenti extra-cinematografici di interesse per la presente analisi riguardano la vita privata degli ospiti, espressioni culturalmente connotate, come pure frasi che hanno a che fare con sesso e droga.

Per quanto concerne la prima categoria, in 4.2.36 l'interprete riporta il nome della figlia dell'attrice, omettendo dei dettagli:

Es. 4.2.36 (da MJ\_1\_47)

AA uhm (.) I I mean I love Italy it's it's amazing and **I have even named my daughter after uh a town in Italy uhm yeah she's here Aviana but she's you know Aviano in Italy (...)**

I4 ehm ((applausi)) amo questo paese al punto da aver dato a mia figlia un nome italiano proprio **in nome di un paese lei si chiama Aviana** infatti (...)

In questo caso l'interprete omette il riferimento esplicito alla città di Aviano; lo stesso dicasi per l'articolo apparso nel sito web in cui si legge: "L'ho chiamata Aviana in onore del vostro splendido paese" (§ nota 31), senza fornire ulteriori dettagli. È improbabile, tuttavia, che (1) tutti i giovani e giovanissimi presenti conoscano la città di Aviano e (2) e che sappiano che la Adams vi ha trascorso i primi anni di vita quando suo padre era di stanza nella base americana della cittadina. L'interprete, inoltre, tralascia il fatto che la bambina si trova in sala ("she's here"), omissione che ritroveremo nella resa dell'enunciato successivo della Adams "I have a wonderful husband I have a beautiful daughter who's trying to make me laugh down here all the time", a cui seguono gli applausi della platea (nonché lo stacco delle telecamere, come verrà descritto in seguito § 4.4.1). In questo secondo caso, nell'articolo online scrivono: "Scusate, in prima fila c'è mia figlia e sta provando a farmi ridere a tutti i costi". Altri eventuali riferimenti ai figli possono essere di difficile traduzione, qualora un ospite usi una parola inclusiva come *child*: quando Bryan Cranston, padre di una ragazza, dice "I was already a grown man with a wife and a child" (MS\_2\_47) l'interprete 'adatta' la resa esplicitando che si tratta di "una figlia".

Cenni alla vita privata possono riguardare anche il passato, come quando in MJ\_2\_47 una giurata ha chiesto a Kit Harington delucidazioni in merito alle sue nobili origini ("your great great great great grandfather was King of England"), frase resa in modo più generico dall'interprete ("discendente di un re"):

Es. 4.2.37 (da MJ\_2\_47)

J uhm hi Kit I'm (name) from (country) where everybody went nuts for Game of Thrones because of you and because it was filmed in our country and I've read that **you have royal ancestors that even your great great great great great grandfather was King of England** so I want to know was it hard to choose art and acting as a path or was your family supportive and were you ever second guessing your choice? thank you

I1 ehm sono molto curiosa di sapere ho letto da varie parti che **tu hai come dire del sangue reale nelle tue nelle tue che scorre nelle tue vene anche addirittura sarebb- saresti anche un pronipote di un tuo- discendente di un re** e è stato facile per te scegliere la carriera di attore e se non avessi scelto questa carriera che cos'altro avresti fatto?

Nello stesso incontro, sempre in merito a sedicenti ricchezze di famiglia, l'attore smentisce le nobili origini; sostiene inoltre che è più semplice diventare attore quando si

proviene da certi ambienti perché si ha la libertà di dedicarsi esclusivamente al perseguimento della carriera attoriale, mantenendosi grazie al patrimonio di famiglia – fortuna che non è toccata a lui. Interessante notare che l’interprete chiarisce il significato dell’espressione “independently wealthy”, anticipando la provenienza sociale dell’attore: non parla di ‘indipendenza economica’ *tout court*, bensì afferma “quando si è indipendenti nel senso si fa parte di si sta in una famiglia benestante”; disambigua così il concetto di ‘indipendenza’, esplicitando che non lo si intende come frutto del proprio lavoro, bensì è dovuto a patrimoni familiari.

Es. 4.2.38 (da MJ\_2\_47)

KH (...) so the second part of the question was were my family supportive uhm this is one of the uh the pity one of the pitities about acting specifically it's so much easier to be an acting uh to be an actor if you are **independently wealthy** because you could then you don't have to go and do other jobs you don't have to do jobs on the side you just concentrate on auditioning I wasn't from a background like that I'm from a background uh where my parents didn't really have the money to support me

I1 (...) per quanto riguarda invece la seconda parte della domanda devo dire che sì in effetti ehm la famiglia è molto importante tuttavia **quando si è indipendenti nel senso si fa parte di si sta in una famiglia benestante** è molto più semplice perché non devi andare a lavorare ti puoi concentrare sul tuo lavoro non è stato il mio caso perché non venivo da una famiglia così benestante

Sempre in merito al passato degli ospiti, Robinson (MJ\_5\_47) confida ai giurati che non si sarebbe mai aspettato di diventare attore (“to be honest I thought I was going to be bussing tables”). Con l’espressione *busboy* ci si riferisce nello specifico a un assistente di un cameriere, ossia chi sparcchia e ripulisce i tavoli di un ristorante alla fine di un servizio<sup>119</sup>; I2 la adatta al contesto italiano facendo riferimento al fare il cameriere in generale (“pensavo che avrei non so fatto totalmente un altro mestiere tipo il cameriere per esempio”).

Anche altri riferimenti culturalmente connotati vengono adattati: dai sistemi scolastici (“my fifth grade teacher my sixth grade teacher”>“insegnanti alle scuole medie” – MJ\_3\_47) alle unità di misura (“I lost sixteen pounds in ten days”>“ho perso qualcosa tipo otto nove chili in tipo dieci giorni” – MS\_2\_47). Inoltre, il riferimento al “gender pay gap” viene tradotto riprendendo l’espressione inglese e aggiungendo “cioè la differenza il divario di cachet fra uomini e donne” (PRC\_3\_49): giova sottolineare che in questo caso l’interprete era in conferenza stampa e che quel tipo di platea può

---

<sup>119</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/busboy>

presumibilmente comprendere la parola *cachet*; questa, tuttavia, potrebbe non essere ugualmente intelligibile a dei giovani utenti dello *streaming*.

Infine, quanto a contenuti sensibili e potenzialmente non adatti a minori, si vedano gli ultimi due esempi:

Es. 4.2.39 (da MJ\_1\_47)

AA that's a really good question uhm I absolutely agree with uh that uh uh artistic maturity and and I agree with what you are saying and very much uh I find that what I'm attracted to what I'm able to do even I I I couldn't have done when I started because it takes a certain amount of perspective and it takes a certain amount of trust in yourself but likewise I wouldn't be able to go back and do Enchanted now there's no way I would be able to come to her in the same way uhm and I'm too tired ((chuckling)) she had a lot of energy uhm but I'd have a different take on it and it would be so different and I saw value where she existed in that point of my life uhm when I moved to Los Angeles I kind was like Giselle I came from a small town **I cried one day on the street cause someone called me a name** and I couldn't believe that people were mean to each other I mean I was so naive and I was twenty-four and I was ((miming crying)) I can't believe like **I was (holding) a slurpee I don't know if you guys know what these are they are like slushy drinks they are iced and I was holding a slurpee and somebody called me uh my daughter is here so ( ) you can paint the picture** and I I started crying but now if somebody did that it wouldn't it wouldn't affect me at all you know and that's kind of now what I'm doing my roles is like you know and two years ago I was kind of angry if somebody called me a name they got it right back so it definitely changes the roles you are attracted to and it continues to change the roles that I'm attracted to and how I approach them and uhm it's something that I have enjoyed exploring is how my life uh informs my art and my art informs my life anyway long answer but yeah

I4 eh ((applausi)) certamente cambia cambia la prospettiva con cui fai le cose quello che faccio oggi e che scelgo oggi non l'avrei potuto fare nello stesso modo o scegliere eh quando ero molto più giovane così come anche le parti che ho interpretato anni fa come appunto quella di Enchanted non le affronterei oggi allo stesso modo perché quella richiedeva un'energia enorme però porterei altri valori altre cose ehm è chiaro che è tutto un percorso che che si conclude e va avanti sempre nella maturità ehm (.) quando ((sorride)) (.) quando ero ragazza ehm come dire reagivo in determinati modi (.) ((sorride)) oggi con la maturità reagisco diversamente

Es. 4.2.40 (da MS\_2\_47)

BC I actually (.) I I went to University of Southern California to study uh and work with the chemistry uh dean there of the chemistry department

I2 diciamo che io ehm all'epoca sono andato all'Università nel sud della California per parlare con- per lavorare con il Preside del eh diciamo di della facoltà di chimica

BC and uh we also had chemists on the set on Breaking Bad to teach us the procedures

I2 noi avevamo diciamo degli esperti di chimica eh durante le riprese per insegnarci come fare tutte le procedure  
 BC so I actually do know how to make **crystal methamphetamine**  
 I2 quindi in effetti realmente so come si crea **meth** quindi lo so ho imparato  
 BC ok (.) for the record (.) that's a joke  
 I2 ah però voglio precisare sto scherzando è una barzelletta

Nel primo caso l'attrice ricorda uno spiacevole aneddoto capitato da ragazza quando è stata insultata mentre stava tenendo in mano uno *slurpee*; Amy Adams spiega brevemente cos'è questa bevanda, pur non scendendo nei dettagli dell'insulto a sfondo sessuale dato che sua figlia è in sala. L'interprete, mostrando una sensibilità ancora più acuita per il giovane pubblico, omette del tutto l'aneddoto. Nel secondo caso, invece, l'attore ironizza esplicitamente sulla sua abilità nel preparare la droga conosciuta come *crystal methamphetamine*, proprio come Heisenberg, il personaggio che interpreta in *Breaking Bad*; l'interprete in questo caso non si fa problemi a parlare di tale sostanza stupefacente nella resa, in cui usa l'abbreviazione *meth* anche se in italiano questo tipo di droga è comunemente nota come *crystal meth*. In questo secondo estratto la scelta di mantenersi fedele all'originale scaturisce verosimilmente dalla consapevolezza che l'attore sta facendo dell'ironia, tantoché la sequenza termina con la frase "ok for the record that's a joke".

#### 4.2.2 Eventi a distanza in streaming

##### Riferimenti cinematografici

In merito ai titoli dei film, anche in questa categoria di eventi in alcuni casi si è avuto l'adattamento in altri no. Ad esempio, gli interpreti hanno menzionato i titoli originali di *The King and I* (MJ\_7\_50) e *Dredd* (D. Cannon, 1995 – MJ\_8\_50); il primo, di cui esistono diverse versioni tra film e musical, è conosciuto in Italia con il titolo *Il re ed io* (es. W. Lang, 1956), mentre nella versione italiana del secondo è stato aggiunto il sottotitolo *La legge sono io*. Da sottolineare altresì che in MJ\_7\_50 l'interprete ha menzionato il film *American Gigolo* (P. Schrader, 1980) pronunciando la parola *gigolo* come /'dʒigolo/ e non /ʒigol'o/, utilizzando quindi una pronuncia inglese anziché quella francese, più comune in italiano. In MJ\_10\_50, l'interprete ha omissso i riferimenti a due film di Julia Stiles, attrice amata dall'ospite di turno, nello specifico *Ten things I hate about you* (G. Junger, 1999; in italiano *Dieci cose che odio di te*) e *Save the last dance*

(T. Carter, 2001; titolo inalterato nella versione italiana), optando per un generico “tutti i suoi personaggi”.

Es. 4.2.41 (da MJ\_10\_50)

- DR I loved and still love Julia Stiles because I think growing up it was all uhm you know quite every all women looked overtly so feminine and I remember seeing **Ten things I hate about you and Save the last dance** and Julia Stiles was so beautiful and wasn't wearing very much makeup and was like real cool she was so cool I loved the character she played and I watched it twenty-one years later and I still love her so much so I'm gonna add her
- I1 vorrei aggiungere Julia Stiles ehm perché mentre quando stavo crescendo tutti i personaggi che vedevo tutte le attrici erano molto femminili e: Julia Stiles invece aveva una carica un grande carisma anche senza trucco per cui direi che Julia Stiles è stata è stata sicuramente un'attrice che mi è piaciuta tantissimo e ho visto **tutti i suoi personaggi** e l'ho adorata

Interessante altresì osservare l'esempio seguente in cui l'interprete non adatta due dei tre titoli menzionati: *Thirteen reasons why* è conosciuta come *Tredici* (B. Yorkey, 2017-2020) e *Love, Simon* come *Tuo, Simon* (G. Berlanti, 2018) – da segnalare è che questi risultano tradotti nell'articolo apparso nel sito web<sup>120</sup>. Il titolo *Cursed*, al contrario, non ha un corrispettivo italiano. Per contro, vengono invece esplicitati dei dettagli (si vedano le parti sottolineate) che vanno a colmare eventuali disturbi di comprensione dovuti alla cattiva qualità dell'audio della giurata, collegata da un *hub* estero, e forniscono anche preziose informazioni per coloro i quali non conoscessero le produzioni in oggetto:

Es. 4.2.42 (da MJ\_9\_50)

- J ((audio problems)) °so hi my name is (name) I'm from (country) and we first of all we would like to say° ((removing the face mask)) hi I really would like to say that I personally like a lot your job I think all the people who are here now uh feel the same and my question is that I know that you played some different and dynamic characters in all your films and tv shows like for example in *Thirteen reasons why* you played the role of a young girl that was overwhelmed by your problems then any- for example *Love Simon* you played the role of the ( ) friend and then in *Cursed* you were a young lady that in the end come in such a ( ) woman so my question is which of the roles would you say was your favourite or which was the ( ) fun of which one?
- I2 ok allora nella tua carriera hai fatto tantissimi ruoli diversi e tutti dinamici da **Thirteen reasons why** dove fai la parte di una ragazza che si suicida a Love Simon che è un film basato su un ragazzo omosessuale tu fai parte diciamo della sua del suo gruppo di amici a Cursed in cui fai la parte di: di di Nimue quindi questa ragazza che deve consegnare la spada a Merlino e e quindi hai fatto tantissimi ruoli diversi in tutti questi ruoli che cos'è che ti è

---

<sup>120</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/8417-giffoni50-katherine-langford-imparero-l-italiano-per-incontrarvi-al-festival-del-prossimo-anno.html>

piaciuto? e che cosa hai imparato da questi ruoli se c'è stato un ruolo che in particolare che hai amato più degli altri?

Di converso, come risulta dai tre esempi che seguono, altri titoli di produzioni estere sono stati adattati in italiano. Si precisa che *Spontaneous* (B. Duffield, 2020) è uscito in Italia nel 2021 (ossia qualche mese dopo la sessione estiva del GFF) con il titolo originale; mentre sia *Rapsodia in agosto* (A. Kurosawa, 1991) sia *Over the moon. Il fantastico mondo di lunaria* (G. Keane, 2020) sono entrambi stati promossi con i titoli utilizzati dall'interprete.

Es. 4.2.43 (da MJ\_9\_50)

- KL uhm you know with the current pandemic I think it's really difficult to sort of pursuing a lot of things for everyone no matter what your job is uhm and the same for the industry uh there are a couple of things that I'm working on that I don't know (if I'm ready to share with you) but uh I do actually have a film that I did a couple of years ago uhm by Brian Duffield and starring Charlie Plummer called **Spontaneous** and it's this sort of satirical comedy outrageous coming-of-age story that I think is getting ( ) uh later this year uhm so (it's coming maybe)
- I2 ehm allora io ho dei progetti però non sono sicura di volerli ancora eh: dire eh: quello che posso dire è che comunque in questo in questa questo periodo di pandemia eh tutto si è un po' fermato è stato un periodo ed è ancora un periodo molto difficile per tante persone eh come quindi per persone che provengono da tantissimi lavori diversi ed ovviamente anche l'industria cinematografica sta vivendo una situazione un pochino particolare quello che posso dire è che ehm: due anni fa ho fatto un film che si chiama **Spontaneous quindi in modo spontaneo sarebbe la traduzione** eh: che ho lavorato con Brian Duffield e ci sono anche degli attori tipo Charlie Plummer per esempio nel film e: ed è un film che riguarda una ragazza che dall'adolescenza parte- passa all'età adulta ed è un film ben fatto e penso che se ne avete voglia eh: vi divertirete a guardarlo

Es. 4.2.44 (da MJ\_7\_50)

- J ok so during the filming of **Rhapsody in August** you had the opportunity to work with Akira Kurosawa in Japan how would you define that experience and how important was it for your career did it affect you in any way?
- I1 durante la ripresa del film **Rapsodia in agosto** ha avuto l'opportunità di lavorare con Akira Kurosawa in Giappone come definirebbe questa esperienza e quanto è stata importante per la sua carriera ha influenzato il suo lavoro in qualche modo?

Es. 4.2.45 (da MJ\_11\_50)

- H2 can you talk about the movie **Over the moon**?
- I1 mi può parlare del film **Over the moon Il fantastico mondo di lunaria**?

Per quanto concerne la saga di *Guerre Stellari*, i film di cui è protagonista Daisy Ridley sono usciti con il titolo *Star Wars* a cui faceva seguito il sottotitolo tradotto (es. *Star Wars. Il risveglio della forza* – J. J. Abrams, 2015); tuttavia, il *franchise* si è sviluppato in seguito al successo del primissimo film promosso con il titolo adattato *Guerre stellari* (G. Lucas, 1977), ed è quest’ultimo che l’interprete adotta per la sua resa:

Es. 4.2.46 (da MJ\_10\_50)

DR hi Daisy my name is (name) and my question is you are the Rey character **in the latest of Star Wars saga** what was your reaction when you found out that your character was Rey? how did you feel?  
I1 sei stata la **protagonista dell'ultima saga di Guerre stellari** come hai reagito quando hai scoperto di aver ottenuto il ruolo di Rey? come ti sei sentita in quel momento?

Per quanto concerne la resa di dettagli dei vari film menzionati, si rileva che essi hanno subito degli adattamenti: ad esempio, *lightsaber* > “spada laser” (MJ\_10\_50); “the Beast” > “il personaggio Bestia de La bella e la bestia” (MJ\_11\_50); nel primo caso l’interprete ha utilizzato l’espressione nota a tutti i fan della saga di *Guerre Stellari*, mentre nel secondo caso ha non solo tradotto il nome del personaggio menzionato, ma ha anche aggiunto autonomamente il film che lo vede tra i protagonisti. Analogamente, quando Daisy Ridley (MJ\_10\_50) racconta il momento in cui ha scoperto di aver ottenuto uno dei ruoli per cui è divenuta celebre, l’interprete aggiunge il cognome del regista (“I had an email from J. J. who was the director” > “ho ricevuto questa email da J. J. Abrams che è il regista del film”). Per quel che riguarda il riferimento ad altri due professionisti, in 4.2.47 l’interprete menziona Dave Sitek, senza riportare che si tratta di un produttore discografico, elemento incluso nel turno originale; mentre in 4.2.48 a proposito della sceneggiatrice Audrey Wells, deceduta prima dell’uscita del film *Over the moon*, l’interprete riesce a far capire l’avvenuta scomparsa della stessa (“Audrey Wells parlava spesso di guarigione del guarire”), utilizzando l’imperfetto invece che il passato prossimo per tradurre il *simple past*:

Es. 4.2.47 (da MJ\_9\_50)

KL (...) and I loved working with **Dave Sitek the incredible producer behind that** we literally met I think twice but we recorded it in two sessions and then that was a kind of magic  
I2 (...) e l'abbiamo registrata in pochissimo tempo grazie anche a **Dave Sitek**



Es. 4.2.48 (da MJ\_11\_50)

GK well it was written by a woman named Audrey Wells and she wrote this story very much about (.) healing other stories are about healing

(...)

I1 questa è una storia che è stata scritta da Audrey Wells è una storia che parla di guarigione **Audrey Wells parlava** spesso di guarigione del guarire

Si osservi in 4.2.49 il modo in cui l'interprete rende la presentazione del film *Over the moon*, del quale i giurati e il pubblico a casa hanno avuto la possibilità di vedere il *trailer* prima dell'incontro, in attesa dell'uscita dello stesso.

Es. 4.2.49 (da MJ\_11\_50)

GK this movie has been a labour of love for about three years it takes a long time to do an animated movie and it has something to do with characters that I relate to everything that I have animated it seems that all is to be about the characters that believe that the impossible is possible **Fei Fei** this thirteen-year old girl has lost her mom her dad is going to remarry and she just cannot believe that her mom would forget I mean that her dad would forget this love that they have you know between her parents and her mom has always told her about this character ((Chinese pronunciation)) **Chang'e this goddess** that lives on the dark side of the moon that represents love that lasts forever and she figures she can just go and meet Chang'e she can convince her dad that this kind of love is real and so she is going to build this rocket to the moon and it's a real wonderful adventure very much always like **Wizard of Oz** I guess or Peter Pan it's an extraordinary story very emotional you probably need Kleenex because you would shed a lot of tears it's got eight songs it's a big musical it's probably the most beautiful film that I have ever been a part of and I'm very proud to be able to share it with the world soon this fall on Netflix

I1 innanzitutto è un film che nasce dal desiderio di lavorare di parlare di amore ci sono voluti tre anni per realizzarlo c'è voluto un sacco di tempo e anche un sacco di amore ha a che fare con personaggi che credono che il possibile possa diventare possibile **il personaggio principale Fei Fei** ha perso la madre il padre ha deciso di risposarsi e lei non riesce a credere a questa cosa per cui c'è questo amore che è andato perso lei decide di fare qualcosa di agire perché crede di poter andare nel **dark side of the moon quindi la parte oscura della luna** e può così convincere il padre che l'amore non è finito perché l'amore è eterno la madre le aveva detto che l'amore è assolutamente eterno ricorda un po' anche film tipo **Il mago di Oz** o Peter Pan preparatevi ad avere i fazzolettini perché ci saranno molte lacrime ci sono otto canzoni bellissime come un musical ed è il più bel film che io abbia mai realizzato per cui abbia mai lavorato e preparatevi perché in autunno uscirà su Netflix

L'interprete da una parte specifica autonomamente il ruolo da protagonista di Fei Fei, pur non esplicitando che si tratta di una ragazza cinese, a differenza di quanto scritto nel sito web del Festival<sup>121</sup> (es. 4.2.56 sotto); inoltre, affianca l'espressione inglese "the dark side of the moon" alla traduzione in italiano ("la parte oscura della luna") e adatta il titolo del film *Il mago di Oz* (V. Fleming, 1939). Dall'altra parte, egli non menziona altri dettagli come la dea Chang'e (pronuncia /'tʃɑŋ/) e il mezzo usato per intraprendere l'avventura, ossia il razzo. Sempre nello stesso incontro l'ospite racconta che gli è stato proposto il progetto nel corso dell'Annecy International Animation Film Festival, festival in cui presentava un contributo dal titolo *Thinking like a child*, adattato nella resa nel seguente modo: "e lì nel 2017 sono andato per un talk quindi per un incontro a parlare di un argomento Thinking like a child ovvero pensare come un bambino"; come si può notare, l'interprete fornisce una traduzione letterale del titolo dell'intervento di Keane, oltre ad adattare la parola *talk*.

Gli ultimi esempi riguardano gli unici due DPP andati in onda in *streaming*, ma di cui il pubblico a casa non ha potuto vedere prima la pellicola.

Es. 4.2.50 (da DPP\_12\_50)

PK this actually happens quite a lot especially when the actresses for example Anezka or the other two girls go to the screenings for example Teresa the (reddish) one told me that she was at the screening in Brno that is the second largest city in Czech Republic and after one screening there was actually seven girls that came to her telling her that it actually happened to them and I think that **when you have a discussion with the actresses who are in the film** the kids it's much easier for them to approach them and tell them about these difficulties because if there would be **someone who is older and maybe looks like the the the person (who doesn't gonna) have a social media** it's much harder to uh for the kids to actually talk to them maybe if Anezka has some uh also experiences with this (virtual sexual approach) by these kids maybe she can tell more about it I went to a couple of screenings where I talked to the kids and they wanted to talk to me about it afterwards and we always tell them like if you would like to talk to us one-to-one we are here like half an hour after the screening you can definitely come to us to talk to us

I3 sì in effetti eh: è successo che ad alcune dopo alcune proiezioni in alcune scuole eh: alcuni- alcune ragazze soprattutto eh: si sono fatte avanti hanno detto che era successo anche a loro soprattutto mi ricordo ad una proiezione in una delle città più grandi della Repubblica Ceca Brno eh: sette ragazze si sono approcciate a Teresa che è la ragazza con i capelli rossi del film e le hanno detto che era successa una cosa del genere anche a loro che avevano ricevuto degli abusi: online e devo dire che mh **il film con queste ragazze che ha come protagoniste queste ragazze**

<sup>121</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/8489-giffoni50-il-premio-oscar-glen-keane-over-the-moon-e-il-progetto-piu-intenso-della-mia-carriera.html>

**che sembrano molto più giovani eh: della loro età** facilita eh: la la come dire il fatto ehm che alcune ragazze si facciano avanti e dicano è successo anche a me perché molto spesso i ragazzi non lo fanno perché vedono che **magari dall'altra parte c'è un adulto che magari non utilizza i social media e quindi è molto lontano dal loro mondo e: mentre il l'aver avuto tre ragazze che erano simili che sembravano di età simile alla loro** ha facilitato questa- ha incoraggiato molte ragazze ad uscire fuori a dire è successo anche a me noi di solito ehm dopo la proiezione del film diciamo a tutti guardate noi siamo qui per un'altra mezz'ora se volete parlare da soli con noi noi ci siamo e: potete: potete fidarvi di noi

Il primo esempio è tratto dal dibattito sul docufilm *Caught in the net*, il quale tratta dell'adescamento di minori online. L'estratto dimostra che l'interprete esplicita il fatto che il film ha come protagoniste delle attrici che sembrano più giovani della loro età e proprio in virtù di ciò possono spingere ragazzi più piccoli ad aprirsi con loro in merito a determinate problematiche, a differenza di un adulto più lontano dal loro mondo. Analogamente, in 4.2.51 l'attrice confida di aver avuto bisogno di un supporto psicologico per elaborare le "cose disgustose" subite; l'interprete decide di essere più esplicito:

Es. 4.2.51 (da DPP\_12\_50)

AP yeah I was I was uhm having therapy for an year I just finished now and it helped me a lot like to take stock about it all the time the- there uh wasn't just dealing with the guys with **disgusting things** but also like media pressure and uh my life kind of changed you know so there was all things together were kind of hard for me (...)

I3 sì in effetti ho fatto un anno di terapia dopo il film e mi ha aiutato molto parlare parlare tanto di quello che mi era successo ehm all'interno del film durante la produzione perché la cosa che: è stata difficile da affrontare non è stato soltanto **l'idea di essere stata perseguitata da adulti che credevano che io fossi una ragazzina fondamentalmente quindi il loro interesse era dovuto a a questa idea** ma anche dalle pressioni derivanti da dal dai media quindi la mia vita dopo aver girato il film è cambiata moltissimo eh e come dicevo parlarne molto mi ha dato una mano enorme (...)

Giova altresì porre in evidenza che, data la delicatezza del tema trattato in questo incontro, l'interprete ha omesso contenuti particolarmente forti per un pubblico giovane, come ad esempio rapporti sessuali a tre ("have a threesome") o riferimenti legati alla pornografia, generalizzando tramite espressioni quali fare delle *avance* o proposte.

## Quanto all'altro DPP, il dibattito verteva sulla lotta al cambiamento climatico:

Es. 4.2.52 (da DPP\_11\_50)

- H4 yeah so since we are talking about the documentary Now let me start from **the beginning question** I just loved the beginning question because it shows us that activism is not a marked path but everyone carries the same awareness uh even though (it starts) from another point of view so let me start from this first question when did you realize you would have become an activist? Marcella if you want you can start and then Zion and Nike will follow you
- I3 la prima domanda è in relazione al documentario Now che ho visto e mi è piaciuto molto ed è una **domanda che si pone all'interno del documentario** ed è essenzialmente questa che cosa vi ha spinto a diventare **un'attivista del clima** potremmo incominciare con Marcella e poi Zi- Zion e infine con Nike

Qui l'interprete non scende nel dettaglio della domanda menzionata: non sottolinea che si tratta di una frase posta a inizio film e ne condensa gli elementi; inoltre, aggiunge l'aggettivo "del clima" alla parola "attivista", disambiguandolo, per lo più in apertura di dibattito, da altre tipologie di attivismo sociale. Queste scelte sono più utili al pubblico dello *streaming* rispetto ai giurati, dato che solo questi ultimi hanno visionato il film.

### Tecnicismi

Per quanto concerne la resa dei tecnicismi, è interessante osservare il modo in cui l'interprete ha adeguato il termine *dailies*, parte del girato grezzo e privo di montaggio:

Es. 4.2.53 (da MJ\_7\_50)

- RG and I usually I like a lot of time I take a lot of time to make a decision to do something and then I make a lot of time take a lot of time to prepare and let my mind go uh I've a kind of mysterious process of how I arrive to the character but I had to do it very quickly and I have jumped in it was a character that I knew nothing about uh was a character that was very far away from me as a person and I did my best to prepare for that but I was always a little bit insecure that I was doing what I hoped that I was doing so that was actually the first time that I started looking at **dailies** where I was watching myself as **the dailies** would be screened every night to make sure that I was doing something that was appropriate for the movie
- I1 e ovviamente a me piace molto prendermi del tempo ogni volta che devo scegliere un ruolo e anche nella preparazione mi piace prendermi del tempo però c'era pochissimo tempo a disposizione quindi ho dovuto prendere una decisione velocemente ho preso il ruolo ehm è stato un personaggio difficile da interpretare perché era molto lontano da me e mi sentivo insicuro infatti è stato l'unico forse l'unico momento della mia carriera in cui decidevo di vedere **il girato del giorno** per capire un attimo se stavo facendo le cose in maniera giusta o meno

Parlando delle difficoltà avute durante le riprese di *American Gigolo*, Richard Gere afferma di aver guardato i *dailies* per analizzare la sua interpretazione: il diretto equivalente in italiano è ‘giornalieri’, ma l’interprete usa “girato del giorno”, espressione per certi versi più generica ma meno ambigua rispetto a quella tecnica, almeno agli occhi di un pubblico non esperto. Si fa notare che la resa dell’interprete è stata ripresa letteralmente anche nell’articolo apparso nel sito web del Festival<sup>122</sup>.

Per quanto concerne i professionisti della cinematografia, interessanti sono gli adattamenti di *filmmaker* e *showrunner*, resi rispettivamente come “cineasti” (MJ\_8\_50) e “persone responsabili della serie quindi eh gli autori i produttori eccetera” (MJ\_9\_50): entrambe le espressioni utilizzate dagli interpreti sono ‘inclusive’ nel senso che, analogamente ai termini inglesi, includono più tipologie di professionisti (registi, autori, produttori ecc.). Si rilevano inoltre casi in cui gli interpreti costruiscono turni in cui affiancano i tecnicismi inglesi alle traduzioni in italiano: in MJ\_9\_50 l’attrice aveva parlato delle tempistiche di realizzazione della serie rese dall’interprete come “lo shooting del- della serie quindi la serie doveva essere girata in sei mesi inizialmente poi dopo ehm ci sono voluti undici di mesi”; in MJ\_11\_50, invece, Glen Keane menziona Guo Pei, celebre stilista cinese, e l’interprete usa l’espressione inglese *costume designer* fornendo altresì una resa espansa:

Es. 4.2.54 (da MJ\_11\_50)

- GK and I met **a costume designer named Guo Pei** the most famous Chinese designer and maybe the most famous designer for fashion in the world and we asked her to design all our goddesses' costumes and that was an incredible experience because she didn't speak English and I didn't speak Chinese but we both spoke drawing so I could ( ) through a pencil so could she and we could talk for hours just doing drawings about the costume designs
- II1 quindi ho avuto la possibilità di incontrare **Guo Pei che è la costume designer quindi colei che si occupa dei costumi della progettazione dei costumi** più importanti in Cina e ho chiesto a lei di disegnare i costumi per le divinità che poi vedrete nel film la cosa fantastica è che lei non parlava una parola di inglese io non parlavo cinese ma abbiamo parlato la lingua del disegno ci siamo capiti abbiamo disegnato tantissimi disegni è stata una cosa veramente meravigliosa

Dato che uno dei due docufilm presentati nel 2020 trattava della lotta al cambiamento climatico (DPP\_11\_50), è interessante osservare come siano stati adeguati i termini specifici appartenenti a questo campo semantico. In alcune rese l’interprete

---

<sup>122</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/8390-richard-gere-voglio-tornare-al-giffoni-ho-un-ricordo-bellissimo-del-festival.html>

ricorre a diretti equivalenti: *shelf-life*>vita da scaffale, *fossil fuels*>combustibili fossili, *Paris Agreement*>Accordo di Parigi, *carbon dioxide*>CO2. Un'espressione come "vita da scaffale" poteva essere ampliata chiarendo il suo significato, come pure si potevano elencare dei "combustibili fossili" o si poteva esplicitare che "l'Accordo di Parigi" verteva sul clima: queste aggiunte sarebbero state funzionali in particolar modo per un pubblico giovane. In altri casi, di converso, gli interpreti hanno utilizzato altre tecniche di adeguamento tra le quali si riscontrano: l'uso di espressioni inglesi a cui seguono delle rese espanse ("green jobs dei lavori verdi nel senso di dei lavori che possano aiutare a costruire un mondo migliore un mondo più ehm ecologico"; "eco anxiety ansia per il problema ecologico"), la ripetizione anaforica ("lower their carbon footprints">"ridurre le emissioni di CO2"<sup>123</sup>); la generalizzazione ("clean up the garbage patches in the oceans">"depurare gli oceani dalla plastica"); o infine la cancellazione dei termini tecnici ("to reduce our impact our environmental impact").

#### Riferimenti extra-cinematografici

Durante gli incontri gli ospiti fanno riferimento a realtà specifiche esterne a quella italiana, le quali sono state per lo più adattate dall'interprete:

Es. 4.2.55 (da MJ\_7\_50)

RG     yeah I was uh an incredible admirer of **Kurosawa-san** (2) he uh he made so many extraordinary movies and they are all different from the samurais' movies to very internalised movies to visual movies he could do almost anything and it was completely original and I had met him in New York (2) **at the Japan film society Japan house in New York** uh and I was thrilled to meet him and we kind of became friends at that point (.) you can translate that

I1     ehm quindi io sono sempre stato un grande ammiratore di **Akira Kurosawa** ha fatto dei grandissimi film da quelli con i samurai a quelli visivi quelli più intimisti e: e una volta l'ho incontrato **a New York** ehm: e siamo diventati amici

In questo primo esempio Richard Gere parla del regista Akira Kurosawa utilizzando il suffisso onorifico *-san* (equivalente di 'signor'), così come menziona luoghi specifici quali la Japan film society e la Japan house di New York. L'interprete adatta questi dettagli nella resa in italiano, usando il nome completo del regista e semplificando il riferimento alla città statunitense; si è fatto altresì ricorso a quest'ultima strategia anche nell'articolo online (§ nota 122). Nello stesso incontro l'attore racconta del suo viaggio da Tokyo a Kyoto e fa riferimento al *bullet train*, un treno ad alta velocità giapponese

---

<sup>123</sup> In tal caso si parla di ripetizione in quanto questa è l'ultima menzione da parte dell'interprete di CO2.

reso dall'interprete con un generico 'treno'. Interessante notare che anche in MJ\_11\_50 si parla di un tipico treno, questa volta cinese:

Es. 4.2.56 (da MJ\_11\_50)

- GK and I found that it was an amazing (.) world for me because it was both very traditional which we discovered as we had dinner in the home so with the Chinese people food was so very very important on the one side it was very traditional and family and on the other side there was the high technology we (ran) on a train **the magnetic levitation train that travels at four hundred seventy kilometres an hour and never touches anything (at floor)** I have never been on anything like that in my life it became such an important moment for Fei Fei in the movie how technologically she was going to build the rocket to the moon
- I1 siamo andati quindi ci siamo ritrovati in questo mondo fantastico da una parte c'era la tradizione una tradizione molto forte abbiamo cenato come sapete il cibo è molto importante fa parte della tradizione la famiglia dall'altra parte c'era però anche un aspetto diverso quello della tecnologia più avanzata siamo andati su questo **treno magnetico che praticamente galleggia e va velocissimo** e quindi per me è stato un momento importante anche per quanto riguarda il personaggio principale del film perché ovviamente la tecnologia ha un ruolo importante rilevante anche per all'interno della struttura narrativa la vediamo infatti costruire voler costruire continuamente questo razzo

In questo caso l'interprete usa l'espressione quasi letterale "treno magnetico", senza tuttavia scendere nei dettagli della levitazione e della velocità; quanto a quest'ultima, nell'articolo web si legge: "Sono salito a bordo del famoso treno magnetico a 470 km all'ora che fluttuava da un luogo all'altro senza mai toccare terra". Ciononostante, giova sottolineare che non avendo mai esplicitato che la protagonista del film è una ragazza cinese (es. 4.2.49 sopra), si rischia di non comprendere il motivo per cui Keane sta raccontando di questo viaggio in Cina.

In un passaggio successivo, sempre Glen Keane parla del suo incontro con Kobe Bryant, celebre cestista venuto a mancare in quello stesso anno (2020). I due hanno lavorato insieme per la realizzazione del cortometraggio d'animazione *Dear Basketball* (2017), progetto che è valso loro un Oscar nel 2018. Si precisa che la conoscenza di questa collaborazione è stata data per scontata durante l'incontro tra Keane e i giurati del Festival ("how was it like working with such a legend like Kobe Bryant and how does it feel like win an Academy Award?")> "com'è stato lavorare con una leggenda un mito come Kobe Bryant e come si è sentito nel quando ha vinto l'Oscar?"). In altri casi, l'interprete ha aggiunto autonomamente dettagli testuali rilevanti ai fini della comprensione come ad esempio "Gianna la figlia" (Kobe had Gianna sitting on his lap">"lui aveva Gianna la figlia sulle ginocchia") e "la tipica faccia Mamba di come veniva definito di Kobe Bryant"

(“the Mamba face”). Si osservi inoltre l’estratto seguente in cui l’interprete adatta, semplificando, l’azione sportiva descritta da Keane, così da adeguare la sua resa al contesto italiano in cui la pallacanestro non è praticata tanto quanto negli Stati Uniti d’America.

Es. 4.2.57 (da MJ\_11\_50)

- GK Kobe has this amazing memory (.) he had this amazing memory uh and there was one play (.) it was (.) maybe (.) two seconds left to play the game and it was a championship (.) the final play of the game and everybody knew that the ball was going to be given to Kobe and **the ball comes in and and Kobe runs as fast as he can takes the ball and as he is moving to the right he shoots the ball and it curves and it goes right into the basket from thirty feet away it was an amazing shot** uh (.) and I said what were you thinking?
- I1 e io ehm a un certo punto quindi ehm gli faccio vedere il video e in questo video c'era ehm era a due secondi dalla fine di un match molto importante di una partita molto importante di campionato tutti sapevano che a due secondi dalla fine la palla doveva essere data a Kobe Bryant quindi **lui prende la palla si: ehm prende spazio tira in maniera fantastica fa canestro** io gli dico Kobe che cosa hai pensato in quel momento?

Analogamente a quanto riscontrato negli eventi in presenza, anche in questi incontri gli ospiti ripercorrono i loro primissimi passi nell’industria cinematografica. Richard Gere ha ricordato la sua prima *performance* come attore (“in second grade I was probably seven years old”), mentre Keane ha raccontato l’aneddoto della consegna del suo *portfolio* a una celebre scuola californiana: nel primo caso l’interprete ha riportato il riferimento all’età senza menzionare classi scolastiche specifiche (“intorno ai sette otto anni”), mentre nel secondo ha spiegato cos’è un *portfolio* (“il mio portfolio quindi tutto ciò che avevo prodotto”).

In questi eventi a distanza, inoltre, gli interpreti hanno adattato elementi dovuti alla connessione remota:

Es. 4.2.58 (da MJ\_7\_50)

- RG everyone's so sweet you are very sweet people you have all very sweet faces and [(.) ] lovely smiles  
[siete-]
- I1 avete dei sorrisi  
bellissimi siete molto dolci **vi vedo da qui** avete tutti delle facce molto dolci



Es. 4.2.59 (da MJ\_11\_50)

H2 e volevo chiedere di fare una foto uno **strelfie**  
I1 if you don't mind we would like to take what we call a strelfie  
with you which is a combination between streaming and selfie  
with all the jurors

Questi esempi mostrano che l'interprete aggiunge dettagli rilevanti come l'esplicitare la prospettiva dell'ospite ("vi vedo da qui") e lo spiegare a beneficio di quest'ultimo cosa si intende con il 'neologismo' *strelfie*, ossia un *selfie* in *streaming*. Quanto ad altri riferimenti specifici al contesto di Giffoni, gli interpreti spiegano il richiamo ai *giffoners* sempre a beneficio degli ospiti, parlando di *jurors*. Tuttavia, giova sottolineare che in un caso (DPP\_11\_50) l'interprete non ha specificato il riferimento alla *Giffoni Factory*, ossia l'insieme di giovani creativi appassionati del Festival; in questa occasione si specifica che la resa era rivolta agli italofoni e la menzione era stata pronunciata da un giurato, il quale si stava presentando alle ospiti.

#### 4.2.3 Eventi in presenza non in streaming

##### Riferimenti cinematografici

In quest'ultima categoria di eventi è interessante notare che gli interpreti (e i moderatori, 4.2.60<sup>124</sup>) menzionano dettagli e scene specifiche dei film in concorso, anche a fronte di turni originali in cui questi riferimenti sono impliciti: ciò dimostra che hanno visto i film in precedenza, che li conoscono a fondo e che richiamano delle scene per agevolare l'interazione con i giurati, i quali li hanno appena visionati; in particolare i moderatori fanno anche parte della giuria che seleziona le pellicole e quindi si presume abbiano preso visione dei film molteplici volte.

Es. 4.2.60 (da DPP\_4\_47 intro)

WE I just want to say I'm very happy to be here we are very happy to  
be here to (screen) the film and we shot it two years ago in **Sweden**  
we have just released this film and people have been very happy  
about the film and I hope you will have an enjoyable film uh  
experience with film it takes place in **Sweden** and it's about Polish  
pickers who come here in summertime to pick strawberries and one  
of them meets (this girl) and that's [basically (the story)]  
H1 [yeah and fall in love]  
of course ok ora la traduzione ((prende un respiro profondo)) ok  
lui sono molto felici di essere qui oggi con voi il film è girato

---

<sup>124</sup> Come descritto nella Tabella 3.2, nella parte introduttiva a DPP\_4\_47 il moderatore H1 ha svolto la doppia funzione di moderatore e interprete, mentre durante il dibattito a seguito della proiezione è stato l'interprete a svolgere questo ruolo ibrido.

due anni fa ed è stato **è appena uscito in Svezia è un film appunto svedese** che parla di raccoglitori di ehm fragole polacchi che sono in Svezia **il giovane protagonista** arriva appunto in questo campo di fragole e incontra lei quindi potete immaginare come va a finire anche io mi sono innamorato tra l'altro adesso

Es. 4.2.61 (da DPP\_5\_47)

JK and by the second one there's a real bond there and they're confessing things to each other and then we switch to the **photographs** so you get a sense of their past and yeah there's a sort of- they feel like out of time and they are like in this world together (...)

I5 mentre nella seconda scena della macchina c'è un vero legame tant'è vero che dopo **c'è la sequenza di foto di famiglia** e quindi creano un legame con il passato dei protagonisti i due protagonisti nelle due scene della macchina sono fuori dal tempo (...)

Es. 4.2.62 (da DPP\_5\_47)

JK great thank you uhm yeah I mean I (couldn't guess) about the ending quite a bit and so the first riddle the first riddle appears in it I don't know what happens after the last frame of this movie like the story starts **in the first frame where it's just Chris facing his (lonely) journey** (...)

I5 io non so cosa succede dopo l'ultima scena io sicuramente sapevo cosa succedeva dopo **la prima scena la scena della mamma che lo caccia fuori di casa** (...)

Es. 4.2.63 (da DPP\_7\_47)

ALS uh sì it's whatever you get from it is the main metaphor uh but for for us there's an idea of it's a film about survival (.) and in this case what survives is love ((trying to speak Italian)) amor uh and that's a that's a he he would carry his father **from now on** all on his back and in his heart uh and that that's how we get to know our family our that's how our family survives through compassion and through connection

I7 sì assolutamente la per me è stata una metafora l'idea di questo film era di far parlare i sopravvissuti anche se la cosa che sopravvive maggiormente è appunto l'amore in lui **vediamo durante le ultime scene** che porta suo padre sulla sua schiena e poi nel nel suo cuore quindi è anche una questione empatica di connessione tra padre e figlio quindi assolutamente una metafora

Es. 4.2.64 (da DPP\_9\_50)

IM °it's fine° thank you very much uhm firstly I think the common sense says and I wanna I think he is in a very dark place and I think he is not aware of what he is doing in terms of like him being a bad (guy) he is confused he is hurt and he is his ideal of a relationship is really wrong uhm and I think he is in his mind thinking of the one thing that is missing in their love you know don't having sex he does not get the ideal of what he should have had so he miss- uh yeah he is confused really and then at the end for me he has a sort of realization of what happened so I think that was the moment he thinks he saved he is saving their

relationship and then he at the end he sees the pain that he has caused and I think that breaks his heart and he is ashamed and he is embarrassed as he should be

I5 beh in effetti sì è vero lui se lo merita ma lui è in un posto molto scuro non sa cosa sta facendo vaga nelle tenebre lui pensa che l'unica cosa che manchi alla sua relazione è il fatto che lui non abbia ancora fatto sesso **con April** e qua- ed è molto molto confuso **quando in effetti lui la forza a fare sesso** per lui è la realizzazione della propria relazione ma poi si rende conto si pente si rende conto del dolore che ha causato e quindi piange perché si è reso conto come eh ed è e ha vergogna come dovrebbe avere appunto grazie

Nel primo esempio il moderatore-interprete esplicita la nazionalità del film, nonché il fatto che esso è uscito sempre in Svezia: il regista aveva menzionato questo Paese sottolineando che il film è stato ivi girato, tuttavia, i dettagli resi manifesti da H1 erano rimasti impliciti nel suo commento (si può girare una pellicola in uno Stato ma la *troupe*/casa di produzione possono avere una diversa nazionalità); il moderatore esplicita anche la giovane età del protagonista. Negli altri esempi si esplicitano i contenuti di alcune scene menzionate: “photographs”>“foto di famiglia”, “facing his lonely journey”> “la scena della mamma che lo caccia fuori di casa”, “from now on”>“ultime scene”, come pure il riferimento alla protagonista (April) e alla violenza subita.

Quanto ai nomi di attori e personaggi, in alcuni casi gli interpreti li hanno riportati nei loro turni (finanche aggiungendo ulteriori dettagli), mentre in altre occasioni hanno optato per menzionare il ruolo degli stessi piuttosto che i loro nomi. Se ad esempio Josh viene tradotto come “il protagonista” (DPP\_7\_47) e analogamente Nelly e Staszek come “gli attori” (DPP\_4\_47), quando gli ospiti hanno menzionato i personaggi Bobby, Chris o Lane, gli interpreti li hanno fedelmente riportati finanche aggiungendo i loro ruoli (“Lane la protagonista” – DPP\_6\_47). In un altro caso si nomina l’attore Matt Bomer e l’interprete fornisce una resa espansa aggiungendo ulteriori dettagli, quali “l’attore che interpretava il padre”. In un passaggio successivo i registi definiscono Bomer come germofobico (*germophobe*), tradotto dall’interprete con l’aggettivo “reticente”: l’interprete forse presume che questo aggettivo sia più intelligibile ai giovani giurati, anche se ne oscura parte del significato. Inoltre, in 4.2.65 I6 co-costruisce il turno di una giurata, la quale desiderava rivolgersi direttamente all’ospite ma non conosceva il suo nome: è l’interprete a fornirlo in autonomia.

Es. 4.2.65 (da DPP\_6\_47)

J quello che ti volevo chiedere è se tu in vita cioè se tu: non so  
come ti chiami però vabbè ((ride)) mi dispiace ti senti [più- ]  
I6 [Sofia]  
J Sofia ok se tu Sofia ti senti più una ragazza di città oppure ti  
senti insomma la ragazzina ch ama la natura e a cui piace stare  
tra la natura nella vita reale chi sei tu se sei la ragazza che  
abbiamo visto insomma a cui piace il paesaggio oppure piace la  
città ciao è stato un piacere ((ride))

Sono state menzionate altresì persone diverse dagli attori come nel caso in cui è stata nominata Clane, scrittrice a cui si sono ispirati gli sceneggiatori del film; l'interprete ha aggiunto autonomamente il cognome della stessa: "comunque il in effetti il eh la storia è basata sul libro di Clane di Clane Hayward" (DPP\_6\_47). Il libro in questione è un'autobiografia in cui si racconta lo stile di vita *hippie* e le comuni degli anni '70: l'interprete ha tradotto la parola "memoir" dando alternativi traduttivi ("il film è basato su un diario una memoir perché è un'autobiografia"), mentre ha reso "communes" come "comunità", termine non esatto, ma che forse può essere maggiormente intelligibile per un pubblico di giovanissimi.

Per quanto riguarda la resa di titoli di film, interessante è il caso della pellicola in concorso *We're still together*:

Es. 4.2.66 (da DPP\_5\_47)

J mi chiedo qual è l'elemento essenziale ovvero stare insieme  
quindi lottare insieme o anche da soli è possibile farlo? (...)  
I5 thank you very good ok the first question is what is the essential  
to fight together or to be able to find on our own? (...)  
JK you know the title is somehow suggesting cause it's called **We're  
still together** but arguably everyone in it could be alone and it  
raises the question who is the title referring to? and essentially  
is everyone you know at the end of the film you ask yourself or  
can you say is Chris still with Bobby? is Chris ((the microphone  
doesn't work)) is Bobby still with his daughter? is Bobby still  
with his wife? so it raises that question and it's nice that you're  
asking are they together or alone? I mean the answer is both the  
answer's that the bond that Chris has made with Bobby will help  
him? but ultimately you know he needs to find his own way and  
similarly with Bobby will his wife left him in the next day?  
(that's why) I leave it open-ended (...)  
I5 come dice il titolo **noi siamo ancora insieme** che potrebbe  
significare qualsiasi cosa ma la risposta alla domanda è sì tutte  
e due le cose si può lottare da soli si può lottare insieme e il  
titolo stesso è valido per tutti e per questo io ho lasciato il  
finale aperto la moglie di Bobby se lo riprenderà in casa? Chris  
si fidanzerà con la ragazza? ci sono tante domande a risposta  
aperta

Ai fini di creare coesione tra la domanda del giurato e la risposta del regista, nonché per poter tradurre adeguatamente quest'ultima, l'interprete offre una sua traduzione del titolo: "come dice il titolo Noi siamo ancora insieme che potrebbe significare qualsiasi cosa (...) il titolo è valido per tutti". Giova tuttavia evidenziare la generalizzazione nella resa delle varie domande elencate dall'ospite ("ci sono tante domande a risposta aperta"), forse dovuta al poco tempo rimasto per interagire con i giurati.

In 4.2.67, invece, il turno traduttivo è co-costruito insieme agli altri partecipanti: è la giurata stessa a fornire una traduzione vicina a quella effettivamente usata in Italia (*La vie d'Adèle*>*La vita di Adele*; A. Kechiche, 2013), così come menziona il regista del secondo film (*Carol*, T. Haynes, 2015); inoltre, anche il moderatore aiuta l'interprete nella resa. L'atmosfera caotica di questo incontro può spiegare le difficoltà di resa, dato l'interprete ha probabilmente avuto problemi nell'udire i vari interventi:

Es. 4.2.67 (da DPP\_9\_50)

- J then about the film uhm I think the intention behind it is really (noble) and you want to make the topics that are filmed in this film uh to make them approachable for a young audience and I'm really glad that you uh I do agree with some other jurors that sometimes this is done uh in a stereotypical way and because of that I wondered what do you think actually about a very celebrated film that is **Blue is the warmest colour** and **Carol** a movie that (came out) like two years ago
- I5 I'm sorry I didn't understand the film you are talking about can you raise your voice a little bit?
- J **in Italian Blue is the warmest colour is something like La vie d'Adèle** °do you know it?° **and Carol by Todd Haynes** uhm last year I think so I was wondering what do you think about these films and did you take any inspiration from it? thank you very much
- I5 eh sì io penso che queste piccole tensioni questo approccio alle piccole tensioni un approccio adolescenziale un approccio giovanile naturalmente si poteva prevedere però naturalmente il film è fatto da un punto di vista giovanile eh poi io penso che sia anche una celebrazione di qualcosa che- di abbastanza tipico della cinematografia infatti volevo sapere dal regista se si è ispirato da questo se è stato ispirato da questo film sono mortificata °((rivolta a H7)) ma non ricordo il nome°
- H7 ((interviene fuori microfono))
- I5 **La vita di Adele** ((rivolta a H7)) °e il personaggio di Tom Hanks? (.) chi è il personaggio?°
- J the other one is Carol I said
- H7 Carol?
- J by Todd Haynes
- H7 ah Carol by Haynes Carol by Todd Haynes oh the movie sorry

## Tecnicismi

“I was told that audience would be super smart super intelligent and I'm finding that that's really true so thank you for your questions” (DPP\_6\_47), con queste parole una regista plaude alla platea che ha di fronte a sé. Infatti, termini tecnici sono molto utilizzati tanto da giurati quanto da ospiti. Si rilevano traduzioni di termini come *script* (“il copione” – DPP\_4\_47) e *team/crew* (“troupe”), come pure l’utilizzo di prestiti quali *flashback* (DPP\_7\_47), *mainstream* (DPP\_9\_47) ed *editing* (DPP\_6\_47). In alcuni casi, come dimostrato dall’esempio che segue, gli interpreti ricorrono a tecnicismi anche a fronte di turni privi degli stessi, come quando I6 parla di “montaggio” e “narrazione”, mentre il giurato aveva commentato positivamente le scene e il loro susseguirsi senza usare alcun tecnicismo (DPP\_6\_47).

Es. 4.2.68 (da DPP\_6\_47)

J        hello my name is (name) I'm from (country) uh I wanted to talk  
         about the main character and environment and also the technical  
         side of the movie uhm first of all I think uh that the main  
         character your character was quite like a Bible Eve but she- a  
         character of the Bible Bible Eve from the Bible         [she's=  
H8          [Eve         from  
         the Bible ok  
J        =a character of the Bib- Eve from the Bible trying to escape from  
         her world by eating the fruit of forbidden fruit which was the  
         junk food for her and also I think the scene was very very beautiful  
         the scenes that stick the film together and I wanted to say quite  
         but all those scenes were like a (kiss of the heart) uh I think  
         that every every character of this movie was very very specific  
         and they had uhm the male the male have not a very main things (to  
         act) uh uh main role but they had a spark which made the film were  
         beautiful I think that the in total the film was very very great  
         and it was the uh my favourite one of my favourite my favourite of  
         all the movies that I watched in Giffoni °you know?<sup>o</sup>  
I6        vorrei fare due osservazioni sul film sulla protagonista e sugli  
         aspetti tecnici la protagonista mi ricorda un po' Eva e (.) e la  
         sua fuga e la fuga dal suo mondo Eva mangia la mela Lane mangia il  
         cibo spazzatura quindi ho trovato una sorta di analogia mi sono  
         piaciute molto le scene **il montaggio perché il film resta sempre**  
         **molto coerente compatto nella narrazione** poi volevo fare una  
         piccola una piccola osservazione sui personaggi anche i personaggi  
         maschili perché non tutti i personaggi hanno un ruolo predominante  
         nel film però insieme sono utili alla narrazione (.)  
         [poi volevo dire che è= ]  
SJC      [thank you very much     ]  
I6        =uno dei film più belli che io ho visto fino ad ora

Altri interpreti ancora adattano delle espressioni per mezzo di formulazioni italiane: “I'm drawn to films that aren't particularly plot driven”, “if you are looking for a plot twist every five minutes”>“a me piacciono i film senza tanta trama”, “alcune persone cercano una trama che si sviluppa ogni cinque minuti” (DPP\_9\_47); tramite queste espressioni

l'interprete può mantenere il parallelismo e la ripetizione (*plot-plot*, trama-trama – piuttosto che parlare, ad esempio, di 'colpi di scena').

Interessanti le rese di tecnicismi riguardanti le inquadrature, i quali dimostrano una conoscenza settoriale degli interpreti. In particolare, nell'esempio successivo è l'interprete stessa a co-costruire un turno tecnico con la giurata:

Es. 4.2.69 (da DPP\_9\_47)

- J it has potential ( ) stories actually interesting but uh it tended to be a cliché for me because it was very predictable and uh it was (full up with) many like typical stuff April for example (.) when Cat said I have nowhere else to go I mean I was basically saying that we uh because I was predicting that and the other thing I would like to comment on is the camera work and cinematography because I liked the fact that uh oper- camera uh cam- ((chuckling)) uhm was good I mean we had a detail ((the microphone doesn't work)) we had a detail ((the microphone doesn't work)) then we ((the microphone doesn't work))
- I5 **from a close-up to a long shot basically a long distance shot basically from the point of view of Cat**
- J yeah and then ((the microphone doesn't work)) and then there was a close-up like a a very slow close-up and I liked it very much and the other thing is uh I think ((the microphone doesn't work)) the game with the mirrors I don't know if it is intentional and that's what I want to ask you about that has a meaning I mean the mirrors (everywhere) ((the microphone doesn't work)) can I (assume) in some ways that uh I don't know maybe the girls are looking for somebody inside them? thank you so much
- I5 ok vengo dalla (nazione) voglio parlare prima di tutto della trama che secondo me ha un grande potenziale ma un po' di cliché si sa come va a finire il film ci sono degli elementi tipici come quando Cat dice non ho nessun posto dove andare lo stavo quasi dicendo io al posto suo la poi volevo eh lodare però **l'operatore il cameraman e anche la fotografia perché si parte da un piccolo dettaglio per poi andare a un campo molto lungo** e volevo- e anche i **primi piani** sono ben costruiti e volevo chiedere al regista se la scelta di ehm far specchiare i due personaggi principali così tante volte è stata intenzionale e in che senso? forse le due ragazze cercano qualcosa in loro stesse?

Si riportano altresì due esempi riguardanti gli adattamenti di termini designanti le professionalità di una *troupe* cinematografica; si osservi che nel primo caso non si esplicita il ruolo di Terrence Malick: è doveroso sottolineare che egli è regista, sceneggiatore e produttore statunitense e pertanto non era scontato scegliere una di queste funzioni relativamente al documentario menzionato. Quanto alle traduzioni, gli interpreti hanno adattato *cinematographer*>direttore di fotografia, *producer*>produttrice, anche se si rileva un' imprecisione nella resa di *post-production supervisor*>co-produttore.

Es. 4.2.70 (da DPP\_4\_47)

- WE uhm well we looked at a lot of pictures together before we made the film and things that I had a very specific look in mind that I wanted and I (picked) these things with the **cinematographer** because I saw a documentary that he shot which was beautiful and was actually shot in America somewhere in the south and it had a wonderful glow to it that you may also find in (some) **Terrence Malick's films** and I told him I wanted that and we agreed upon that and so but he had a lot of freedom we storyboarded the whole film but I mean all kind of the choreography of the camera a lot of (things) he just felt the moment and he had this freedom to dance around the actors and uh yeah I mean he did an amazing job but it all started with us sort of having similar tastes so
- I1 abbiamo visto insieme innanzitutto per partire come ehm inizio abbiamo visto delle fotografie insieme e abbiamo capito quali fossero ho fatto capire quali fossero le mie intenzioni e per quanto riguarda poi il **direttore della fotografia** avevo già visto un suo documentario che mi era piaciuto mi era piaciuto moltissimo mi piace il tipo di luce che dava a questo documentario un po' si non so se lo conoscete è un po' come i film di **Terrence Malick** e quindi avevo molta fiducia in lui ho dato anche molta libertà per cui vedete eh questo gioco anche di luci e di di danze in un certo senso intorno agli attori per cui avevo molta fiducia in lui e ovviamente avevo bene in mente la struttura visiva che volevo dare al film e avevamo le stesse idee quindi abbiamo lavorato bene su questa cosa

Es. 4.2.71 (da DPP\_6\_47)

- SJC in the- yeah well here's one very important woman right there she's filming right now she can wave hi Jennessa she's the **producer** and the producer really makes the film so uh she's amazing there are a lot of powerful women thank you very much for noticing that it is unusual again in cinema you see a lot of men usually in the credits but we uhm on purpose we felt that this was a women story and we wanted women telling the story but uh not only women you know the the **cinematographer** was a man some important people that came in uh the **post-production supervisor** who's also here Rob West uh another great man but yes it was heavily populated with women and on purpose
- I6 una delle forze della natura che hai letto nei titoli di coda è la nostra **produttrice** che è qui con noi Jennessa e però come ti ripeto volevamo che fosse un film un film al femminile quindi insomma con una prevalenza di figure femminili abbiamo però avuto la collaborazione del **direttore della fotografia** che è un uomo però e anche il **co-produttore** che è qui con noi oggi però è prevalentemente un film al femminile e l'ho fatto apposta

Giova anche riportare, tuttavia, un raro esempio della mancata menzione di termini tecnici a fronte di un turno lessicalmente molto denso: l'interprete omette i riferimenti a *storyboards*, *green screen* e VFX (abbreviazione di *visual effects*), così come rende in modo generico la tecnica del *compositing*:



Es. 4.2.72 (da DPP\_7\_47)

- ALS but the hardest part was working with the animals uh because the bears the moose the elk the birds uh all very challenging lots of **storyboards** and **compositing** of wild animals actors **green screen VFX** very very challenging
- I7 diciamo è stata una grandissima sfida lavorare con gli animali è stata la parte più dura soprattutto eh la quando abbiamo visto l'uccisione del dell'uccello l'alce eh quello è stato difficile e anche **combinare le scene** con l'orso l'orso grizzly

### Riferimenti extra-cinematografici

Gli esempi che seguono evidenziano come gli interpreti abbiano adeguato o meno riferimenti culturali menzionati dai membri della *troupe*. Si offrono innanzitutto tre estratti tratti da DPP\_10\_47 in cui si parla di un film che si svolge a Porto Rico, luogo natale del regista invitato al Festival.

Es. 4.2.73 (da DPP\_10\_47)

- AMC ok let's talk at the end thank you thank you very much for giving the opportunity for us (because) we come from the Carribean **I'm a representative for Puerto Rico but also of the other islands of the Carribean the Carribean from Cuba down to Aruba** ((speaking Spanish)) (...)
- I6 grazie mille sono qui non solo per **Porto Rico** ma per tutti i Caraibi quindi da **Cuba** a eh a **tutti i Caraibi le isole dei Caraibi** quindi grazie

Es. 4.2.74 (da DPP\_10\_47)

- AMC about the music yeah the music was done by a very famous band called Calle 13 uh they are from Puerto Rico and yes the music of this movie was very different from the usual way the music is used in cinema usually the music is used to take you to a particular process when you need to feel frightened they will give you the frightened mood if you want love they give you the violin in my case I wanted to use the music to interpret the confusion inside Carmin's mind so the music only appears every moment she has an internal thinking process so yes the music was meant not to take you through the process of the movie but to take you into her personal thinking an emotional process that's why it can be uncomfortable but that was the idea so I think you can realize that's the guitar ( ) we need basically the guitar because the guitar is the basis of the Spanish heritage that we have in the Caribbean and we use all those Caribbean and Spanish elements uh in a different way for example we use **a cuatro a Puerto Rican cuatro played as a mandolin** we used a **(guiro) played as a (train) ((imitating the sound)) chacha** we we used the same instruments making different sounds in order to become uncomfortable like the thinking and emotional process of the actress of the character
- I6 allora la colonna sonora è stata fatta da una band da un gruppo portoricano che si chiamano Calle 13 e in effetti hai fatto una giusta giustissima osservazione perché solitamente nel cinema la musica e la regia vuole portarti al senso che sarà dato all'atmosfera che sarà data nella scena per esempio se c'è una scena di paura ovviamente la musica o di tensione ti porterà a

quel a quel sentimento a quella sensazione nel mio caso invece la musica voleva interpretare unicamente i momenti di confusione della ragazza infatti se ci fai caso ehm appare proprio abbiamo la musica proprio nelle scene in cui la ragazza è inquadrata e c'è un senso della sua fortissima confusione ho usato ho ritenuto opportuno inserire la chitarra come strumento perché è di eredità spagnola quindi è proprio fa parte dell'eredità spagnola anche se per esempio abbiamo eh ((rivolgendosi a AMC)) °el cuatro (es un instru[mento] (. ) como una guitarra°? ]

AMC [((rivolgendosi a I6)) °cuatro como una guitarra° ]

I6 e che diciamo viene usato il cuatro che ((rivolgendosi a AMC)) è un mandolino?

AMC ((rivolgendosi a I6)) °lo (tocamo) como un mandolino°

I6 lo suoniamo come un mandolino quindi gli stessi strumenti però usati in modo diverso

Es. 4.2.75 (da DPP\_10\_47)

AMC es una pelicula is a film about being abandoned she's abandoned by her mother and her father that's why the father tells the grandmother she's your daughter because she raised her so yes she's totally confused about her new sexuality you know **her first period actually that's why what Antes que cante el gallo means the title Before the rooster crows in our country when a girl has her first period we say her rooster crows it comes from the Bible uh before the rooster crows you will deny me three times** so yes everything you say it's exactly what we were trying to portray

I7 sì concordo perfettamente con i tuoi commenti è un film sull'abbandono perché la ragazza era stata abbandonata dalla madre dal padre e infatti se tu ricordi la nel film il papà dice alla nonna è tua figlia quindi è la nonna che diventa la madre della ragazza ed è un film un po' sulle ehm insomma i primi eh diciamo sull'adolescenza e **sulla sulla prima mestruazione perché ehm il titolo Before the rooster the rooster crows Ante uh Antes que cante el gallo è un detto portoricano che praticamente annuncia l'arrivo della prima mestruazione per una ragazza e quindi e viene dalla Bibbia**

Nel primo esempio l'interprete usa il nome italiano Porto Rico, menziona Cuba per poi generalizzare parlando di "tutte le isole dei Caraibi". Nel secondo estratto il regista sta rispondendo a una domanda riguardante la colonna sonora del film e fa riferimento a due strumenti tipici quali il *cuatro* e il *guiro*, di cui descrive brevemente le sonorità; l'interprete chiede la collaborazione del regista (si osservi che i due parlano direttamente in spagnolo) per poter tradurre le caratteristiche di questi strumenti musicali, o meglio di uno dei due dato che il riferimento al secondo è omissivo: in particolare, I6 si focalizza sulla similitudine tra il *cuatro* e il mandolino per poi chiudere la resa sottolineando che i portoricani usano gli stessi strumenti ma in modo diverso. Per quel che riguarda il terzo esempio, si evidenzia che il film in questione si intitola *Before the rooster crows*: da un lato, il riferimento al canto del gallo è culturalmente connotato in spagnolo portoricano dato che, come afferma il regista, indica il menarca ("we say her rooster crows");

dall'altro, è una frase di ispirazione biblica rivolta da Gesù all'apostolo Pietro ("Prima che il gallo canti, tu mi rinnegherai tre volte" – Vangelo di Matteo 26, 34). L'interprete in questo caso non traduce in italiano il titolo, pur facendo cenno al menarca che risulta, pertanto, incomprensibile; inoltre, non fornisce neanche dettagli relativamente al fatto che si tratta di una citazione biblica ("viene dalla Bibbia").

I due esempi che seguono sono tratti da DPP\_7\_47: nel primo l'interprete omette il riferimento al poeta Rilke, forse presumendo che la platea di giovanissimi (*Generator* +13) possa non conoscerlo. Mentre nel secondo l'uso della preposizione 'a' piuttosto che di una articolata, quale ad esempio 'nel' o 'dal' ("a Montana", "da Montana" vs 'nel Montana', 'dal Montana'), è potenzialmente fuorviante, giacché si rischia di confondere lo Stato americano del Montana con una 'città'; inoltre, il detto riguardante il fermarsi nel Montana anziché arrivare fino in Alaska è condensato.

Es. 4.2.76 (da DPP\_7\_47)

ALS but as the poet **Rilke** said if it's easy we don't remember it  
I7 **come è stato detto** se è facile non ce lo ricordiamo quindi

Es. 4.2.77 (da DPP\_7\_47)

ALS and we grew up in Montana in in in the mountains and so there's-  
and we lost our father as young men as young boys and so there are  
themes that we (wanted to) resonate too as well  
I7 siamo cresciuti **a Montana** abbiamo perso nostro padre da giovani  
quindi questi argomenti ci hanno sempre colpito tanto  
(...)  
AnS none of it was filmed in Alaska but it was shot in Montana so it-  
**they often say that Montana is the place where people who- in their  
way to Alaska stop because it is too far to get to Alaska so  
(chuckling) in America when you're going West you stop in Montana  
cause Alaska is too far away** but we shot the entire film in Montana  
to be frank uhm on different locations (we hadn't) sets or studios  
involved uhm and again we are from there so we know it very well  
we auditioned the mountains quite a lot  
I7 diciamo che noi veniamo **da Montana** quindi conosciamo molto bene le  
location dove girare il film è stato girato tutto **a Montana** non  
non in altri posti non c'erano set cinematografici **e qualcuno dice  
che le persone che vanno in Alaska si fermano a Montana**

L'ultimo esempio riguarda DPP\_5\_47 che verte su un film girato nel Québec: in virtù del bilinguismo che caratterizza Montréal, il regista spiega che i personaggi principali del film parlano inglese (essendo questa la loro prima lingua), mentre quelli secondari si esprimono in francese (di cui sono madrelingua a loro volta). La resa non esplicita che i personaggi secondari parlano francese perché quella è la loro prima lingua.

Es. 4.2.78 (da DPP\_5\_47)

- J (...) ho notato che soltanto i personaggi principali usavano la lingua inglese mentre tutti i personaggi secondari come i poliziotti parlavano in francese e a proposito di questo ((malfunzionamento del microfono)) perché? (...)
- I5 (...) I wanted to ask you why do only the main characters speak English while the surrounding secondary characters speak French if there is a particular reason why? (...)
- JK great so yeah I'll respond to the (final thing) as well uhm there are two languages in the film I'm from Montreal and the film was shot and set in Montreal and Montreal it's really a bilingual place so **I learnt both French and English and I speak French and yet my first language is English so the way people whose first language is English and live in Montreal is exactly that and so yeah that's why the surrounding characters speak French** (...)
- I5 riguardo alla lingua la città in cui è stato girato è Montreal io stesso sono di Montreal e noi siamo bilingui la prima lingua- la mia prima lingua è l'inglese ed è per questo che i personaggi principali parlano inglese e la seconda lingua è il francese (...)

#### 4.2.4 Discussione contrastiva sulla sezione

Dagli esempi qui discussi in generale si riscontra tanto una tendenza ad adattare titoli, parole e termini stranieri quanto, al contempo, approcci meno adattativi, come l'uso di anglicismi o titoli originali.

Per quel che riguarda gli **eventi in presenza in streaming**, si rilevano strategie di adeguamento relative per lo più a termini tecnici (dal *green screen* al *bottle episode*) e riferimenti extra-cinematografici (come quelli riguardanti la vita privata delle star). Per quanto riguarda invece i riferimenti ai film oggetto delle domande, gli interpreti tendono a generalizzare, lasciando ai giurati il compito di 'colmare' eventuali *gap* e ricordare i dettagli delle scene in questione. Giova altresì sottolineare che in questi incontri sono state addirittura riscontrate mancate traduzioni, non solo relativamente a commenti personali dei giurati, ma anche, ad esempio, in riferimento ai film commentati.

Negli **eventi a distanza andati in onda in streaming** si sono riscontrate strategie di adattamento finanche in misura superiore rispetto agli incontri in presenza. Oltre alla traduzione dei titoli delle pellicole, ai chiarimenti sui ruoli cinematografici e alle spiegazioni dei tecnicismi (anche extra-cinematografici), in particolare, si pongono in evidenza le aggiunte di dettagli anche minuziosi nei due dibattiti post-proiezione ai quali il pubblico a casa ha avuto accesso senza però aver avuto la possibilità di vedere i docufilm.

Per quanto riguarda infine gli **eventi in presenza privi dello streaming**, inaspettatamente sono state rilevate rese espanse relative alle scene dei film appena

proiettati e che tutti i presenti dunque conoscono. In questo contesto gli interpreti attingono alla loro conoscenza settoriale, facendo autonomamente riferimento a termini tecnici e persino co-costruendo il turno con i giurati, probabilmente poiché consapevoli delle loro conoscenze specialistiche.

Giova paragonare le rese dei riferimenti cinematografici nei tre contesti analizzati: se negli eventi in presenza in *streaming* si lascia ai giurati il compito di colmare eventuali *gap* (di veda l'esempio 4.2.10 – “la scena che conoscete”); negli eventi a distanza in *streaming* gli interpreti aggiungono dettagli utili in particolare nei DPP dei docufilm non visionati dal pubblico a casa; infine, negli eventi in presenza e privi dello *streaming* inaspettatamente gli interpreti richiamano autonomamente scene dei film appena proiettati. Nel primo caso gli interpreti non adeguano il loro *output* a un pubblico generalista, bensì si rivolgono esclusivamente a coloro che conoscono a fondo la star in questione. Interessante di converso notare che negli eventi a distanza, forse per la mancanza di un pubblico fisicamente presente in sala, gli interpreti ricordano più facilmente che seguono la diretta *streaming* molti utenti online, ai quali sono utili dettagli ulteriori.

Quanto ai tecnicismi, in particolar modo relativamente a quelli usati autonomamente dagli interpreti negli incontri in presenza privi dello *streaming*, gli esempi portano a ritenere che non sia tanto l'età dei giurati a guidare la prestazione interpretativa, quanto il riconoscere una ‘professionalità’ al giovane pubblico presente: gli interpreti non adeguano il loro *output* a dei tredicenni, sedicenni o diciottenni in quanto tali, bensì creano un discorso adeguato a dei ragazzi che conoscono l'industria cinematografica in generale, tanto da voler perseguire carriere in questo settore. Quanto all'età, giova comunque ricordare come nel corso degli eventi in *streaming* non siano stati riportati i riferimenti espliciti alla sfera sessuale, sia a seguito di un'auto-censura da parte dell'ospite (esempio sulla battuta riguardante lo *slurpee*) sia su precisa scelta dell'interprete (come nel caso di DPP\_12\_50): gli interpreti hanno dimostrato in questi casi sensibilità nei confronti dei giovani presenti, di quelli connessi alla videochiamata, nonché di quelli che seguono lo *streaming*.

In conclusione, gli interpreti del GFF non condividono né l'etica professionale descritta da Jüngst (2012; § 0.3, 1.3.2.1) né ricordano la metafora culinaria utilizzata da Wadensjö (1993/2002; § 0.3, 1.3.1.2). Non essendo altresì totalmente affini agli interpreti attivi nell'ambito televisivo, si ritiene che lo *streaming* possa configurare una figura professionale ibrida, la quale oscilla tra adattamenti e mancati adeguamenti, orientandosi

verso un gruppo di ascoltatori ritenuti esperti in quel determinato settore, quale è il cinema.

### 4.3 Analisi dell'agentività degli interpreti

Come evidenziato nella Figura 4.3.1, questa sezione verte sul secondo sotto-quesito di ricerca, analizzando se, fino a che punto e come gli interpreti diventino partecipanti a pieno titolo dell'interazione in termini di posizionamenti nello spazio, allineamenti e posizionamenti discorsivi, nonché di etica dell'intrattenimento.

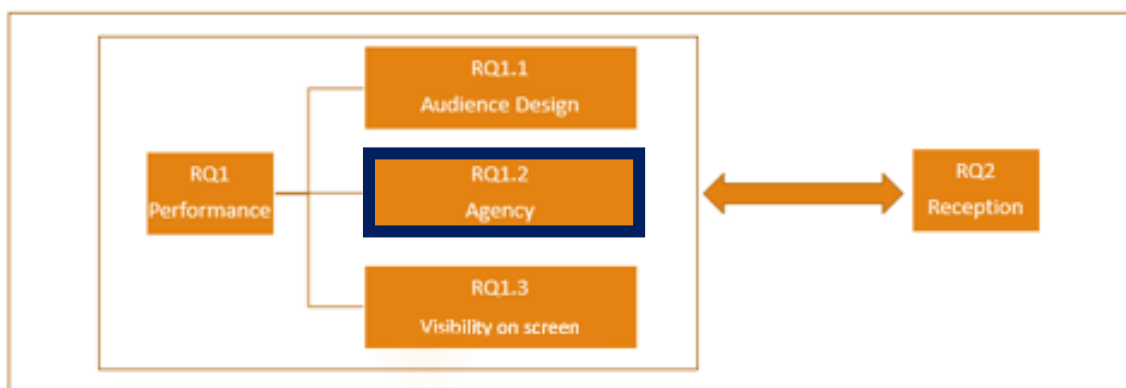


Figura 4.3.1 Strutturazione grafica delle domande di ricerca con enfasi sul secondo sotto-quesito (agentività)

#### 4.3.1 Analisi dei posizionamenti nello spazio, degli allineamenti e dei posizionamenti discorsivi

In primo luogo si indaga il posizionamento nello spazio degli interpreti (Merlini & Picchio in preparazione) e in secondo luogo l'interrelazione tra allineamenti interazionali e posizionamenti discorsivi a livello di enunciato-sequenza (Delizée 2021). Per quanto concerne specificatamente questa seconda analisi, viene proposta un'originale categorizzazione che descrive in ordine crescente l'agentività degli interpreti e la funzione della stessa.

#### 4.3.1.1 Eventi in presenza in *streaming*

##### 4.3.1.1.1 Analisi dei posizionamenti nello spazio

Il posizionamento sul palco dei partecipanti è fisso. In tutti i casi, infatti, l'ospite siede tra interprete e conduttore, anch'essi seduti; l'unica eccezione è MJ\_6\_49, evento nel quale, presumibilmente data la presenza di due ospiti, è la conduttrice a essere al centro con un ospite e un interprete per lato (Figura 4.3.2). Si noti che in questo caso il Festival ha creato una vera e propria 'coreografia' sia a livello di *voice-matching* sia in termini cromatici: l'interprete donna (estrema sinistra della Figura 4.3.2) traduce le parole dell'attrice e l'interprete uomo (estrema destra) è assegnato all'attore (quanto alle domande, esse sono poste a entrambi gli ospiti e gli interpreti si alternano nel tradurle); inoltre, le sedute delle prime sono entrambe di colore rosso, mentre quelle dei secondi di colore giallo.



Figura 4.3.2 Disposizione spaziale in MJ\_6\_49

Di norma, gli interpreti entrano in sala a seguito degli ospiti e nessuno di essi si presenta in sala con il blocco d'appuntamenti. Al di là dei saluti iniziali e finali o di momenti in cui uno dei partecipanti si alza per qualsivoglia motivo<sup>125</sup>, i tre (o più) partecipanti sono seduti ognuno al proprio posto. Le sedie sono pressoché poste sullo stesso livello fronte palco (si ricorda che in platea sono seduti i giurati o comunque le persone che pongono le domande) e telecamere, anche se si tenta di creare una forma triangolare (Figura 4.3.3)

---

<sup>125</sup> Ad esempio, in MJ\_3\_47 la personalità comica e molto coinvolgente dell'ospite lo porta in alcuni momenti ad alzarsi per avvicinarsi e scherzare con la platea, mentre in MJ\_5\_47 è il conduttore che si sposta tra i giurati presenti in sala per passare loro il suo microfono (a causa di un malfunzionamento di quello precedentemente fornito). Se nel primo caso l'interprete e il conduttore restano seduti e lasciano completo spazio all'ospite, nel secondo l'interprete e l'attore sono in piedi per interagire più agevolmente con la sala.

che permetta un'interazione più agevole tra i vari partecipanti e tra questi e la sala (cfr. Wadensjo 2001).

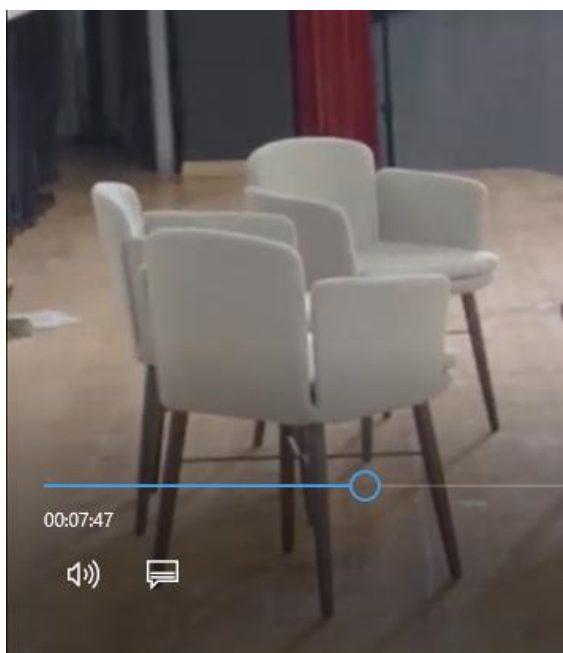


Figura 4.3.3 Disposizione 'a triangolo' delle sedute durante gli eventi in presenza in *streaming*

Il posizionamento è deciso dall'organizzazione del Festival prima dell'evento: gli interpreti non hanno infatti libertà di scegliere dove accomodarsi, tantoché in alcuni incontri (ad esempio MJ\_2\_47, MJ\_3\_47 o PRC\_3\_49) si vede palesemente che è il conduttore a mostrare all'interprete dove sedersi a seguito della richiesta di quest'ultimo.

L'ospite è il focus dell'incontro, il centro dell'attenzione dei giurati (e delle telecamere) e infatti, come detto, la sua seduta è pressoché sempre posta al centro. Tuttavia, il conduttore (che è H1 nel 70% dei casi – 7 incontri su 10) ha la sua importanza: è colui che detta i tempi dell'incontro, dà il benvenuto all'ospite in sala e lo congeda, indica dove sedersi, presenta le categorie di giurati, annuncia la fatidica ultima domanda, introduce l'ingresso del premio ecc.; inoltre, soprattutto H1 interviene anche con opinioni personali, battute e commenti con cui dimostra il suo coinvolgimento. Un conduttore come H1 (si veda Merlini & Picchio 2019) ricorda gli stili di conduzione "clessidra" e "divertente"<sup>126</sup> (Straniero Sergio 2007: 105-106 citando Charaudeau & Ghiglione 1977: 48-50), anche se giova ricordare che si discosta da un vero e proprio presentatore di talkshow in quanto egli non decide autonomamente né l'argomento di discussione né lo

<sup>126</sup> Il conduttore "clessidra" si accontenta di dare la parola o far rispettare i tempi, mentre quello "divertente" è simile a un attore che utilizza l'umorismo, la satira e l'effetto-divertimento.



sviluppo tematico della discussione (cfr. Straniero Sergio 2007: 117), i quali sono prerogativa dei giurati.

In sintesi, il posizionamento nello spazio degli interpreti in questa prima categoria di eventi non è sinonimo di agentività, bensì di adeguamento (e quindi etero-posizionamento) a regole e convenzioni tipiche e prefissate del Festival.

#### 4.3.1.1.2 Analisi degli allineamenti e dei posizionamenti discorsivi

La schematicità dei posizionamenti nello spazio si riflette anche a livello interazionale, per il quale si propongono le seguenti categorie: *ratified bystander*, *recapper*, *interlocutor* e *co-performer*.

##### *Ratified bystander*

Questa denominazione è ripresa da Goffman (1981; si veda Dynel 2011) secondo il quale i *bystander* sono dei partecipanti non ratificati all'interazione, degli ascoltatori casualmente presenti il cui accesso all'incontro, per quanto minimo, è percepito dai partecipanti principali (Goffman 1981: 132): “[bystanders] should ‘politely disavail’ themselves of any opportunities to listen, and even to act in such a way as ‘to maximally encourage the fiction that they aren’t present’” (Dynel 2011: 458 citando Goffman 1981: 132). I partecipanti primari possono anche agire in modo tale da massimizzare l'esclusione dei *bystander* dall'interazione (ad esempio parlando a bassa voce per non far loro sentire ciò che stanno dicendo). Tuttavia, per quanto i *bystander* possano impegnarsi nel fingere di non essere presenti, condividono l'*hic et nunc* dell'interazione con tutti gli altri partecipanti: restano ascoltatori nonostante dovrebbero astenersi dall'ascoltare quanto detto (Dynel 2011: 459).

Si propone in questa sede un'etichetta che riprende l'idea goffmaniana della non partecipazione all'evento comunicativo, ma se ne discosta giacché la presenza degli interpreti qui è ratificata dalla Direzione del Festival: essi non debbono far finta di non ascoltare, né fingere di non essere presenti. Gli esempi che seguono mostrano gli interpreti etero-posizionati come *ratified bystander* in momenti in cui, pur essendo partecipanti ratificati (tantoché rimangono presenti sul palco e visibili in sala), sono relegati al margine dello scambio comunicativo. Ciò avviene per lo più in momenti specifici dell'interazione quando i conduttori parlano in inglese senza né richiedere né lasciare spazio alla

traduzione in italiano, rischiando così di creare problemi in termini di *audience design*: simili occasioni si riscontrano durante i saluti iniziali (es. 4.3.1.1), i ringraziamenti finali (es. 4.3.1.2) o quando i conduttori presentano le varie sezioni di giurati all'ospite in questione (es. 4.3.1.3); giova sottolineare che H1 tende a parlare inglese più frequentemente rispetto agli altri colleghi anche durante l'interazione con l'ospite.

Es. 4.3.1.1 (da MS\_2\_47)

H1 Bryan Cranston the legend is here  
((applause))  
((addressing BC)) they came from all over the: Italy just to see  
you just to talk with you they are so in love with you they uh:  
it's incredible

Es. 4.3.1.2 (da MJ\_6\_49)

H6 ((addressing CH and ND)) grazie grazie thank you thank you so much  
thank you so much we wish you all the best thank you for coming to  
Giffoni we hope to see you again next year thank you so much

Es. 4.3.1.3 (da MJ\_2\_47)

H1 ((addressing KH)) before starting with the Q&A session I want to  
introduce these jurors (.) with the white t-shirt people from  
jurors from thirteen to fifteen years old ((applause)) with the  
green t-shirt there are the kids from sixteen to seventeen years  
old ((applause)) with the blue t-shirt there are the older one the  
sadder one uh: of Generator plus eighteen ((applause))

Sequenze come quelle appena riportate precedono o seguono il dibattito vero e proprio e si ripetono nei vari incontri<sup>127</sup> come una sorta di 'prassi' del Festival; pertanto, data questa schematicità, gli interpreti possono in qualche modo aspettarsi tale posizionamento. Caso a sé è MJ\_4\_47 in cui, come già accennato (§ 4.2.1), si nota un'estrema marginalità dell'interprete: I4 appena arrivata in sala viene informata dal conduttore che l'incontro non sarà tradotto, il che la lascia sorpresa; infatti, H1 prima fuori microfono e poi in chiaro dice: "Lo facciamo tutto in inglese il dibattito", anche se I4 è seduta accanto all'ospite con tanto di microfono in mano. Anche se lei rimane sempre presente sul palco, il conduttore ricorre alla sua interpretazione solamente durante la consegna di un premio all'ospite. Un tale etero-posizionamento, specialmente se effettuato durante una diretta *streaming*, incide notevolmente sull'agentività e sull'esposizione dell'interprete e ha potenzialmente ripercussioni negative sul Festival stesso, in quanto si escludono sia

---

<sup>127</sup> La presentazione delle giurie non viene proposta nelle PRC e nei MS data la diversa platea che partecipa a questi eventi.

giurati sia utenti web che non comprendono l'inglese, ma che avrebbero voluto seguire l'incontro. Non è dato sapere cosa abbia spinto il conduttore o chi per lui a tale scelta, ma si sottolinea che questo è l'unico esempio del suo genere nell'intero corpus e pertanto rappresenta un'assoluta eccezione.

A prescindere da MJ\_4\_47, è interessante inoltre notare che in questi momenti in cui si rileva una loro forte marginalità, gli interpreti sono pressoché non inquadrati e quindi non visibili su schermo. Conseguentemente, per i giurati in sala gli interpreti sono a tutti gli effetti dei *ratified bystander*, mentre per gli utenti in *streaming* sono completamente invisibili, inudibili e perciò stesso a tutti gli effetti assenti.

### Recapper

Il sostantivo *recapper* deriva dal verbo *to recap*, tra le cui varie accezioni si legge: “to repeat the main points of something that has been discussed earlier at the end of a meeting or talk”<sup>128</sup>: gli esempi mostrano come gli interpreti agiscano da *recapper* quando sono indotti (solitamente perché non viene lasciato loro spazio traduttivo) a ricapitolare turni o sequenze di turni precedenti, tirando in sostanza le fila del discorso al termine di un passaggio. È chiaro che ciò implica, almeno in alcuni casi, strategie di condensazione tipiche del *footing* di *recapitulator* così come è stato originariamente teorizzato da Wadensjö (1998). Nell'esempio che segue la giurata pone una domanda spinosa all'ospite e ne scaturisce una sequenza diadica tra Amy Adams e la giurata che non permette la traduzione immediata (si chiede infatti il consenso per poter terminare il concetto, a tal proposito si veda la discussione dettagliata in es. 4.3.1.4.2 sotto). I4 può intervenire solo al termine della risposta dell'ospite iniziando la resa con “allora”, segnale discorsivo che indica la volontà di ricapitolare quanto è stato detto finora. L'interprete, affidandosi solo alla memoria (dato che non ha con sé un blocco per gli appunti), si focalizza sui punti principali toccati da AA, anche se ciò comporta delle omissioni (ad esempio la battuta “I'd like to say a few choice words to certain people”), delle riformulazioni che possono apparire confuse (“non ti insegnano ma poi impari”) o inesatte (“posso dire che non rifarei” – l'attrice al contrario dichiara che rifarebbe tutto in quanto ogni esperienza le ha insegnato qualcosa). Nonostante ciò, l'argomento chiave (aver imparato a gestire il binomio casa-lavoro) è reso efficacemente nel turno traduttivo.

---

<sup>128</sup> <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/recap>

Es. 4.3.1.4.1 (da MJ\_1\_47)

J you have played diffi- different roles in many movies and looking back right now uh: at your work in which movie would you uhm refuse to participate in or uhm: yeah why or why not?

I4 qual è la parte che oggi magari non reciteresti non accetteresti di nuovo?

AA do you mean which film would I not do again?

J °yeah°

AA if I could help it?

J exactly yeah

AA oh it's really hard because the one that was the worst experience for me is one of people's favourite so I can't take it away because it challenged me in a way

J ok so why not can you tell us?

AA do you want me to spill the beans on the bad experience? I tried to stay positive uhm

J ok

AA no no but I've spoken openly about it and part of why it was hard for me was because uhm

((without microphone)) °is it ok that I can ( )?°

aa +gaze at I4----->+ +moving her hands so to say she would like to keep speaking+

I4 ((presumably gives a positive feedback))

cam I4 non visibile--->>>

AA ok it is because I'm a mum and it's one thing to challenge myself as an actress and it's another to be in a situation that makes it hard to come home and be a really good parent and when uh: when a role or a situation is too stressful then I had to learn how to give everything I had to a role but yet still come home and have something left for my family and so I wouldn't take it away because it actually taught me a different way to work and that was important for me and it's changed my work and it's changed my life so I wouldn't take it away but I'd like to say a few choice words to certain people you know (.) if I could go back

I4 **allora** per me è difficile perché la peggiore esperienza che ho avuto è stata in uno dei film più popolari che ho fatto e quindi non starò qui a nominarlo pubblicamente però quello che posso dire è che in realtà non eh: aver lavorato in un film così mi ha dato l'opportunità di imparare tanto a gestire il mio tempo e la mia emotività perché film che ti consumano tanto sul set ti danno da lavorare tantissimo non ti insegnano ma poi impari a portare a casa comunque quella parte di te che devi dare alla tua famiglia quindi questo è stato l'equilibrio che ho imparato grazie a quella fatica immane che posso dire che non rifarei però averla fatta mi ha insegnato questo

Nell'estratto successivo Nick Robinson si trova a Giffoni per la *première* del suo ultimo film e dalla platea gli chiedono se sia giusto dire che quello è il suo lavoro migliore. L'ospite punta alla creazione della *suspense*, dato che i giurati si trovano in sala per vedere proprio quel film, e cerca di tergiversare chiedendo le tempistiche della proiezione al conduttore; tale etero-posizionamento di H1 come *direct addressee* è desumibile anche dalla direzione dello sguardo di NR. L'interprete interviene solo alla fine della sequenza e anche in questo caso introduce il suo turno con un riempitivo ("eh: diciamo che"). In

questo secondo estratto non viene omesso nulla, anzi viene inglobato nel turno traduttivo anche il contributo di H1 (“penso che inizierà fra circa cinque minuti”) e viene ripristinata coerenza con la domanda (“poi dopo magari direte voi a me se è il mio migliore lavoro oppure no”).

Es. 4.3.1.5 (da MJ\_5\_47)

NR uh I think (that) you'll watch it and decide for yourself uhm it is uh we are starting soon yes?  
nr +gaze at H1----->+  
H1 yeah yeah in five minutes  
NR yeah well it's uh you have (still) to watch it and find out then you'll tell me ((smiling))  
I2 **eh: diciamo che** forse è una cosa che dovrete decidere voi quindi dovrete decidere tu quindi lascio a voi la l'ardua sentenza quindi guardate il film penso che inizierà fra circa cinque minuti poi dopo magari direte voi a me se è il mio migliore lavoro oppure no

In entrambi i casi appena analizzati, si nota che agli interpreti viene assegnato un etero-posizionamento di marginalità rispetto agli altri partecipanti: nel primo esempio AA parla direttamente con J, mentre nel secondo NR si rivolge a H1. Ciononostante, grazie a un ascolto attento (e selettivo) gli interpreti riescono a ricapitolare, a beneficio della platea e degli utenti del web, le sequenze di turni che li hanno visti esclusi. Gli esempi appena analizzati ricordano le modalità di recupero di turno riscontrate anche nei talkshow in cui gli interpreti raggruppano i turni originali in un unico contributo, anche con l'uso di riempitivi (Straniero Sergio 2007: 240-242, 327-329).

In altri casi, il posizionamento di *recapper* può portare gli interpreti ad adottare il *footing* di *indirect recapitulator* (Merlini & Favaron 2005):

Es. 4.3.1.6 (da MJ\_6\_49)

J uhm hi my name is (name) I'm from (country) very nice to meet you (.) ((singing)) turn around look at what you see ((stops singing)) it's all of like people love you and they're very happy to be with you here and me too and uhm thank you for being here in Giffoni with us today so my question is uhm do you have anything that you do before filming? like uh: drink something eat something do some exercises maybe yoga or other stuff? do you have something like that?  
CH yeah I like listening to music uhm:  
J what music?  
CH you know it depends uh: I think each job I do with Stranger Things or uh: a different job and then depending on the scene it's like very specific it's just something that would help kind of get you into a mood or a feeling so you kind of cause you see you're always in the now when you're filming it's like you you have to be in a certain way like this and then you stop and then ten minutes later or fifteen twenty minutes later you have to be back and I find

music helps me sustain the feeling longer so I yeah I use music a lot

I2 e: allora vi risparmio la cantata perché non ho una bella voce e quindi che cosa fai per- prima di girare una scena se fai yoga oppure fai qualcosa per rilassarti? **allora Charlie ha detto che** sì lui di solito ascolta della musica **poi gli è stato chiesto** che tipo di musica ascolta **lui dice** per Stranger Things io ascolto della musica poi dipende dal genere perché dipende da quello che devi fare perché ci possono essere delle scene nelle quali tu hai un certo tipo di mood poi magari dopo un quarto d'ora devi cambiare scena e quindi ascolti qualcos'altro però in generale quello che mi piace fare prima di girare le scene è quello di ascoltare musica questo sicuramente

L'estratto permette di osservare come la sequenza diadica tra J e Charlie Heaton venga inglobata in un unico turno di I2: l'interprete traduce inizialmente la prima domanda, la quale viene distinta dalla resa della prima risposta di CH con “allora Charlie ha detto che”; analogamente, la seconda coppia domanda-risposta è introdotta da “poi gli è stato chiesto” e “lui dice”. In tal modo l'interprete agisce da *indirect recapitulator*, riportando i turni dei parlanti attraverso l'uso del discorso indiretto. Similmente, in PRC\_2\_49, alla presenza degli stessi ospiti e interpreti di MJ\_6\_49 (da cui è tratto l'esempio appena discusso), I4 introduce la sua resa con “Natalia diceva”: la domanda di un giornalista era stata posta a entrambi gli ospiti, i quali avevano risposto uno dopo l'altro e solo a quel punto gli interpreti avevano potuto tradurre; pertanto, il *footing* di *indirect recapitulator* permette a I4 di distinguere esplicitamente la sua resa da quella del collega interprete che ‘presta la voce’ all'altro ospite.

### Interlocutor

Le funzioni di questo posizionamento sono varie: dare supporto nella comprensione delle domande; chiedere aiuto nella resa; concordare la segmentazione dei turni. Nell'esempio che segue un giurato aveva posto una domanda in inglese a Kit Harington; l'attore dimostra difficoltà di comprensione, ma non si rivolge all'interprete e difatti non lo guarda mentre sta faticosamente cercando di ricostruire la domanda postagli. Tuttavia, l'interprete agisce autonomamente da *principal*, fornendo un contributo attivo (per quanto riassunto) che permette all'ospite di dare una risposta coerente, tantoché KH ratifica l'intervento di I1 ripetendo le sue parole prima di costruire la risposta. Questo è un esempio di coordinamento riflessivo (Baraldi & Gavioli 2012a), in cui l'interprete si pone come un *interlocutor* dell'ospite. Inoltre, si nota come l'interprete tenda a rispondere fuori microfono, come per voler gestire queste situazioni metaforicamente ‘dietro le quinte’, usando un volume di voce non molto udibile né per i presenti né per il pubblico a casa.

Es. 4.3.1.7 (da MJ\_2\_47)

J how do the roles affect your life and your character in our li-  
uhm in your life and your character? and there is any role that  
have changed your behaviour and your values- and your values?

I1 ehm: in che modo vieni colpito e vieni condizionato dai ruoli che  
ti danno e c'è qualche ruolo che ti ha condizionato anche nella  
tua vita reale?

KH the questions were how was the role changed my how do how do my-  
kh +looking ahead presumably at J--->>

I1 ((without microphone)) °**how have you been affected by roles?**°

KH how have I been affected by roles I have played(...)

kh +looks into space----->+

Avviene a volte che gli ospiti si rivolgano altresì direttamente agli interpreti per chiedere conferme nella comprensione delle domande, come dimostra il prossimo esempio: in precedenza era stato chiesto ad Amber Heard se avesse intenzione di lavorare ancora con il regista John Carpenter con cui ha già girato il film *The Ward – Il reparto* (2010); l'attrice chiede conferma che si stia parlando proprio di questo regista e l'interprete assume l'allineamento di *responder*.

Es. 4.3.1.8 (da PRC\_3\_49)

AH with John Carpenter?  
ah +gaze at I4--->>>  
I4 yeah  
i4 \*gaze at AH\*

Due sono gli elementi degni di nota del prossimo estratto in cui (1) I4 agisce da *principal* per aiutare CH a capire cosa gli fosse stato chiesto e (2) I2 opta per questo stesso allineamento al fine di chiedere conferma direttamente al giurato relativamente alla corretta comprensione della domanda.

Es. 4.3.1.9 (da MJ\_6\_49)

I4 ((talking inaudibly and presumably to CH))  
CH **I think he was meaning like-**  
ch +gaze at I4--->>  
cam I4 e I2 diventano visibili--->>>  
I4 ((without microphone addressing CH and ND))  
ND **oh to become an actor**  
nd +gazes surprised at I4+  
i4 **\*nods and gazes at ND\***  
CH **[oh to become an actor]**  
ND [that's quite hard ]  
CH **oh oh ((chuckling)) I see**  
I2 ok forse eh non ho non ho capito benissimo la **la domanda quindi era per diventare un attore chi cosa chi ti ha influenzato giusto? (.) è questa la domanda? (.) is this the question? who influenced=**  
i2 \*gaze at J--->>

I2     =you to become an actor?  
 J       yeah that's the question I asked (...)

Il giurato aveva precedentemente chiesto ai due ospiti cosa li avesse ispirati e spinti a diventare attori; tuttavia, CH risponde esclusivamente in riferimento alla serie *Stranger Things* e non alla sua carriera in generale. Si inserisce a questo punto I4, la quale agisce da *principal* riformulando fuori microfono la domanda e contribuendo al coordinamento riflessivo; ciò è desumibile sia dalla reazione dei due attori, i quali stupiti esclamano “oh to become an actor”, capendo che avevano mal compreso quanto era stato chiesto, sia dal cenno di assenso di I4 stessa. Si ribadisce che è interessante notare anche come I2, sempre agendo anch'esso da *principal*, chieda conferma direttamente al giurato, permettendogli altresì di capire cosa stia succedendo ‘dietro le quinte’: dato che I4 parla fuori microfono, non è semplice per J comprendere cosa stia avvenendo e perché la sua risposta tardi ad arrivare. È possibile, pertanto, sostenere che I2 abbia agito in un certo senso da “empowerment figure”, espressione con cui Mason e Ren (2012: 243) fanno riferimento a quelle strategie verbali o non verbali che gli interpreti usano per dare la parola a un partecipante svantaggiato (“a disadvantaged party”), in questo caso il giurato.

Dal canto loro anche gli interpreti richiedono supporto nella comprensione, anche se ciò non avviene frequentemente:

Es. 4.3.1.10 (da MJ\_1\_47)

I4       ((without microphone)) °sorry what was the second question?°  
 cam     I4 non visibile--->>  
 AA       ((without microphone)) °uh: pulling inspiration°  
 aa                                   +gaze at I4--->>  
 I4       °pulling inspiration° eh: l'ispirazione che mi guida io la traggo  
           sempre dal mondo intorno a me e dalle persone che mi circondano  
           (...)

Un giurato aveva posto due domande all'attrice, la quale ha conseguentemente risposto ad entrambe; I4 dopo aver tradotto la prima parte del turno originale, si rivolge direttamente e autonomamente (*principal*) all'ospite, e non al giurato, per avere un *input* che le permetta di formulare la resa della seconda parte della risposta di AA. Ciò è visibile dall'inquadratura, la quale, pur se focalizzata esclusivamente su AA, permette di cogliere come l'ospite si giri verso I4 quando l'interprete pone la domanda e sia proprio lei a rispondere senza sovrapposizione alcuna, ratificando quindi la richiesta di I4. Da due semplici parole (“pulling inspiration”) fornite da AA stessa e riprese da I4, l'interprete riesce completare la traduzione verso l'italiano. La sequenza diadica tra I4 e AA è



caratterizzata dal fatto che entrambe parlano a bassa voce, pressoché fuori microfono, quasi a creare un breve scambio comunicativo esclusivo (una sequenza laterale – Straniero Sergio 2007: 245), risolvendo il problema mnemonico dell’interprete in sordina. Si ritrovano esempi simili sia in MJ\_3\_47, in cui un interprete viene supportato sia da H1 sia da BC nel ricordare quale fosse la seconda domanda posta da un giurato, sia in MJ\_2\_47, durante il quale l’interprete è aiutato in riferimento al *green screen* (si veda es. 4.2.28 sopra). Come visto nel primo capitolo, tale scelta è impensabile in televisione, laddove il silenzio è tabù (Kurz & Bros-Brann 1996: 209); così come sarebbero inaccettabili richieste di aiuto degli interpreti, i quali ricorrono persino a strategie emergenziali (Straniero Sergio 2003) pur di far procedere lo show e far godere lo spettacolo al pubblico.

L’ultimo binomio di esempi dimostra infine un coinvolgimento degli interpreti nella segmentazione delle risposte degli ospiti.

Es. 4.3.1.4.2 (da MJ\_1\_47)

AA ((without microphone)) °**is it ok that I can ( )?**°  
 aa +gaze at I4 and moving her hands so to say  
 she would like to keep speaking+  
 I4 ((presumably gives a positive feedback))  
 cam I4 non visibile--->>  
 AA ok (...)

Sottolineando un passaggio dell’es. 4.3.1.4.1 visto in precedenza, in cui l’ospite sta rispondendo a una domanda postale da un giurato, nel bel mezzo della risposta (lontano dal *transition relevance place* – TRP) la stessa AA decide di rivolgersi direttamente all’interprete per chiederle come segmentare il suo turno prima di lasciarle la parola per la traduzione. I4, seppur non inquadrata, si presume dia assenso alla richiesta dell’ospite (ad esempio con un cenno del capo) in quanto quest’ultima continua a parlare e a terminare il concetto iniziato precedentemente prima di concedere spazio alla traduzione. I4 è quindi etero-posizionata dall’ospite come sua interlocutrice ed agisce da *responder* alla domanda postale. In tal modo l’ospite ratifica il ruolo dell’interprete come coordinatrice dell’interazione, chiedendo il suo consenso per poter continuare a parlare. Si presume che ciò sia indice del potere interazionale di cui parlano Mason e Ren (2012)<sup>129</sup>, o meglio del riconoscimento e della ratifica di tale potere da parte dell’ospite,

<sup>129</sup> “[...] the interpreter is also equipped with a special interactional power, or power within the exchange, as a result of his or her bilingual and bicultural expertise. Interpreters can exercise this unique power by adopting certain verbal and non-verbal strategies to coordinate the communication (cf. Wadensjö 1998), to negotiate, check, and rebalance the power relations, thus

e dell'esercizio dello stesso da parte dell'interprete (la quale concede un turno esteso – cfr. Sacks et al. 1974). Facendo un breve confronto con i talkshow, si nota come in ambito televisivo il regolare flusso della comunicazione e lo stabilire il tempo di parola concesso a ogni partecipante siano appannaggio del conduttore (Straniero Sergio 2007: 215-223), mentre nel GFF si riscontra un coinvolgimento diretto degli interpreti da parte degli ospiti; seguono ulteriori esempi in merito anche nelle prossime sezioni. Analogamente, anche in MS\_2\_47 si osserva che l'ospite chiede all'interprete quanto a lungo possa parlare prima della traduzione, utilizzando un tono di voce più basso rispetto al resto del turno, quasi allontanando il microfono dalla bocca.

Avviene altresì che ospiti magari meno avvezzi al lavorare con degli interpreti si dimentichino della loro presenza e chiedano scusa per aver parlato troppo a lungo: nell'esempio che segue la risposta dell'ospite era durata più di un minuto e inoltre il suo eloquio era stato abbastanza veloce; l'interprete, tuttavia, non sanziona il turno dell'attrice e prosegue nella sua resa, dicendo alla star di non preoccuparsi.

Es. 4.3.1.11 (da PRC\_3\_49)

I4	è un onore essere qui [perché-	]
ah	+gaze at I4----->	+expression of wonder+
AH	[ <b>oh I forgot</b>	][ <b>sorry</b>
ah		+gazes at I4 touching her
	shoulder+	
I4		[ <b>it's ok</b>
i4		*gazes at AH*
AH	<b>it's a long answer</b>	

Analogamente, in MS\_1\_47, l'ospite si rivolge all'interprete sorridendo e affermando: "I'm gonna give you less to say I'm sorry"; anche in questo caso l'interprete tranquillizza l'attore dicendo di non preoccuparsi per lui.

### Co-performer

Nell'esempio che segue l'ospite sta facendo riferimento a quanto gli è accaduto durante le riprese di una serie televisiva, quando, interamente ricoperto di miele, venne punto da alcune api; si sottolinea che questo estratto sarà ripreso e commentato sia in termini di etica dell'intrattenimento sia di visibilità su schermo.

---

exerting a certain influence on the direction and outcome of the interaction." (Mason & Ren 2012: 238)

Es. 4.3.1.12 (da MJ\_3\_47)

bc     ironically pointing at his microphone to allude to his penis  
      ((jurors laugh))  
H1     there there (.) there ((laughing))  
I2     in italiano è uguale la stessa cosa ((sorride))  
BC     **how did you say?**  
bc     +**approaching I2+**  
cam    I2 diventa visibile--->>>  
I2     **I said it's the same thing** ((smiling))  
i2                 \***pointing at his microphone\***  
BC     oh it's the same thing

Bryan Cranston sta facendo riferimento al punto del corpo che ha subito la puntura d'insetto e utilizza un gesto inequivocabile per indicarlo (la sequenza completa è disponibile nell'es. 4.3.2.38 sotto). Dopo un intervento del conduttore (“there there (.) there”), l'interprete cerca di trovare un *escamotage* per poter rendere in italiano un turno non verbale così particolare e delicato, soprattutto avendo di fronte una platea composta anche da minorenni. Si auto-posiziona inizialmente da *principal*, utilizzando l'enunciato “in italiano è uguale la stessa cosa”, che gli permette di mantenere il doppio senso. L'ospite, incuriosito, gli chiede cosa abbia detto e l'interprete agisce da *responder*, assumendosi tutta la responsabilità dell'enunciato (utilizza la prima persona singolare) e mimando altresì lo stesso gesto fatto da BC in precedenza. In termini di posizione discorsiva, viene etero-posizionato dall'ospite come *co-performer*: è BC stesso, infatti, a richiedere un intervento dell'interprete (“how did you say?”), il quale spiega in modo divertito e divertente come ha tradotto questo particolare passaggio (“I said it's the same thing”). L'ospite ratifica il turno dell'interprete ripetendo le sue parole prima di continuare il discorso. La pratica del chiedersi come sia stata tradotta una determinata parola è molto comune anche nei più tradizionali contesti televisivi, anche se in questi ultimi è pressoché, ancora una volta, esclusivo appannaggio del conduttore (Straniero Sergio 2007: 159-164): “vorrei sapere il traduttore come ha tradotto quando io [il conduttore] ho detto che a volte incontriamo dei grandi attori che un po' se la tirano” (*Ibid.*: 161).

Altri esempi del ruolo da *co-performer* sono trattati nella sezione dedicata all'etica dell'intrattenimento.

#### 4.3.1.2 Eventi a distanza in *streaming*

##### 4.3.1.2.1 Analisi dei posizionamenti nello spazio

Si ricorda brevemente che l'edizione 2020 si è svolta in due *tranche*: nel mese di agosto l'interazione è stata ibrida, dato che alcuni giurati si trovavano a Giffoni insieme a conduttori e interpreti, mentre gli ospiti internazionali e altri membri della giuria erano connessi in videochiamata Zoom; l'evento era nella sua totalità mandato in onda in *live-streaming* tramite YouTube. Durante questi incontri il posizionamento dei partecipanti era fisso (etero-deciso dall'organizzazione del Festival), similmente a quanto descritto per i tradizionali eventi in presenza: l'interprete e il conduttore erano seduti sul palco uno a fianco all'altro, fronte platea e telecamere, mentre alle loro spalle compariva su schermo, a beneficio dei giurati presenti in sala (Figura 4.3.4), la star collegata da remoto. Mentre i giurati in videoconferenza si trovavano in specifici *hub*, gli ospiti si collegavano dalle postazioni più varie: le loro abitazioni, uffici o altri ambienti di lavoro; ciò è desumibile dalle immagini andate in onda (§ 4.4.2).

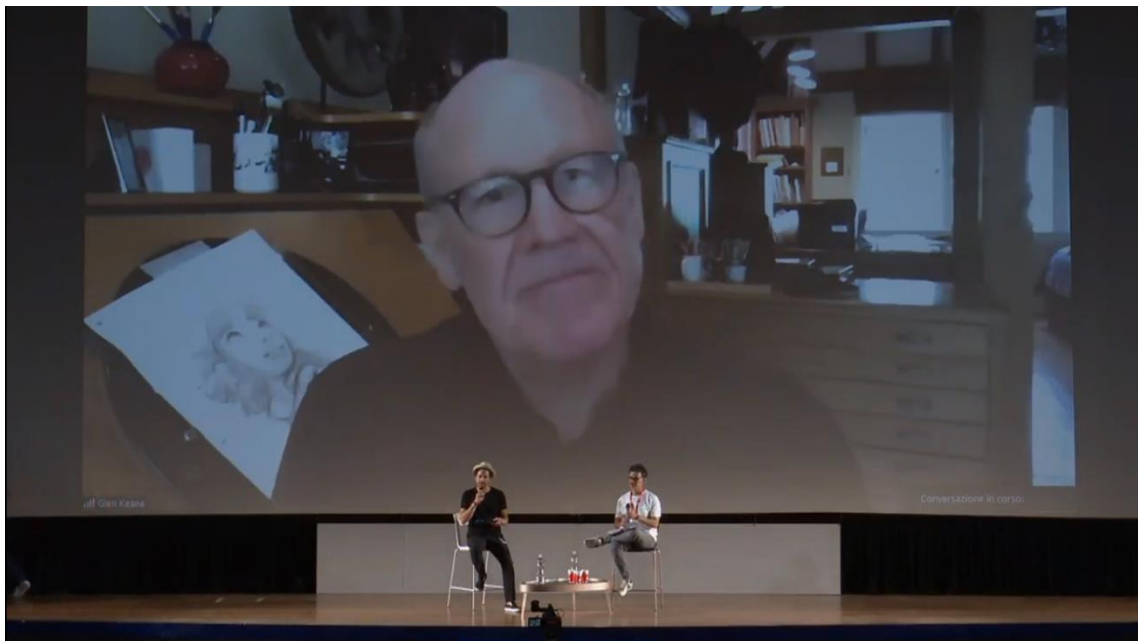


Figura 4.3.4 *Screenshot* esemplificativo della disposizione spaziale delle interazioni ibride del GFF50

A causa dell'introduzione di normative più stringenti a livello di spostamenti e viaggi (DPCM 158/2020 e successivi), durante la sessione invernale (dicembre 2020) tutti i partecipanti hanno dovuto interagire da remoto; l'evento era altresì trasmesso in *live-streaming*. I vari interlocutori potevano verosimilmente collegarsi dal luogo che era loro

più congeniale; da quanto si intuisce dalle inquadrature l'interprete probabilmente si trovava presso la sua abitazione e/o ufficio (§ 4.4.2)

Si fa notare che, contrariamente agli eventi in presenza in *streaming* e analogamente agli eventi in presenza senza *streaming*, negli incontri a distanza gli interpreti avevano dei blocchi per appunti (si veda es. 4.3.1.29 sotto).

#### 4.3.1.2.2 Analisi degli allineamenti e dei posizionamenti discorsivi

L'agentività degli interpreti in questo caso è strettamente correlata con la 'presenza remota' (Ziegler & Gigliobianco 2010), ossia con il mezzo digitale utilizzato per permettere l'interazione tra partecipanti distanti; la categoria più frequentemente riscontrata in questo contesto è quella dell'*interlocutor*; tuttavia, si inizia questa analisi dagli altri due posizionamenti a più bassa agentività riscontrati, anche se con una incidenza inferiore rispetto agli altri contesti: *ratified bystander* e *linguistic support*.

#### *Ratified bystander*

Gli etero-posizionamenti degli interpreti come *ratified bystander* sono qui relegati a saluti iniziali ("welcome to Giffoni mr Keane") e finali ("thank you Katherine Langford"), durante i quali i conduttori si rivolgono agli ospiti direttamente in inglese senza essere tradotti in italiano. Possono altresì ritrovarsi in momenti specifici come nel caso in cui, a seguito di un protrarsi di problemi di connessione da parte dei giurati internazionali, H2 si scusa con l'ospite per l'attesa: "Sorry Daisy". Evento eccezionale rispetto agli altri è DPP\_11\_50, durante il quale la moderatrice parla sempre inglese sia con le ospiti sia con i giurati. Dato questo auto-posizionamento da parte di H4, l'interprete si pone a volte da *ratified bystander* (es. 4.3.1.13/14) e altre volte da *linguistic support*, anche se non mancano posizionamenti maggiormente agentivi descritti più avanti; si sottolinea che questo è l'unico evento che vede H4 tra i partecipanti.

Es. 4.3.1.13 (da DPP\_11\_50)

H4 Marcella if you want to start and then Zion and Nike will follow  
you  
(...) the first guest answers)  
thank you (.) Zion and you?  
(...) the second guest answers)  
really really interesting and you Nike?  
(...) the third guest answers)

Es. 4.3.1.14 (da DPP\_11\_50)

H4 thank you we have another question from (name) (.) (name) is your  
turn  
(...) the juror asks his question)

In entrambi questi estratti non si lascia spazio alla traduzione dell'attività di coordinamento esplicito della moderatrice, la quale dà la parola alle ospiti (es. 4.3.1.13) e a un giurato italiano (es. 4.3.1.14). Conseguentemente, l'interprete è etero-posizionato come *ratified bystander*.

### Linguistic support

In altri casi in cui il conduttore parla direttamente inglese con gli ospiti, l'interprete non si pone come *ratified bystander*, bensì rafforza quanto viene detto:

Es. 4.3.1.15 (da MJ\_10\_50)

H2 Daisy prima di salutarci e: can we make a photo?  
I1 before we take leave do you mind if we take a photo with you?  
H2 a strelfie selfie in streaming  
I1 **we call it a strelfie which is a selfie in streaming**

Es. 4.3.1.16 (da MJ\_11\_50)

H2 thank you so much mr Keane ti aspettiamo a Giffoni  
I1 thank you so much mr Kean and hope to see you in Giffoni very  
very soon

Questi esempi mostrano che, sia a seguito di turni multilingue da parte di H2, sia forse proprio in virtù del mezzo digitale impiegato, la comunicazione che si crea è a tratti più ridondante rispetto alle interazioni in presenza: durante questi eventi a distanza l'interprete ripete o rafforza quanto detto dal conduttore, che sia la richiesta di uno *strelfie* o un arrivederci all'ospite. Gli interpreti si auto-posizionano in questi casi come *linguistic support*, denominazione ripresa da Merlini (2009), la quale a sua volta riprende la tipologia *translator* di Leanza (2005). Riguardo questa funzione Merlini (2009: 65) scrive che:

[t]he service users' partial comprehension of the majority language or [...] the use of a vehicular language and the service providers' rough knowledge of it often lead to a situation in which the major steps in only to pre-empt or resolve communication breakdowns.

Analogamente, Leanza (2005 citato in Merlini 2009: 64) fa riferimento al *translator* quando l'interprete minimizza la sua presenza e facilita meramente la comunicazione.

Nell'esempio successivo la moglie dell'attore in questione si auto-seleziona insieme all'interprete, appropriandosi dello spazio traduttivo; l'interprete lascia la parola alla donna (spagnola di origine), la quale saluta i ragazzi collegati che rispondono in coro, sovrapponendosi a Richard Gere stesso. A questo punto H2 tenta, direttamente in inglese, di riprendere in mano la gestione dell'incontro, dando la parola ai giurati e spiegando loro che quella sarà l'ultima domanda. L'attore, tuttavia, si auto-seleziona, dando di nuovo spazio a sua moglie e dicendole che può fungere da interprete tra lui e i ragazzi collegati dalla Spagna: l'interprete non può che fungere da *linguistic support* verso l'italiano di quest'ultimo turno, pena una sanzione all'ospite in diretta, cosa che non avviene. (A questo punto si inserirà nuovamente la donna che parlerà in spagnolo con i giurati per poco più di 12 secondi, dopodiché sarà Gere stesso a ridare la parola ai giovani chiedendo: "ok question?").

Es. 4.3.1.17 (da MJ\_7\_50)

H2	ok from Spain
I1	[from Spain last- ]
RGwife	<b>[hola Espana ]</b>
J	[( )]
RG	[( )]
H2	from Spain last question last question
RG	<b>((addressing his wife)) °you can translate if they wanna talk° (. ) you know we can have a question and then if you wanna ask in Spanish something to my wife she would translate and we can talk for a while</b>
I1	<b>allora facciamo così se volete farmi una domanda poi se dopo volete parlare in spagnolo con la mia con mia moglie lei può tradurre</b>

L'estratto seguente è simile a quello appena discusso: un'incursione esterna di Steven Paul interrompe la resa dell'interprete che stava traducendo un intervento del direttore Gubitosi presente in sala ("ciao Sylvester sono Claudio so che stai vicino al mio amico al nostro amico Steven Paul); avendo captato il suo nome, Paul lo saluta tentando di parlare direttamente italiano e a sua volta Gubitosi risponde al saluto. Anche in questo caso l'interprete non può che fungere da *linguistic support* ("I'm great thank you very much how are you?").

Es. 4.3.1.18 (da MJ\_8\_50)

CG	ciao Sylvester sono Claudio so che stai vicino al mio amico al nostro amico Steven Paul
I1	hi Sylvester I'm Claudio I know you're sitting next to my big fr-

SP ((cercando di parlare italiano)) **Claudio come stai Claudio?**  
 CG sto bene come va? grazie  
 I1 **I'm great thank you thank you very much how are you?**

IncurSIONI come quelle appena esaminate sono tipiche degli ambienti virtuali: connettendosi dalle proprie abitazioni o uffici ed essendo in compagnia di altre persone, è più frequente imbattersi in interazioni polifoniche, le quali sono più rare in eventi in presenza che vedono sul palco esclusivamente ospite, conduttore e interprete.

Durante il già menzionato DPP\_11\_50, in cui la moderatrice parla sempre inglese sia con le ospiti sia con i giurati, l'interprete si auto-posiziona anche come *linguistic support*, rendendo i turni di H4 in italiano come dimostra l'esempio che segue:

Es. 4.3.1.19 (da DPP\_11\_50)

H4 I saw Zion saying yes and I also heard a really powerful statement in the documentary ((reading out loud)) to be able to look my children into the eyes and say I did everything in my power this is what I managed to do ((end of the quote)) and I was really impressed by this statement because it shows us we have a really huge responsibility as citizens as humans in general so just three quick suggestions advice to reduce our impact and our environmental impact  
 I3 vedevo Zion che ehm: ehm era: era d'accordo con quello che diceva Marcella e mi ha colpito molto una cosa che ha detto Zion nel documentario in Now e che è questa che vuole essere capace di guardare negli occhi i propri figli e dire ho fatto di tutto ho fatto tutto quello che si poteva fare quali sono i tre suggerimenti che eh: farebbe darebbe ai giovani per ehm per sentirsi come dire in pace con sé stessi?

### Interlocutor

Come detto in precedenza, questa è la categoria più produttiva negli ambienti virtuali ed ha funzioni plurime collegate a problematiche e questioni dovute alla distanza.

I primi tre esempi dimostrano come l'interprete guidi l'ospite remoto nel corso dell'interazione:

Es. 4.3.1.20 (da MJ\_7\_50)

I1 **the director Claudio Gubitosi just said hi to you he wishes to say hi to you**  
 RG oh great and hi to all of [you there ]  
 I1 **[he is right here ] sitting in front row**  
 RG I'm not seeing wave your hand you're all small pictures there  
 rg +trying to spot CG+ +waving----->+  
 I1 fai un cenno con la mano direttore



In questo primo estratto si nota che l'interprete agisce da *indirect recapitulator* e *principal* nell'aiutare l'ospite a capire cosa stia succedendo in sala: I1 presenta a Richard Gere i saluti del direttore Gubitosi (fatti fuori microfono e non visibili dal *live streaming*), descrivendo altresì il posto di quest'ultimo in sala; l'ospite ha di fronte a sé la sua schermata Zoom e grazie a quest'intervento di I1 tenta di scovare Gubitosi nella platea, ratificando l'auto-posizionamento di I1.

Nell'esempio che segue l'interprete agisce in prima battuta da *principal* e successivamente da *responder* nell'aiutare l'ospite a capire che è il turno della Grecia. A seguito di alcuni problemi di connessione, il conduttore spiega che qualora non sia pronto il collegamento dall'*hub* greco, si darebbe la parola a quello spagnolo; nella resa I1 aggiunge autonomamente la città di Valencia, ripresa da RG dopo il saluto dei giurati greci (che lui crede essere spagnoli): questo malinteso è presumibilmente dovuto a un ritardo nella ricezione dell'audio (Hansen 2022) di Gere. Quando I1 capta il malinteso si auto-posiziona da *principal* affermando che si tratta dei giurati collegati dalla Grecia e non di quelli spagnoli, ribadendo nuovamente il concetto quando RG chiede conferma.

Es. 4.3.1.21 (da MJ\_7\_50)

H2 se non è pronta la Grecia dovrebbe esserci la Spagna  
 I1 so if Greece is not ready we can move onto Spain Valencia  
 J hello it's (name) from Greece we're so happy [( ) ]  
 I1 [Greece ok]  
 RG Valencia  
 I1 **this is Greece from the: they're from Greece**  
 RG so now we are in Greece?  
 I1 **yeah we're in Greece at the moment yeah**

Anche il terzo estratto mostra come l'interprete aiuti un'ospite, questa volta nella comprensione di una domanda. Una giurata pone la sua domanda con qualche rumore di sottofondo che pregiudica la completa comprensione. Si auto-seleziona a questo punto l'attrice, la quale chiede implicitamente di ripetere cosa era stato precedentemente chiesto; tenta di auto-selezionarsi l'interprete, ma l'ospite riprende la parola tentando di riformulare in autonomia la domanda di J. L'interprete agisce a questo punto da *responder* e da *recapitulator*, dando conferma all'attrice relativamente alla comprensione e ripetendo quanto chiesto dalla giurata, contribuendo in sostanza al coordinamento riflessivo dell'interazione. Giova sottolineare che successivamente I3 fungerà da *recapper*, ricapitolando la coppia adiacente domanda-risposta.

Es. 4.3.1.22 (da DPP\_12\_50)

J for Anezka uhm how could you ((audio problems)) (describe) the meeting with the men and especially how did you feel during it?  
AP so how- was- first question was how uh I:  
I3 so well ho- uhm:  
AP how was the dates how were the w- the dates?  
I3 **yeah how were the dates with these adults the adults when you met them what did you feel?**

I prossimi esempi mostrano come l'interprete si auto-posizioni come *interlocutor* in occasione di problemi di connessione da parte di giurati (es. 4.3.1.23/24.1) e ospiti (es. 4.3.1.25):

Es. 4.3.1.23 (da MJ\_7\_50)

I1 **are you there?**  
H2 Spagna ci siete?

Es. 4.3.1.24.1 (da MJ\_9\_50)

I2 **Germany can you hear us?**  
H2 ci siamo?

Entrambi questi estratti permettono di notare che gli interpreti agiscono da *principal* nella gestione delle problematiche sperimentate dagli *hub* internazionali, chiedendo ai giurati se sono connessi e se il canale comunicativo è aperto; in entrambi i casi le domande degli interpreti vengono ratificate in seconda battuta dal conduttore, il quale si pone quasi da *reporter* dell'interprete verso l'italiano. Interessante osservare come prosegue il secondo esempio: i problemi di connessione permangono e dal *live-streaming* si osserva che I2 si avvicina con il corpo a H2 e gli dice qualcosa (è ipotizzabile che agisca da *principal*), dopodiché si nota quanto segue.

Es. 4.3.1.24.2 (da MJ\_9\_50)

H2 ok  
h2 f#gaze at I2f  
H2 ok allora inizio magari: ti inizio a farti io una domanda eh:  
I2 so uhm whilst we solve the problem I'll- I wanna ask you the question first  
H2 **posso: posso: posso farla** **direttamente**  
h2 f#gaze at I2 and moving his hands through the paper sheetf  
i2 **\*nods** and gazes at H2\*  
H2 ok

Si può notare quindi che, dopo aver interagito fuori microfono con I2, H2 spiega che sarà lui stesso a porre la domanda all'attrice e chiede successivamente all'interprete se può parlare direttamente in inglese; ciò è desumibile anche dal non-verbale, dal momento che H2 guarda I2, muovendo la mano lungo la cartellina che ha con sé, e l'interprete, agendo

da *responder*, dà il suo consenso annuendo. A questo punto H2 sembrerebbe leggere la domanda in inglese e l'interprete la rende in italiano. Ciò permette di osservare una netta agentività di I2, il quale viene etero-posizionato a un livello superiore rispetto al conduttore, elemento impensabile in televisione. L'estratto mostra altresì che, presumibilmente proprio per mettersi al riparo da problematiche di questo tipo, l'organizzazione del Festival apparentemente raccoglie le domande in anticipo e, qualora i giurati siano impossibilitati a porle in prima persona, gli altri partecipanti possono agire da *animator*, prestando la loro voce. Questa strategia è riscontrabile anche in MJ\_10\_50, tuttavia in questo caso è il conduttore a fare un cenno all'interprete come per dire "vai tu" ed è infatti I1 a porre la domanda in inglese (ancora una volta sembra leggerla) e a tradurla successivamente in italiano.

L'interprete non si adopera attivamente nel tentare di risolvere problemi di connessione solamente dei giurati, bensì anche degli ospiti, come dimostra l'esempio seguente in cui I1 cerca di capire se Glen Keane riesca a sentirli o meno. Anche in questo caso l'interprete si auto-posiziona da *principal* per verificare il canale fatico:

Es. 4.3.1.25 (da MJ\_11\_50)

I1     **can you hear us?**  
gk     +waves+  
I1     **so can you hear us? we can't hear you at the moment**  
GK     yeah I I'm [ ( ) ]  
I1                     [oh yeah yeah ok]

Gli interpreti a loro volta confermano autonomamente l'apertura del canale comunicativo (es. 4.3.1.26), danno istruzioni ai giurati (es. 4.3.1.27) e agli ospiti (es. 4.3.1.28).

Es. 4.3.1.26 (da MJ\_11\_50)

J       can you hear us?  
I1     **yeah loud and clear**

Es. 4.3.1.27 (da MJ\_10\_50)

I1     **hi guys can you introduce yourselves before the question please?**  
J       can we s- hi everyone I'm (name) from Romania can we start with  
the questions?  
I1     **absolutely yes please go ahead**

Es. 4.3.1.28 (da DPP\_11\_50)

ZL     can I answer that question?  
I3     **yeah sure**

Nel primo caso l'interprete si auto-posiziona da *responder* dei ragazzi che chiedono se la sala di Giffoni può sentirli, mentre nel secondo agisce e da *principal* e da *responder*, dando istruzioni ai giurati (dice loro di presentarsi prima di porre la domanda e successivamente acconsente al proseguimento dell'interazione). Nel terzo estratto si auto-seleziona come *principal*, concedendo autonomamente la parola all'ospite che intende rispondere anch'essa a una domanda precedentemente posta alle sue colleghe.

La penultima coppia di esempi è degna di nota al fine di osservare come sia diversa la segmentazione dei turni degli ospiti rispetto a quanto visto nei tradizionali incontri in presenza in *streaming* (in cui si è riscontrato che di norma le star o lo chiedono fuori microfono o non lo fanno affatto e si scusano per aver parlato troppo a lungo). Negli eventi a distanza, in virtù della 'presenza remota', gli ospiti, qualora vogliano confrontarsi con gli interpreti riguardo alla segmentazione dei loro turni, devono gioco forza farlo palesemente. In entrambi i casi presentati di seguito RG e GK pongono questa domanda all'interprete lontano da un TRP; I1, agendo da *responder*, lascia loro completa libertà. Giova altresì notare l'esplicitazione della presenza del blocco appunti ("I'll just take some notes"), assente nei tradizionali incontri in presenza in *streaming*.

Es. 4.3.1.29 (da MJ\_7\_50)

RG (...) I'm sorry I should keep these phrases shorter for translation  
or are you ok?  
I1 as you wish I mean if you want to just cut it it's fine or **I'll  
just take some notes** as you prefer

Es. 4.3.1.30 (da MJ\_11\_50)

GK (...) how far should I go before you wanna [jump in?]  
I1 [ok yeah] uhm as you prefer

Infine, si osservino gli ultimi due esempi, entrambi tratti da DPP\_11\_50, quello in cui la moderatrice ha sempre parlato in inglese; gli estratti permettono di notare una netta agentività dell'interprete.

Es. 4.3.1.31 (da DPP\_11\_50)

H4 I totally agree with you and yeah we have to raise awareness about  
this topic otherwise we won't be the change exactly and there are  
[uh-]  
I3 **[yes] (chiama H4) we should give some time to the kids to ask some  
questions now**  
H4 ((addressing I3)) yeah yeah yeah we have just one question so would  
you like to to do it now? (.) we can do (.) if you want

I3     **yes who's the guy? who's the uh: who are the guys who are asking questions?**  
H4     (nome)  
J     hi hi that's me

Da questo primo estratto si evince come l'interprete assuma un ruolo superiore a H4, ricordandole che è tempo di lasciare spazio alle domande dei giurati e dimostrando un'agentività impensabile in un contesto televisivo. La moderatrice si era infatti presa dello spazio per interagire con le ospiti, forse in attesa di qualche domanda che, come lei stessa aveva precedentemente ricordato, può essere fatta in chat. La moderatrice ratifica senza problemi questo auto-posizionamento dell'interprete e anzi chiede il suo consenso per dare la parola al primo giurato; I3 ratifica a sua volta questo etero-posizionamento e agisce prima da *responder* e poi da *principal*, acconsentendo e chiedendo chi è il giurato in questione. Nell'ultimo esempio il giurato chiede direttamente all'interprete in quale lingua egli debba porre la domanda; I3, agendo da *responder*, gli dice di continuare in inglese e successivamente, dopo che J ratifica le istruzioni di I3 ringraziandolo, scherza con il giurato dicendo che “gli darà un voto”, agendo quasi da *performer*.

Es. 4.3.1.31 (da DPP\_11\_50)

J     ok uh: I have written down my question both in English and in Italian **so tell me if you prefer that I speak in Italian and then the question gets translated or if I can speak in English-**  
I3     (nome) you can speak in English and I translate into Italian ok?  
J     thank you  
I3     **I'll give you a mark later**

#### 4.3.1.3 Eventi in presenza non in *streaming*

##### 4.3.1.3.1 Analisi dei posizionamenti nello spazio

In questa categoria di eventi si nota una maggiore eterogeneità rispetto agli incontri in *streaming*: se infatti in questi ultimi il posizionamento è fisso, nei DPP di GFF47 si riscontra una grande varietà di configurazioni spaziali. Ad eccezion fatta per i giurati, i quali si trovano sempre e comunque seduti in platea, il posizionamento dei diversi partecipanti è molto più libero e varia da incontro a incontro, come riassunto nella Tabella 4.3.1.

Tabella 4.3.1 Posizionamento nello spazio dei partecipanti (I sta per *Interpreter*, H per *Host* e G per *Guest*) nei DPP della 47<sup>a</sup> edizione

CODICE	Posizionamento I	Posizionamento H	Posizionamento G
DPP_4_47	Seduto a terra sul palco	/	Seduto a terra sul palco
DPP_5_47	Seduta su una sedia sul palco	In piedi si avvicina alla platea	Sedute su sedie sul palco
DPP_6_47	In piedi sotto al palco appoggiata ad esso	In piedi sul palco	In piedi sul palco
DPP_7_47	Seduta sulle scalette che portano al palco	In piedi sotto al palco	In piedi sotto al palco
DPP_9_47	In piedi sul palco	In piedi si avvicina alla platea	Seduti su sedie sul palco
DPP_10_47	In piedi sotto al palco appoggiata ad esso	Seduto a terra sul palco	Seduto a terra sul palco

Tale posizionamento cambia in base sia a fattori esterni e indipendenti dalla volontà dei partecipanti (etero-posizionamenti), sia a decisioni e atteggiamenti personali (auto-posizionamenti). Gli eventi DPP\_4, 6, 7 e 10 si svolgono nella stessa sala cinematografica e non sono previste sedute<sup>130</sup>; ciononostante, il posizionamento delle interpreti degli incontri DPP\_6, 7 e 10 (rispetto a quello di DPP\_4) incide sulla loro maggiore marginalità rispetto agli altri partecipanti: il rimanere sotto al palco mentre gli altri sono sopra ad esso o il sedersi mentre gli altri restano in piedi (auto-posizionamenti<sup>131</sup>), le rende meno visibili in sala, come dimostrato dalla breve conversazione che segue in cui J1 si chiede perché I6 si trova sotto al palco, tanto da non essere sicuro sia proprio lei:

Es. 4.3.1.33 (da DPP\_6\_47)

J1 ma (nomina I6)? (.) ah sta sotto (.) ma è quella?  
 J2 sì quella riccia  
 J1 °ma perché°?

Simile il commento di un altro giurato durante DPP\_7\_47 in cui, riferendosi a I7, afferma: “Nemmeno si vede”.

Dal canto loro, gli eventi DPP\_5 e 9 si svolgono in un'altra sala, dove sono previste sedute per i partecipanti. Indipendentemente dallo stare in piedi o seduta, l'interprete rimane sempre vicina agli ospiti (e comunque non lontano dalle prime file

<sup>130</sup> Ciò può essere dovuto a sua volta a fattori esterni come il rapido susseguirsi di eventi nella stessa sala.

<sup>131</sup> È possibile definirli auto-posizionamenti alla luce, ad esempio, del turno seguente di H8: “Allora io invito sul palco tutti i nostri ospiti (chiama per nome I6) (ok sono qui) come on on the stage (.) if you want”. Il moderatore, quindi, sembrerebbe aver invitato sul palco anche l'interprete, la quale ha tuttavia deciso di rimanere a livello della platea.

della platea) e ciò, unito a un atteggiamento più propositivo e coinvolgente, le permette una maggiore visibilità e agentività.

A differenza degli eventi in presenza in *streaming* e similmente a quelli a distanza, in questi incontri tutti gli interpreti si presentano in sala con il blocco, con l'unica eccezione del professionista di DPP\_4 che si sottolinea essere, in base ai dati qui analizzati, l'unico interprete che lavora sia negli eventi in *streaming* sia in quelli riservati ai giurati.

#### 4.3.1.3.2 Analisi degli allineamenti e dei posizionamenti discorsivi

Il posizionamento nello spazio degli interpreti di questa categoria di incontri può incidere sulla loro agentività o, di converso, sulla loro marginalità. Per quanto riguarda gli interpreti meno visibili in sala e più marginali, si analizzano le categorie *ratified bystander* e *linguistic support*. Mentre per quel che concerne gli interpreti che sono maggiormente visibili in sala e più coinvolti nell'interazione le categorie riscontrate sono *moderator*, *recapper*, *interlocutor*, *host* (e *performer*).

### **Interpreti meno visibili in sala**

#### *Ratified bystander*

Negli eventi privi dello *streaming* si riscontra questo posizionamento con maggiore variabilità rispetto agli altri contesti, ovverosia non lo si trova in momenti specifici. Nell'esempio che segue una giurata sta muovendo delle critiche ai sottotitoli inseriti nel film e inizia così una sequenza laterale con l'ospite che tenta di avere ulteriori informazioni in merito. Il moderatore si auto-posiziona quasi come difensore del regista, chiedendo alla giurata quali sono le argomentazioni a sostegno della tesi. L'ospite ratifica questo posizionamento, ripetendo la domanda nel suo turno e chiedendo ulteriori spiegazioni utili a comprendere la critica. L'auto-posizionamento di H8 permette quindi al regista di continuare ad indagare in merito alla critica mossa da J: la giurata dà le sue spiegazioni e l'ospite ribatte, mostrandosi però disponibile a un confronto con il suo staff. H8, infine, si auto-seleziona come interprete, riassumendo i turni della giurata e dell'ospite, auto-posizionandosi come *recapper*; si noti che in questo secondo caso H8 utilizza la prima persona plurale, auto-posizionandosi quindi allo stesso livello dell'ospite, difendendo anche lui il film e aprendosi contestualmente a una verifica dei sottotitoli ("we will check these subtitles and we will understand"). Questo secondo auto-

posizionamento non è completamente ratificato dal regista, in quanto quest'ultimo utilizza la prima persona singolare ("I will made them checked"). In tutta questa sequenza l'interprete è totalmente assente, subendo gli auto-posizionamenti tanto di H8 quanto dell'ospite, i quali la relegano in un'estrema condizione da mero *ratified bystander* dell'evento.

Es. 4.3.1.34 (da DPP\_10\_47)

J uh hello my name is (name) and I'm from (country) first of all I wouldn't say I liked the film it would not be true but I was very impressed and very surprised by the story uh the main theme I didn't like was the subtitles because subtitles they were not correct and-

AMC the English?

J yeah yeah the English ones and first uh: I thought that it was a mistake of ( ) but then uh (I realized) that there's a person who actually made the subtitles so it was the confusion it made me

AMC you mean that the English [translation did not work? ]

J [yeah yeah it was not correct ] no

AMC ok

J uh (in some) words there were [mistakes ]

AMC [I'll tell ] the professional translator who did it

H8 ((addressing J)) **how do you- why why?**

AMC ((addressing J)) why do you say that? yes (.) do you understand Spanish?

J uh no no

AMC and how can you tell that he didn't translate (well)?

J uh ok maybe I didn't (say it) right uh in ( ) words uh it made no sense because some words were uh written incorrectly (.) well they may are or something like that I couldn't repeat but it's- (I'm sorry)

AMC oh well I well it's amazing I mean ((chuckling)) uh it was done by a professional translator I've shown the movie in forty-five countries and it's the first time but I'll take care of it thank you I'll tell my producer to take a look but I would say that the English that we've used is colloquial English the same way it's colloquial Spanish so yes you will see some words that are seen like they're misspelled but they are not they are just colloquial English from the US so I guess my guess will be that because I'm like ninety-five per cent (sure) it may have maybe a typo maybe ( ) but to have not a good translation in terms of translating I'm not sure that is the case but I will take care of it and I really appreciate your your point of view but maybe this is because of the colloquial English that is trying to represent the way people talk and not the way people write

J maybe not all my friends agree with me so

AMC yeah yeah I'll take care of it thank you very much for that point of view (.) I have to check it up

H8 **faccio una velocissima sintesi di quello che si è detto** perché si parla di sottotitoli e lei ha detto che non sono perfetti non è un inglese perfetto ha trovato degli errori e dicevamo (da qui) probabilmente è difficile per te capire dallo spagnolo all'inglese però diceva no ci sono proprio delle parole sbagliate e allora



chiederemo al professionista che ha fatto questi sottotitoli però c'è da dire che sono sottotitoli scritti in inglese colloquiale quindi così come era recitato in uno spagnolo colloquiale l'inglese colloquiale può essere differente da quello perfetto da quello pulito detto questo ((addressing AMC)) **we will check these subtitles and [we will understand ]**

AMC [definitely ] I will make them checked but as a filmmaker subtitles are not my work that's pretty much distribution's so I will kill somebody when I get back home

H8 ok ((ride))

Nell'estratto successivo una giurata ha posto una domanda che non è stata compresa dall'ospite, la quale etero-posiziona (attraverso lo sguardo) il moderatore come suo *direct addressee*; conseguentemente, evidenzia la marginalità dell'interprete. Si ricorda che l'ospite e il moderatore sono sul palco mentre l'interprete sotto, quindi, probabilmente è il posizionamento nello spazio dell'interprete a portare la regista a rivolgersi al moderatore, ossia il partecipante a lei più vicino. Il moderatore ratifica l'esigenza dell'ospite, auto-posizionandosi come *indirect recapitulator* di J. Tuttavia, commette un errore (*main vs male*) che determina tutta la sequenza che segue. Inoltre, interrompe l'interprete che stava procedendo con la traduzione verso l'italiano, cosa che mette ancora più in evidenza la sua marginalità. Il moderatore prosegue chiedendo autonomamente ulteriori informazioni alla giurata. Il malinteso viene corretto dalla giurata stessa e ratificato prima dal conduttore, poi dall'interprete (il cui tono di voce è basso) e infine dall'ospite. L'interprete infatti tenta di auto-posizionarsi come *linguistic support* ("yes male"), ma rimane relegata in una condizione estremamente marginale dagli altri partecipanti; anche in questo caso il posizionamento nello spazio non la aiuta a esercitare il proprio potere interazionale e a uscire dalla sua marginalità. Il moderatore, infine, si auto-posiziona come *direct addressee* ("yeah") della battuta ironica dell'ospite ("I mean the main character is really important actually so") e scherza sulla sua competenza linguistica con la giurata.

Es. 4.3.1.35 (DPP\_6\_47)

J hi I'm (name) from (country) uhm I really liked the movie and the last scene but I have a question uh: the male characters don't have very much importance there is a reason for that?

I6 [ volevo dire che ] [il film mi è piaciuto molto- ]

SJC [ ((looking at H8)) ]

H8 [she asked the main character] uh is not very important in the story in her opinion and she wants to know if there is a reason for that (.) ((addressing J2)) which is the main character for you that is not very much-?

J the male character

H8 ah the male character not main sorry sorry sorry [male ]

I6 [°yes male°]  
 SJC male  
 H8 yeah male  
 SJC I mean ((laughing)) the main cha[racter is really= ]  
 H8 [yeah ]  
 SJC =really important actually so  
 H8 ((addressing J2)) sorry (for this) my English=  
 [= ( ) ((chuckling)) ]  
 SJC [((addressing J2)) I got it ]

### Linguistic support

Nell'esempio che segue un giurato ha appena posto una domanda in inglese all'ospite e prima della traduzione si intromette il moderatore:

Es. 4.3.1.36 (da DPP\_10\_47)

H8 **(chiama per nome I6) (.) eh: (.) veloce dobbiamo farla veloce così facciamo un'altra domanda (.) devi essere un po' ((fa cenno di riassumere)) tanto l'inglese lo capiscono un po' tutti**  
 (...) I6 traduce verso l'italiano  
 H8 grazie (nomina I6) I said fast because we have time for one question more ((addressing the jurors who are still waiting their turn to ask questions)) I'm sorry just one and for all the other hands waiting remember this is not the end outside we will keep talking about the movie

Il moderatore coordina esplicitamente l'interazione, dando all'interprete precise istruzioni da seguire, etero-posizionandola in una precaria condizione di subalternità rispetto ai giurati: se I6 riassume il turno traduttivo c'è spazio per l'ultima domanda, "tanto l'inglese lo capiscono un po' tutti". Se con questo primo turno H8 accentua di fatto l'inferiorità di I6 (la quale è altresì poco visibile a livello fisico), nel turno successivo ristabilisce il potere di I6, ringraziandola palesemente per aver ratificato l'etero-posizionamento precedente; il moderatore spiega inoltre il motivo per cui ha esercitato una forte dominanza interazionale (si veda Straniero Sergio 2007). In questo caso l'interprete funge da *linguistic support*, minimizzando la sua presenza e la sua funzione per lasciare il più possibile lo spazio agli altri partecipanti all'interazione.

Si fa notare che nell'estratto che segue è I6 stessa che passa dall'essere *linguistic support* all'agire da *ratified bystander*.

Es. 4.3.1.37 (da DPP\_6\_47)

H8 questa è un'ottima occasione per dirvi una cosa che mi fa piacere e che è stata appena sottolineata cioè vedete come qui a Giffoni cerchiamo di presentare dei film che raccontano una storia con grande attenzione al linguaggio cinematografico è molto bello

sentire eh visivamente il desiderio di raccontare un personaggio che è bloccato a terra e che vuole raggiungere qualcosa di distante si racconta non con le parole non facendo (determinate) cose ma in chiave puramente visiva con le immagini se farete caso e avete già fatto caso negli ultimi giorni e lo farete nei prossimi giorni i film che presentiamo qui utilizzano molto molto delicatamente tutti quelli che sono gli strumenti messi a disposizione dalla cinematografia

I6 I would like to underline our- the importance we give here at the festival to through our selection of films to the cinematographic uh language because we tell uh emotions through images and through shooting through shots not through words and **that's very important for: ((looking at H8)) that's why uh:**

H8 I did just the example of the the sequence they were talking about it's very interesting you see you don't need to say many things just one image and you are telling the character very deeply and this is something we really love that's why the movie- and this movie is full of this the images always telling something more than you can (read) in the first uh in the first view ok so just I (have) this because I really love because we are talking also about movies outside of cinema we are trying to go deeper and deeper to understand the language so it's interesting to use this to focus on that and we have time also because my fault because I'm talking we have time for another question ((chuckling)) so we will see who's the lucky one here you are

Il turno dell'interprete sembra inizialmente seguire in modo canonico quello del moderatore, il quale coglie l'occasione di un commento precedentemente fatto per sottolineare dei punti di forza del Festival. Tuttavia, I6 poco dopo aver iniziato la sua resa, si rivolge direttamente al moderatore attraverso lo sguardo e una prosodia che dimostra incertezza ("that's very important for: that's why uh:"). Etero-posiziona quindi H8 come *direct addressee*, chiedendogli implicitamente aiuto nella traduzione. H8 ratifica questa esigenza e si posiziona come *auto-reporter*, coordinando l'interazione tanto a livello traduttivo quanto a livello interazionale (dando la parola al prossimo giurato). L'auto-posizionamento di I6 accentua la sua marginalità, in quanto è lei stessa che quasi rinuncia al turno traduttivo. Analogamente, in DPP\_10\_47, sempre I6 chiede a una giurata italiana, la quale aveva appena espresso il suo commento in inglese, di 'auto-tradursi' in italiano: "puoi dirla in italiano quest'ultima cosa?".

## Interpreti maggiormente visibili in sala

### Moderator

La denominazione deriva dal verbo *to moderate*, il quale significa “to lessen the intensity or extremeness of”<sup>132</sup>. Attraverso questo posizionamento gli interpreti mitigano i turni originali: la mitigazione (si veda ad esempio Caffi 2001) è una strategia pragmatica di natura modulativa con cui si attenua uno o più aspetti del discorso, riducendo la responsabilità enunciativa, il rischio di conflitti e la possibilità di perdita di faccia (*Ibid.*). Se negli eventi in *streaming* è pressoché impossibile trovarsi di fronte a turni che esprimono critiche nei confronti degli ospiti (i giurati non aspettano altro che incontrare e acclamare le star che incontrano), nei DPP ciò è più frequente: i giurati sono infatti chiamati a dare un giudizio di valore ai film, vestono i panni di critici veri e propri e come tali non si fanno problema alcuno a fare delle critiche a volte anche aspre (forse anche in virtù dell’assenza dello *streaming*). Nell’esempio che segue un giurato critica la trama del film, definendola troppo adolescenziale e contesta quanto precedentemente affermato dal regista sull’etichettare o meno la pellicola come incentrata su tematiche LGBT. L’interprete si auto-posiziona come *moderator*, attenuando la forza illocutiva del commento del giurato: traduce la frase “questo film non mi è piaciuto per nulla” come “I didn’t like the film so much” e omette delle parti (vedasi sottolineature nel turno di J). Le esitazioni dell’interprete verso la fine del turno potrebbero essere indice dello sforzo cognitivo-mitigativo in atto.

Es. 4.3.1.38 (da DPP\_9\_47)

- J5     come attivista LGBT devo dire che questo film non mi è piaciuto per nulla in quanto ho trovato la trama molto simile ad altri film già fatti e una trama troppo adolescenziale infatti vediamo una classica storia d'amore tra un ragazzo e una ragazza o tra due ragazze o tra due ragazzi ma questa storia non viene sviluppata o meglio viene sviluppata ma con il classico tema da adolescenti che non conclude nulla infatti è per questo che il film non mi è piaciuto volevo chiedere al regista perché ha detto che questo film non è stato non è basato su tematiche LGBT allora se non è basato su tematiche LGBT ed è stato dedicato a un’amica perché inserire una tematica LGBT? perché esporla a tutti i costi come appunto la storia d'amore tra lei e April?
- I5     I am an LGBT activist I didn't like the film **so much** because I think the plot is so similar to some other gay films that I've seen before it develops like a teenage movie I I can't see any development in the characters first of all I would like to ask you

---

<sup>132</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/moderate>

if you didn't want to uhm make an LGBT themed film **why why** did you show this theme? **why did you why did you** have a gay character?

Un altro esempio delle vesti da *moderator* è dato nella prossima sottosezione.

### Recapper

Gli interpreti in questa tipologia di eventi tendono ad agire da *recapper* non solo in momenti simili a quanto già esposto relativamente agli altri contesti, ossia quando devono tirare le fila di sequenze diadiche tra altri due parlanti, ma anche in situazioni maggiormente peculiari di questi eventi come i casi in cui si ricorre alla mitigazione, fungendo quindi sia da *moderator* sia da *recapper*.

Es. 4.3.1.39 (da DPP\_9\_47)

J sono (nome) e vengo da (città) eh: allora questo film mi ha lasciato interdetto eh: non tanto per la parte di regia o fotografia o colonna sonora che tutto sommato mi sono piaciute ma per la storia per allora anzitutto perché mi è sembrato un film in cui tutti i personaggi quasi tutti mi sembrano stereotipati ((applausi)) cioè scusate ehm April mi sembra costantemente triste per qualche motivo che non viene chiarito il suo il ragazzo mi sembra il tipico maschio che si aspetta qualcosa semplicemente perché è il suo ragazzo gli unici personaggi che si salvano sono la madre di Cat e il padre di April che mi sembrano quelli un po' più fuori dagli schemi e sembra quasi che basta avere una ragazza con un piercing dei capelli corti e che sta da sola che si becca degli insulti per fare un film sull'omosessualità

((applausi))

H7 ok eh (.) per far sì che le vostre opinioni le vostre critiche siano serie e non siano un raccogli applausi evitiamo di fare la claque ogni volta perché sennò sembra che ci vogliamo andare con una logica televisiva degli schieramenti facciamo le nostre critiche ascoltiamo e diamo la possibilità di rispondere grazie

I5 ok ok when there is some criticism let's uh give the possibility to the uh film crew to answer **I'm going to translate** I was a little bit stunned about this movie not for photography it was good and that's it uh the direction was I think it was good but the plot uh really left me wondering the characters were a little bit stereotyped April uh seems always to be sad but we don't really know why and Steven is always waiting for something the only real round characters are April's dad and Cat's mum and about Cat I had the slight impression that to talk about lesbians it only takes a piercing on the lip and being lonely so this was my criticism I don't know if he wants to add anything hai finito?

Il giurato muove delle critiche al film che viene implicitamente etichettato come banale (“basta avere una ragazza con un piercing dei capelli corti e che sta da sola che si becca degli insulti per fare un film sull’omosessualità”). La forza pragmatica della sua critica è intensificata dalla prosodia con cui J si esprime, nonché dagli applausi ‘da stadio’ con cui

i giurati sostengono quanto detto. Interviene a questo punto il moderatore per ‘placare gli animi’, auto-posizionandosi come *next speaker* anche a discapito della momentanea marginalità dell’interprete. Quest’ultima agisce da *recapper*, inglobando in uno stesso turno sia l’intervento del giurato sia la richiesta del moderatore (la quale viene riassunta); agendo altresì da *principal* l’interprete distingue queste due parti tramite l’espressione “I’m going to translate”. Contestualmente, attraverso due diversi auto-posizionamenti dimostra anche il suo personale appoggio a H7 (“ok ok”) e si rivolge direttamente al giurato (“hai finito?”, posizionandosi ancora da *principal*), sperando forse che una domanda possa permettere agli ospiti di replicare. Inoltre, quanto alla mitigazione, è importante notare che il tono dell’interprete è decisamente più pacato rispetto a quello di J.

### Interlocutor

Gli interpreti si pongono come interlocutori di moderatori e giurati per diversi motivi. In entrambi gli esempi che seguono si osserva che l’interprete agisce da *principal* per coordinare l’interazione in modo esplicito. Nel primo, I5 ferma il giurato e richiede di poter tradurre la prima parte del turno originale, mentre nel secondo ricorda al moderatore di lasciare spazio alla risposta di un ospite a una domanda precedentemente posta. L’interprete si auto-posiziona in modo netto come coordinatrice dell’evento, dettando i ritmi interazionali e stabilendo le prese di turno, appropriandosi di un forte potere interazionale (Mason & Ren 2012) che la porta anche a essere persino dominante sul moderatore. I suoi interlocutori ratificano positivamente tale auto-posizionamento, lasciandole spazio per la traduzione (es. 4.3.1.40) o chiedendo scusa al partecipante a cui era stata tolta la parola (es. 4.3.1.41); in questo secondo caso emerge altresì un auto-posizionamento da “empowerment figure” dell’interprete nei confronti dell’ospite che deve ancora rispondere.

Es. 4.3.1.40 (da DPP\_5\_47)

J allora intanto volevo fare i complimenti al regista perché ho apprezzato moltissimo questo film perché tratta una tematica come il bullismo e i problemi con la famiglia in un modo molto leggero e che ho apprezzato tantissimo ho apprezzato soprattutto le scelte di fotografia soprattutto per l'utilizzo di colori freddi volevo chiedere-

I5 **can I just translate this? thank you** first of all I want to congratulate with the director because of the themes that he has dealt with like bullying and families struggles in a very (soft)

way I also loved photography very much and in particular the choice of colour nuances (.) then he has a question for you

Es. 4.3.1.41 (da DPP\_9\_47)

H7 allora ultima domanda-  
I5 **((ricorda fuori microfono che deve ancora rispondere DG))**  
H7 ah ((addressing DG)) °I'm sorry°

Nell'esempio successivo la giurata sta dando il proprio parere sul film appena visto, esprimendo in particolare un commento sulle inquadrature. Tuttavia, deve fare i conti con il malfunzionamento del microfono che non permette né agli altri giurati né tantomeno all'ospite di udire bene ciò che sta dicendo. L'interprete stessa si auto-posiziona come interlocutrice della giurata, venendo in suo soccorso e cercando di etero-completare il commento in base a quelle poche parole che ha percepito. La giurata dà un *feedback* positivo e l'interprete dimostra così di avere anche una buona competenza settoriale in ambito cinematografico. L'interprete attua un coordinamento riflessivo, auto-posizionandosi a metà strada tra un *principal* e un *responder*: il suo turno, infatti, non è né del tutto autonomo né una risposta a un turno precedente, né una *non-rendition* né una *rendition*.

Es. 4.3.1.42 (da DPP\_9\_47)

J (...) the other thing I would like to comment on is the camera work and cinematography because I liked the fact that uh: oper- camera uh: cam- ((chuckling)) uhm was good I mean we had a detail ((the microphone doesn't work)) we had a detail ((the microphone doesn't work)) then we ((the microphone doesn't work))  
I5 **from a close-up to a long shot basically a long distance shot basically from the point of view of Cat**  
J yeah

### Host

A differenza degli eventi in *streaming*, in cui è sempre presente un conduttore, in questa tipologia di incontri un interprete può essere chiamato a vestire il ruolo ibrido del moderatore-interprete, in assenza di un moderatore 'vero e proprio': ciò esalta al massimo la sua agentività dato che in questi casi gli interpreti hanno in mano il completo coordinamento dell'evento. La decisione di vestire anche i panni del moderatore non è degli interpreti e di conseguenza si tratta di un etero-posizionamento da parte della Direzione del Festival. Tuttavia, nell'esempio che segue si osserva che I1 è

completamente a suo agio nel suo ruolo ibrido: costruisce un turno misto in cui soddisfa le esigenze comunicative dei giurati nazionali e internazionali, fa sentire a suo agio l'ospite chiamato al confronto con i giurati e coordina anche i dettagli più tecnici dell'evento (come il far riferimento ai *monitor*, ossia al personale di sala).

Es. 4.3.1.43 (da DPP\_4\_47)

I1 ((addressing the jurors)) hello everyone how are you? (.) great ok quindi oggi è il terzo giorno dei film in competizione e chiamerei subito i nostri ospiti qui per la QeA session I would like to call our guests for the QeA session the director of the film Wiktor Ericsson ( ) (.) un grande applauso per Wiktor facciamolo sentire il benvenuto welcome Wiktor ok so we are ready to start the QeA session we have the director here with you and let's start with the question quindi chiederò aiuto ai ((guardandosi attorno)) monitor per chi ha il microfono ((indicando un punto in sala)) ok

### Performer

Si aggiunge quest'ultima sezione facendo riferimento a un estratto già proposto in precedenza (§ 1.2.2.2), il quale non si riferisce agli incontri inclusi in GFFIntD, bensì a un DPP che non prevedeva l'interazione con ospiti della *troupe* cinematografica e pertanto escluso dal corpus. Tuttavia, lo si riporta per sottolineare l'estrema variabilità di questi incontri, nonché per fare un paragone con la funzione di *co-performer* descritta per gli eventi in presenza in *streaming*.

Es. 1.14

I1 ah H1 scusa quindi abbiamo prima=  
H1 [abbiamo sbagliato]  
I1 [=ho detto pizza ] invece era the pisser  
H1 ah: infatti sì °caspita°  
I1 ((rivolgendosi a J)) sorry about that we got it wrong we thought you said pizza but it was the pisser right?  
(...)  
I1 I also loved the pisser the character that your: that the juror said when you mentioned the pisser and earlier on we said pizza but we've never spoken about pizza non abbiamo mai parlato di pizza prima sono io che ho capito pizza **ho preso pizza per fiaschi** non so che:  
H1 **bravo I1 questa è una battuta per favore ridete che grande: pizza per fiaschi**  
**((risate))**

(Adattato da Merlini & Picchio 2019: 211-212)

Nel riconoscere e ammettere un errore precedentemente fatto (tradurre *pisser* con "pizza"), I1 agisce da *principal* e si rivolge inizialmente a H1, etero-posizionandolo come co-responsabile della resa traduttiva attraverso l'uso del pronome inclusivo di prima



persona plurale (“prima abbiamo”). H1 a sua volta accoglie tale posizionamento, terminando la frase di I1 e usando anch’esso il noi (“abbiamo sbagliato”). Al termine della sequenza I1 giunge persino a ironizzare sul proprio errore con il divertente gioco di parole “prendere pizza per fiaschi” (basato sul noto detto “prendere fischi per fiaschi”). Questo nuovo auto-posizionamento da *performer* di I1 viene ratificato dal moderatore, il quale chiede addirittura l’applauso dei giurati, complimentandosi personalmente con l’interprete per la battuta. Se negli eventi in *streaming* si è osservato come gli interpreti possano agire da *co-performer* seguendo mosse interazionali degli ospiti, in quest’altra categoria di eventi l’atmosfera più ‘libera’ (senza telecamere) può spingerli anche ad agire autonomamente da *performer*.

#### 4.3.1.4 Discussione contrastiva sulla sezione

L’analisi contrastiva dei tre contesti mostra come (1) i mezzi digitali impiegati (*streaming* e, per gli incontri dell’edizione 2020, piattaforma di videochiamata) incidano sull’agentività degli interpreti; e come (2) il posizionamento nello spazio giochi un ruolo importante, soprattutto nelle due situazioni comunicative in presenza, in linea con quanto ritenuto da Pöchhacker (2012: 59): “[t]he physical arrangement of participants at the event level is likely to have a decisive impact on the utterance-level dynamics of address in a given situation”. I due elementi, ossia influenza dei media digitali e impatto della disposizione spaziale, sono interconnessi l’uno con l’altro.

Partendo dalla prima categoria analizzata, il posizionamento dei partecipanti agli **incontri in presenza in *streaming*** è prestabilito e pressoché fisso tra i vari eventi presi in esame; tale schematicità si riflette su una variabilità inferiore in termini di allineamenti e posizionamenti discorsivi rispetto ai dibattiti privi dello *streaming*. Le categorie analitiche riscontrate si rilevano omogeneamente nei vari incontri e mostrano un’agentività non intrusiva né notevolmente spiccata degli interpreti, tantoché commenti e *non rendition* sono fatti tendenzialmente fuori microfono, ‘dietro le quinte’ o comunque sono prevalentemente collegati a richieste esplicite o implicite degli altri partecipanti.

Passando agli **eventi in presenza non in *streaming***, i posizionamenti nello spazio sono determinanti in termini di allineamenti e posizionamenti discorsivi: una posizione maggiormente visibile in sala implica un coinvolgimento altrettanto maggiore nell’interazione e viceversa, una più ‘nascosta’ porta gli interpreti a essere più invisibili anche a livello interazionale. Inoltre, gli eventi sono caratterizzati comunque da una

maggior variabilità rispetto a quelli in *streaming* per quel che concerne sia i posizionamenti nello spazio sia allineamenti e posizionamenti discorsivi. Quanto agli interpreti più visibili in sala, essi hanno un'agentività più intrusiva e spiccata rispetto ai colleghi che lavorano in eventi trasmessi in *streaming*, tanto da rendere palesi attività di coordinamento esplicito: ad esempio, si osserva che fermano i parlanti per poter tradurre, mentre negli incontri in *streaming* si lascia libertà nella segmentazione agli ospiti, anche a costo di dover tradurre turni lunghi; analogamente, gli interpreti aiutano gli altri partecipanti sempre con microfono aperto, mentre negli altri eventi si preferisce in generale agire in sordina. Inoltre, gli interpreti ingaggiati in occasione dei dibattiti riservati esclusivamente ai giurati agiscono da 'mitigatori', *performer* e persino *host* dell'evento. Di converso, negli incontri in cui gli interpreti sono più nascosti, si riscontra una variabilità per quel che riguarda la categoria denominata *ratified bystander*, la quale non è più collegata a momenti interazionali specifici (cosa che accade negli eventi in *streaming*); inoltre, si osserva una superiorità dei moderatori, i quali risultano essere dominanti sugli interpreti, elemento che viene persino ratificato da questi ultimi rinunciando finanche a una resa.

Si può osservare quindi come un'analisi degli allineamenti e dei posizionamenti discorsivi che ha come punto discriminante il posizionamento nello spazio risulta essere particolarmente produttiva; a sua volta la disposizione spaziale si lega alla presenza o meno dello *streaming*, elemento che implica un posizionamento nello spazio schematico negli incontri fruibili a un pubblico remoto.

Giova offrire altresì un focus sulla seconda categoria, quella degli **eventi a distanza in *streaming***, la cui quintessenza è proprio la gestione della 'presenza remota' dei partecipanti, la quale ha inciso sulla funzione e sul ruolo degli interpreti. In generale, sia momenti che hanno dimostrato una loro marginalità (più rari rispetto agli altri contesti) sia sequenze che hanno messo in risalto una loro agentività, sono collegati a problematiche create dall'ambiente virtuale e remoto: dalle incursioni di terze persone a problemi interazionali, da richieste riguardanti la segmentazione a problemi di connessione da risolvere. Soprattutto per quanto concerne questi ultimi, non sono stati rari i casi in cui gli interpreti sono dovuti intervenire attivamente, assumendosi la responsabilità della gestione dell'incontro; si può notare qui come il mezzo digitale abbia reso a volte più ridondante l'interazione: il ricorso a scambi faticosi si è reso necessario per assicurare la reciproca comprensione e l'agentività degli interpreti è stata quindi gioco forza diversa rispetto a interazioni in presenza.

Interessante altresì notare che il blocco per appunti è presente sia in dibattiti in presenza non in *streaming* sia in incontri a distanza in *streaming*, mentre è assente nei tipici incontri in presenza fruibili da un pubblico remoto. Questi ultimi risultano essere quindi maggiormente in linea con tradizionali programmi televisivi.

#### 4.3.2 *Analisi dell'etica dell'intrattenimento*

Il tema dell'agentività degli interpreti è completato dall'analisi dell'etica dell'intrattenimento, norma per eccellenza dei contesti televisivi. Si prendono qui in considerazione il *packaging* delle rese (dato che, almeno in televisione, la forma prevale sul contenuto), il “comfort factor” e lo spettacolo, nonché, ove rilevante, l'immersione nella diretta.

##### 4.3.2.1 *Eventi in presenza in streaming*

#### L'immersione nella diretta e il feedback dei presenti in sala

Innanzitutto occorre sottolineare che coloro che guardano l'incontro in *streaming* ‘entrano’ in sala quasi di soppiatto, dato che i vari conduttori si trovano già nella stessa insieme ai giurati (o alle persone sedute in platea a vario titolo): H1 ad esempio, ossia il presentatore più frequente in questo sub-corpus, è molto coinvolgente, aspetta con i giurati l'arrivo della star di turno e li intrattiene nell'attesa; al contempo, quando l'ospite arriva è sempre il conduttore a ‘scaldare’ il pubblico con frasi come “fate sentire il vostro entusiasmo”, “diamo il benvenuto”, “put your hands together” a cui fa seguito il nome della *celebrity* gridato a gran voce. I presenti danno a loro volta continui *feedback* che vanno, ad esempio, dagli applausi per accogliere l'ospite a quelli che seguono la presentazione delle giurie da loro composte. Il pubblico online tende quasi a intromettersi nell'evento in corso, configurandosi letteralmente come un insieme di “absent overhearers”, persino in modo più palese rispetto a un tradizionale contesto televisivo (cfr. Heritage 1985; Hutchby 1995), tantoché non viene salutato né menzionato esplicitamente se non in rari casi come il seguente:

Es. 4.3.2.1 (da MS\_2\_47)

H1 una notizia importante questa (.) ci hanno detto dov'è ma non posso ripeterlo (.) avete capito (.) se faccio psh psh psh eh? psh psh psh psh psh (.) **siamo in onda eh: è qui nell'atrio nel foyer del cinema (.) che sta per entrare**

Questo breve estratto dimostra come possa avvenire, per quanto eccezionalmente, che il conduttore palesi l'essere in onda e sembri quasi dare ulteriori informazioni al pubblico a casa: se fino a quel momento aveva scherzato con le persone presenti creando la giusta *suspense* in attesa di Bryan Cranston, quando gli viene comunicato che è in onda cambia atteggiamento, dicendo che l'ospite è arrivato e sta per entrare; in ogni caso, gli web-spettatori non vengono salutati da H1.

Di converso, giova sottolineare che sono presenti elementi a uso e consumo esclusivo degli utenti dello *streaming*, come i *banner* che esplicitano il nome e il ruolo dell'ospite che sta partecipando all'incontro, le sigle musicali del Festival, nonché la diretta continua sperimentata nella 47<sup>a</sup> edizione e che ha accompagnato il pubblico da casa durante i vari eventi del Festival; a questi elementi si affiancano strumenti interattivi come la *live chat* o le varie interazioni social con cui gli web-spettatori possono esercitare un maggior potere rispetto a un tradizionale pubblico televisivo (si veda l'esempio del saluto all'interprete in chat accennato in precedenza, § 2.4.1.2).

Quanto ai giurati presenti in carne e ossa, essi non danno *feedback* solo ai conduttori, bensì anche agli ospiti quando questi ultimi li salutano e li ringraziano per il caloroso benvenuto che hanno loro offerto, come pure quando scherzano con loro: per fare qualche esempio, in MS\_1\_47 l'attore risponde "I love you too" a un commento di un giurato; in MJ\_5\_47 e MS\_2\_47 i due ospiti si fanno autonomamente dei selfie con la platea; e in MS\_2\_47 la star 'prende al volo' un bacio 'lanciato' da qualcuno seduto di fronte a lui. Applausi e risate sono causati altresì da battute e *sketch* fatti durante l'incontro (e riportati in seguito), come pure da altre situazioni: ad esempio, quando le star tentano di parlare in italiano ("grazie grazie mille mille mille grazie" – MJ\_3\_47) o fanno riferimento all'Italia ("I love Italy it's just amazing" – MJ\_1\_47), quando si rivolgono direttamente ai presenti in qualche modo (es. 4.3.2.2) o quando gli ospiti menzionano film e personaggi ampiamente conosciuti dai giurati e da tutti coloro che hanno visto il film o la serie di cui si sta parlando (es. 4.3.2.3.1).

Es. 4.3.2.2 (da MJ\_1\_47)

AA (...) I hope that you guys being the generation behind me and you're also so smart and have so much exposure so much education I really look forward to seeing how uhm you guys sort of lead the way and that kind of unity and the film festival bringing all you together is a great step so I really believe in you as the generation and don't let me down ((chuckling)) ok  
((reazione sala))

Es. 4.3.2.3.1 (da MS\_1\_47)

I1 in your opinion who's going to claim the Iron Throne and who do you think could be the best person fit to rule the Seven Kingdoms?  
KH I've always thought **Tyrion**  
((reazione sala))

Se gli esempi menzionati nel corpo del testo (ringraziamenti, commento sull'Italia) sono facilmente comprensibili a tutti (italofoni compresi), l'estratto 4.3.2.2 è accompagnato da una mimica molto espressiva dell'attrice che è protesa verso la platea nel dire quanto abbia fiducia nei giovani e nel Festival che dà loro la possibilità di vivere una simile esperienza tutti insieme: se quindi magari i giovani italiani più piccoli d'età possono non aver tutti compreso le parole dell'attrice, si può ipotizzare che abbiano captato i punti salienti della sua risposta; mentre quelli che, complice qualche anno in più, hanno una maggiore competenza in inglese, plaudono il suo entusiasmo nei loro confronti. Nell'esempio 4.3.2.3.1 l'attore sta rispondendo alla domanda relativa a chi secondo lui debba salire sul *Trono di Spade* (oggetto conteso dell'omonima serie televisiva), optando per Tyrion, uno dei vari protagonisti; la platea a questo punto applaude al nome, il quale rimane intatto nell'adattamento italiano della saga. Interessante notare che, tuttavia, nella seconda parte della risposta (es. 4.3.2.3.2) la reazione dei presenti arriva solo a seguito della traduzione quando, forse in virtù di un turno più complesso rispetto al precedente, i presenti si affidano maggiormente alla resa in italiano per comprendere quanto detto e reagire di conseguenza.

Es. 4.3.2.3.2 (da MS\_1\_47)

KH I think there's there's something about everything he has to suffer in his life with the with the person who he is and the way he has been cast out and I just think there's something I don't know I don't know you know none of us knows who's gonna be crowned I don't know at the moment (.) °I think° I think- but I would like I would like if I- it was up to me I'd love to be Tyrion  
I1 guarda io direi Tyrion anche perché è un personaggio il modo in cui è dovuto crescere tutto ciò che ha dovuto sopportare credo che sarebbe forse la persona migliore io personalmente non lo so chi lo sarà non lo sa nessuno chi diventerà chi riuscirà a salire sul trono quindi però penso che Tyrion sarebbe la persona giusta  
((reazione sala))

Analogamente, anche nel prossimo esempio la reazione delusa della sala segue la resa dell'interprete e non le parole dell'attore, il quale in questo caso, sempre relativamente a chi siederà sul trono, sta dicendo che a suo avviso il suo personaggio non diventerà re.

Es. 4.3.2.4 (da MS\_1\_47)

KH     yeah I think uhm he's got his higher position I think he would get  
          I don't think he would be king so ((chuckling))  
I1     io penso che lui ha raggiunto il massimo di quello che poteva  
          raggiungere io non credo che diventerà re  
          ((reazione sala))

Giova ricordare che la platea dei MS è diversa da quella dei MJ in quanto, almeno stando in base ai dati qui analizzati, è composta maggiormente (se non esclusivamente) da italofofoni, mentre quella dei MJ è formata da giurati sia italiani sia internazionali. Pertanto, si ipotizza che la competenza linguistica di coloro che partecipano ai primi sia inferiore rispetto a quella dei secondi, motivo per cui le reazioni seguono più frequentemente le rese degli interpreti anche in relazione a turni non eccessivamente complessi (come l'ultimo esempio riportato). In ogni caso, applausi da parte della sala seguono le traduzioni sia a mo' di ringraziamento all'interprete e all'ospite sia relativamente a turni particolari come quelli che li vedono co-partecipare in divertenti *sketch* (si vedano paragrafi successivi).

### Il *packaging* delle rese

Per quanto concerne il *packaging* delle rese degli interpreti si riportano innanzitutto degli esempi tratti da PRC\_3\_49 durante la quale l'interprete, priva del blocco per appunti, si ritrova a dover tradurre turni di 2, 3, finanche oltre 4 minuti, affidandosi alla memoria; una buona sinergia tra formulazione verbale e prosodica aiuta in questi casi l'interprete a produrre rese convincenti e adeguate a una situazione mediatico-spettacolare, anche se non dettagliatamente accurate. Si riportano tre esempi nella loro interezza.

Es. 4.3.2.5 (da PRC\_3\_49)

AH     uhm well obviously this is uhm while we get into this business a  
          lot of other things come along the way and when you're in the  
          entertainment business a lot of that is about many other things  
          making movies and being (popular) being about so many other things  
          but at the end of the day why you get into it is storytelling and  
          I think that kids young people in general have a particular  
          sensitivity to respecting what is valuable in storytelling uh it's  
          a freedom to be creative and a desire to push boundaries and  
          explore and create and so to be here and talk to a generation that

I'm not only so excited to see come up and coming into their own because **this generation is changing this damn wo:rlld** uhm I I'm also really great it's also really fun to come to a new place it's my first time here uh and I love Italy already anyway uhm but to meet them in this way in a film festival celebrating my favourite form of storytelling it's pretty it's pretty amazing it's an honour

I4 ehm è una risposta complessa perché alla fine di tutto il nostro percorso perché facciamo questo lavoro? questo lavoro lo facciamo per raccontare delle storie è lo storytelling attualmente come dire la cosa che ci motiva di più nella comunicazione e nella nostra professione chi meglio dei ragazzi e dei bambini è capace di giudicare cosa sia una buona narrazione qual è una buona storia sono loro sono loro la forza il il motore che io non vedo l'ora di incontrare perché credo che sarò sopraffatta dalla loro energia e quindi io già amo l'Italia ma venire ((malfunzionamento microfono)) a incontrare questi ragazzi in questo contesto che per me costituisce una delle principali motivazioni del mio lavoro cosa c'è di meglio **loro dovranno salvare questo benedetto mondo** per noi quindi ben venga l'incontro e lo scambio con tutti loro

L'esempio dimostra come l'interprete riesca a gestire un turno abbastanza lungo attraverso delle domande indirette (parti sottolineate), le quali la aiutano a ricostruire ciò che è stato detto in precedenza, e altresì per mezzo di una buona prosodia (ad esempio, nella resa dell'affermazione "loro dovranno salvare questo benedetto mondo", la parola 'benedetto' è enfaticizzata similmente allo stile dell'originale). L'interprete punta alla creazione di un turno convincente per chi ascolta sia a livello para-verbale sia a livello verbale, toccando i punti principali della risposta di Amber Heard e anche aggiungendo "ben venga l'incontro e lo scambio con tutti loro", frase che costituisce una chiusura adeguata al contesto.

Nel secondo esempio si osserva che l'interprete cerca di ricalcare uno stile simile a quello dell'attrice, sia utilizzando modi di dire italiani (avere voce in capitolo, stare in cattedra, raccogliere il testimone) sia adattando quelli inglesi ("tanto lavoro è stato fatto", "è vergognosa" – anziché è criminale, "mandare questi messaggi", "salire sulle spalle di qualcun altro cioè ho bisogno di qualcun altro per [...]"); inoltre, anche l'interprete usa uno stile molto diretto nei confronti della platea ("siete voi siamo noi", "come sapete", "come vedete", "tutti noi") per riprendere il senso di comunità descritto da AH. Conseguentemente, anche se è vero che alcuni dettagli sono riassunti ("tutte le tematiche"), è altresì vero che I4 ha cercato di trasmettere il senso del turno originale sia a livello contenutistico sia a livello stilistico, producendo una resa adeguata.

AH you know uhm I feel very lucky to be speaking to you right now in uh the I don't want to say- in the wake of these social movements that have shaken the world so uh so strongly not just in the uhm gender rights equality space but we've seen the same kind of grassroots citizen activist-lead movements changing the world almost daily you can see it we've seen it not just in the gender space you see it in racial equality you see it in the push for uh trans rights uh uh LGBTQ rights uhm for indigenous rights we see these social movements uhm turning the world uh you know upside down and it's possible because now all of us with the power that's in your hands right now you have a power you've a microphone it's no longer uh you know left to people that have a microphone in a platform and a position of power it's no longer the job of presidents and corporate leaders and former bosses it is your turn and (nothing) has changed the world so much and I'm so happy I'm standing here sitting here speaking to you in the wake of those movements but I would point now that Tarana Burke who uh is responsible for hashtag Me Too uhm she has started Me Too sixteen years ago and I gave one of my first confer- one of my first uh talks about the gender pay gap in Hollywood **which is criminal** uhm and chronic and completely unreported and undealt with uhm still to these days uhm that I was talking about that uh fifteen years ago I think (I was on) that interview I did fifteen years ago talking about these things so yes **tremendous strides have been made** and that's wonderful but look at what we have done in just the last three or four years and when I say we I mean all of us in this room and with that in mind think about how much more we need to do especially in the in the uhm in the gender space in the gender equality because better men make better women and better women make better men no one else is better when they're keeping someone else down in order to be taller that doesn't make a society good it doesn't make an individual good if you need to **stand at someone else's neck** in order to be taller you're a small person and I really appreciate people-

H5 (it) must be included in the conversations

AH exactly exactly that's what I think and I'm really inspired when I see men step up and and and address this issue not as a woman's issue but as a society issue and we as storytellers have a particular responsibility to make sure that **we live by example** and we break the rules in responsible ways to make it fairer better more equitable a little bit fairer in a world that we are walking into otherwise why would we tell stories why would we do it why we are doing it if not to make it better

I4 allora il fatto che io oggi sia qui a poterne parlare con voi significa che comunque **tanto lavoro è stato fatto** non solo dal punto di vista della parità fra uomo e donna o dal punto di vista del Me Too ma proprio a livello di tutti i tipi di movimenti che stanno sorgendo **avete visto** negli ultimi tre quattro anni che cosa è successo a livello razziale a livello di tutte le tendenze sessuali ehm tutte le tematiche sono come dire in movimento grazie a questo nuovo ehm strumento che è nelle vostre mani **siete voi siamo noi quelli che adesso finalmente hanno parola hanno voce in capitolo** non è più il presidente l'amministratore delegato ehm quello che **sta come dire in cattedra** a dirci e a comunicare al mondo come vanno le cose **siamo noi in questo esatto momento a poter fare la differenza con quello che noi diciamo e noi scriviamo e noi proponiamo** ehm il movimento Me Too in particolare fu iniziato **come ehm sapete** sedici anni fa ed io sono sedici anni che lo conosco e mi relaziono con questo movimento e addirittura quindici



anni fa abbiamo cominciato a dire le prime cose eh ma **come vedete** i cambiamenti più radicali sono eh più recenti in particolare sono quindici anni che noi parliamo abbiamo cominciato a parlare di una cosa che a Hollywood **è vergognosa** e cioè il gender pay gap cioè la differenza il divario di cachet fra uomini e donne ehm tutte queste cose sono cose che hanno bisogno di essere come dire costantemente ricordate soprattutto adesso che abbiamo tutti potere in piattaforma di poterci relazionare e confrontare con questo in particolare noi che lavoriamo in questo settore come professionisti dello storytelling che cosa lo facciamo a fare questo lavoro se non proprio **per mandare questi messaggi per cercare di migliorare poco a poco la nostra società** attraverso anche lo storytelling se ehm in particolare io ammiro attualmente gli uomini che partecipano a questi movimenti perché non lo fanno come uomini in relazione a un problema femminile lo fanno come uomini e donne in relazione relativamente scusatemi a un problema che è della società quindi a prescindere se sono uomo o se sono donna questo è importantissimo **perché se io ancora in questa società vedo che c'è bisogno di salire sulle spalle di qualcun altro cioè ho bisogno di qualcun altro per poter essere io visibile o per poter raggiungere un mio obiettivo** vuol dire che le cose ancora non funzionano e quindi queste sono le sfide nuove alle quali **non solo io ma tutti noi dobbiamo aderire dobbiamo raccogliere questo testimone e cercare di portarlo avanti** perché di lavoro ancora ce n'è da fare certamente

Volendo trovare un punto focale del terzo esempio, nonostante ci siano potenzialmente tanti spunti di riflessione, salta all'occhio la metafora della "well-oiled machine", la quale viene a più riprese utilizzata da AH e riportata altresì dall'interprete; quest'ultima la adatta alla sua resa in italiano parlando di 'collaudo', 'rotelle', 'ingranaggi', 'motori' e 'farsi un giro'; al contempo, usa altresì altre frasi idiomatiche italiane ('cambiare una virgola') e uno stile diretto nei confronti della platea, riuscendo a produrre una resa stilisticamente simile all'originale, malgrado le risposte dell'attrice durino in complesso oltre 4 minuti, tempo sui cui l'interprete riesce persino a scherzare ("vado?").

Es. 4.3.2.7 (da PRC\_3\_49)

AH uhm well I think you know Hollywood is often uhm you know seen as this idea you know of of of liberal change and progression and uh I would say the reality is absolutely not it is a system **it's a well-oiled machine think about it is a (bright) machine and (.) like any vehicle if you get in a good ride (.) you don't want to break the wheels off (.)** you don't want that thing to break down (.) if you get in a good ride and there are a lot of folks in in Hollywood that benefit and have benefited for a very very long time of being in those positions of power and maintaining those systems that keep others away from it so that- they and they alone maintain that power but as we've seen in the last few years as our interconnectedness and our unwillingness to accept inequality and injustice especially when we find ourselves increasingly interconnected into a broader larger ever increasing extended connected global community you see people kind of are saying and more and more are saying enough is enough time's up and Me Too and also- just (kind of) I can change and it's really beautiful to see

now that we're so connected that what is going on in in Italy for instance or what's happening in the streets of Greece or in uhm the streets uh the streets of Chicago we're seeing we're seeing movements not really being localised to those places they spread all over the Internet and touch us all affect us all and they can reach us all and with that connectedness uh you've seen the dramatic shift that we've had in the world based on what we can do when we when we find solidarity in what's right finding solidarity and fighting for for- to be in the right side of history and (.) **Hollywood or any other uh machine** that is in part responsible for uhm creating or shaping the narrative uhm Hollywood needs to do more to uhm uh to actually create a new narrative and to start really changing the game and new platforms are are exactly the way we're going about it uhm new platforms new streaming media platforms uhm are giving newer younger fresher **it's taking it's taking the power out of those (.) out of the machine** that has been enjoying that comfortable rights for too so so very long and it's democratising that creativity and and that's what I love about new platforms and this new era I think we're going to see a dramatic shift in the way stories are told because we are increasingly moving it from those old studio systems and that were reliant on uhm a very uh a very very specific power structure and instead it's putting the the actual of creativity in your hands you cannot only make it with the power of the phones in your hands you can create something of quality you can also share it on your platforms with anyone I can watch it before I get home without buying a (movie tv) on my phone I'm not saying you should enjoy all all entertainment I mean you can't see Aquaman that way and get the full experiment- experience it's amazing but it's incredible what it does conceptually it democratises creativity and I love being in Italy I have nothing else to say I love Italy I love Italians I love-

H5 have you been there before?

AH ((nods))

JR ((says something without the microphone))

AH you know I don't know a lot of Italian cinema but if you have any suggestions I'm taking suggestions

I4 **vado? ((sorridente))** allora (.) Hollywood è percepito come un sistema molto progressista (.) non lo è affatto perché **è una macchina ben oliata ehm (.) come per tutte tutti i macchinari tutti i veicoli ben oliati e ben collaudati chiunque ci si sia fatto un giro e si sia trovato bene non vuole cambiare non vuole cambiare una virgola di questo sistema** perché chi ha avuto e ha il potere a Hollywood di creare scegliere dirigere qualunque aspetto della produzione (.) dal momento che per tanti anni è stato come dire istituzionalizzato in questo modo tutto il processo di lavorazione è chiaro che non vuole cambiare non vuole lasciare niente e non vuole cambiare nulla quindi la (.) il cambiamento dov'è è proprio in questo movimento in questa serie di movimenti che stanno sono nati stanno nascendo e tuttora sono in atto nel mondo e stanno spingendo per il cambiamento che sia in Italia che sia a Chicago che sia in qualunque altra parte del mondo il bello è che oggi un movimento una manifestazione non restano finì a sé stessi eh come dire relegati nello spazio in cui hanno avuto luogo ma possono essere condivise da tutti noi contemporaneamente e torniamo al discorso della condivisione possibile che oggi abbiamo la fortuna di poter fare quindi tutta questa eh questa condivisione questa questa conoscenza ci dà ancora una volta dico la forza e la possibilità di eh attivare e partecipare al cambiamento ehm lo stesso discorso nello stesso discorso si inserisce il discorso sulle piattaforme sulle quali oggi riusciamo a vedere tante cose

nuove è bellissimo perché hanno democratizzato hanno reso democratica la produzione e democratica la visione delle cose oggi possiamo scegliere loro possono scegliere cosa creare cosa ehm cosa produrre e noi possiamo scegliere cosa vedere in questo stesso momento noi possiamo fare un video dividerlo sulla nostra piattaforma io posso vederlo possiamo tutti quanti essere interconnessi e continuare così a togliere potere a tutte quelle em come dire **quelle rotelle del meccanismo di quel famoso motore che finora ha girato sempre nello stesso modo noi adesso abbiamo il potere di ehm come per restare in metafora di di creare il nostro motore alternativo o comunque degli ingranaggi alternativi vari** che ci aiutano non solo a eh come dire ampliare grazie allo storytelling grazie alla nostra professionalità al nostro lavoro ampliare il ventaglio delle proposte a democratizzare ulteriormente la produzione e la fruizione dell'intrattenimento anche se Aquaman non lo potete vedere sul telefonino perché non non siamo adatti a quel formato quindi comunque c'è fortunatamente ancora sempre la possibilità di scegliere di fruire nel modo migliore delle varie produzioni ma tutto questo concorre dal mio punto di vista a rendere più democratico il processo e a contribuire alla lotta contro le disuguaglianze e le ingiustizie e l'Italia amo tutto dell'Italia non conosco moltissimi film italiani sinceramente però se- sono aperta a suggerimenti se avete qualcosa da suggerire da consigliarmi sono felice di vederli

Restando in tema di *packaging* della resa e di importanza della forma, gli estratti seguenti dimostrano l'attenzione che gli interpreti accordano ad aspetti stilistici e formali.

Es. 4.3.2.8 (da MJ\_5\_47)

J (...) my question is **your fame has been on the rise** recently so I wanted to know how- what are your feelings how are you dealing with the spotlights  
 I2 (...) ultimamente **la tua stella è in ascesa** e quindi vorrei sapere come fai a diciamo a vivere con questa cosa

Es. 4.3.2.9 (da MJ\_5\_47)

NR uh well it's **it's definitely been a ride** ((chuckling)) uh it's still a kind of ongoing but I'd say that uh the best way that I've learnt to do with it it's not take it too seriously  
 I2 sicuramente **è un viaggio** uh per il momento **è stato un bel viaggio** eh penso che il il consiglio è quello di non di far sì che non ti non ti colpisca più di tanto che si vada avanti tranquillamente

Dagli estratti si nota che l'interprete, pur mantenendo gli stili, le strutture e le metafore degli originali, non traduce letteralmente, bensì tenta di rendere la sua resa 'accattivante': in tal modo, "fame is on the rise" viene tradotto con "stella in ascesa" e "ride" con "(bel) viaggio". Analogamente, è stato osservato nell'esempio 4.2.37 (sopra) che la domanda relativa a eventuali "royal ancestors" dell'ospite viene resa con "hai come dire del sangue reale nelle tue vene nelle tue- che scorre nelle tue vene"; mentre come è stato già visto

nell'esempio 4.3.1.5 (sopra), la *suspense* dell'attore ("you have still to watch it and find out then you'll tell") viene tradotta con il poetico "lascio a voi ardua sentenza".

La maggiore libertà nella resa permette agli interpreti di tradurre adeguatamente passaggi potenzialmente rischiosi come il seguente, in cui l'attore sta rispondendo a una domanda relativa al film *Testament of Youth* (J. Kent, 2014):

Es. 4.3.2.10 (da MS\_1\_47)

KH **it's an amazing (.) period for storytelling for all its horrors**  
uhm that that war that conflict was an incredible (.) story to  
tell (...)  
I1 in effetti è stato un periodo quello della Prima guerra mondiale  
un periodo come dire di grande tragedia ma anche molto: con molte  
cose da raccontare (...)

Sarebbe stato potenzialmente azzardato dire che una guerra è un periodo fantastico per lo *storytelling* grazie alle sue atrocità, associando un concetto positivo ("amazing period for storytelling") a una parola tanto negativa quale è 'guerra'; l'interprete riesce ad aggirare l'ostacolo riformulando la frase, antepoendo la tragicità del conflitto e sottolineando che quello è stato un periodo orribile, ma ha anche fatto emergere tante storie che devono essere raccontate.

In altri casi ancora alcune rese vengono per così dire migliorate negli articoli pubblicati nel sito web del Festival: nell'estratto seguente l'interprete segue la struttura dell'originale e costruisce la frase sul verbo 'prendere', il quale lo costringe a chiudere la sua resa di "took my fancy" con "mi ha preso moltissimo"; al contrario, nel sito web la stessa frase diventa "ho capito che era la mia dimensione" ("sentivo di voler fare qualcosa di creativo e quando sono riuscito a entrare nel mondo del cinema ho capito che era la mia dimensione"<sup>133</sup>), traduzione più libera rispetto alla resa:

Es. 4.3.2.11 (da MJ\_6\_49)

CH uhm you know uhm I- I- for me I wasn't- I recently got into acting  
when I was uh I was eighteen so I was quite late on it on getting  
into acting (.) uhm I just wanted to do something creative I guess  
I I wanted to you know be part of something creative whether it  
was music or acting and uhm **acting was just something that took my  
fancy** I wanted to tell stories I wanted to be able to understand  
people °I guess that's why I got into this you know°  
I2 diciamo che io ok adesso ho capito la domanda eh ho iniziato a  
recitare abbastanza tardi avevo diciotto anni ehm l'unica cosa che  
sapevo era che volevo fare qualcosa di creativo quindi musica

---

<sup>133</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/news-21-luglio-giffoni-2019/item/7635-charlie-heaton-e-natalia-dyer-al-giffoni2019-e-il-giorno-di-stranger-things.html>

oppure fare l'attore recitare qualsiasi cosa che fosse creativa eh sono riuscito ad entrare nel mondo del cinema e a diventare un attore e **questa cosa qui mi ha preso: mi ha preso moltissimo** quindi questo è quello che posso dire

Interessante altresì osservare che le chiusure sono importanti per gli interpreti per permettere loro di 'portarsi a casa' le rese per mezzo di strategie differenti:

Es. 4.3.2.12 (da MJ\_2\_47)

KH (...) and how has that changed me I don't know I think becoming a professional actor has changed me because I started to harness whatever that desire was uhm and I went to drama schools to try to train that desire

I1 (...) per quanto riguarda **in che modo mi ha cambiato** posso dire che comunque ti cambia quando diventi un attore professionista perché poi inizi a: a: come dire a imparare i segreti del mestiere **e in quel momento lì si inizia a cambiare**

Es. 4.3.2.13 (da MJ\_5\_47)

NR (...) I advice you know I uh I think that some of the best advice uhm (turned) to someone who has just started out acting is try and make each project better than your last one so I know that's (hard) but if you can do that than you're in good shape

I2 (...) **credo che il miglior consiglio** che possa dare è quello di cercare di fare in modo che l'ultimo lavoro che fai sia migliore del precedente lo so che non è una cosa semplice da ottenere ma **mi sento di dare questo questo consiglio**

Entrambi questi esempi mettono in luce la strategia di ridondanza che gli interpreti usano, dato che iniziano e finiscono il loro turno esprimendo lo stesso concetto ('il cambiamento', 'il consiglio'); in tal modo riescono a terminare in modo convincente e pertinente le loro frasi, puntando sulla coerenza intraturno. Altra tecnica, la quale può essere altresì utilizzata insieme alla ridondanza, è quella di dare alternativi traduttivi:

Es. 4.3.2.14 (da MJ\_3\_47)

BC and by the way (.) improvisation every: every actor and writer and director in here must take improvisation that's my **edict**

I2 l'improvvisazione è **fondamentale** quindi a ogni scrittore regista attore bisogna lavorare sull'improvvisazione questo è **un mio consiglio perché è fondamentale**

Es. 4.3.2.15 (da MJ\_3\_47)

BC and if those answers are yes than I start leaning in and seeing and getting a feel for to see if **if I can wear that coat**

I2 e se le risposte se entrambe le risposte sono positive inizio ad avvicinarmi al personaggio per vedere **se riesco a indossare quel ruolo se se quel ruolo è fatto per me**

Es. 4.3.2.16 (da MJ\_3\_47)

- BC this th- this is the arts there's never going to be a shortage of actors or writers or directors people are always going to want to be here so it has to be **deeply set in your body**
- I2 allora non ci sarà mai una mancanza di né attori né registi né produttori né nulla quindi la vostra passione **deve far parte del vostro modo di essere deve essere parte di di voi del vostro cuore**

In questi estratti l'interprete deve tradurre in modo adeguato le espressioni “that’s my edict”, “if I can wear that coat” e “deeply set in your body”, poste a fine frase dall’attore. In tutti e tre i casi l’interprete dà degli alternativi traduttivi che gli permettono di terminare in modo convincente la resa: nel primo esempio unisce la parola ‘consiglio’ all’aggettivo ‘fondamentale’ (il quale viene altresì ribadito due volte nel turno, sia all’inizio sia alla fine), così da rendere la forza insita in *edict*; nel secondo offre prima una resa quasi letterale (“se riesco a indossare quel ruolo”) e in seguito un’alternativa più libera (“se quel ruolo è fatto per me”); mentre nel terzo pronuncia una dopo l’altra le espressioni “deve far parte del vostro modo di essere deve essere parte di di voi del vostro cuore”, quasi per voler coinvolgere sempre di più i giovani giurati. Infine, si riporta un esempio che mette in luce il fatto che un interprete possa finanche ricorrere ad alternativi traduttivi in turni differenti. L’interprete in questo caso ha a che fare con l’espressione “to feel a sense of ownership”, usata dall’ospite per descrivere il profondo legame che si instaura tra attori e personaggi interpretati. In prima battuta, l’interprete la rende con “diventare quasi parte di quel personaggio”, per poi utilizzare il secondo turno per riprendere a fine frase il concetto aggiungendo “perché si diventa quasi un tutt’uno”, espressione che gli permette di rafforzare il senso di unione cui fa riferimento Cranston.

Es. 4.3.2.17 (da MJ\_3\_47)

- BC (...) uh when when when you: when you work on a character as an actor much like when you're writing characters uhm you start to **feel a sense of ownership** of that character and you get very very uh s-specific and critical on how that character is going to be treated
- I2 quindi quando lavori su un personaggio per così tanto tempo anche quando scrivi inizi a **diventare quasi parte di: di quel personaggio** quindi diventi molto critico in tutto ciò che lo riguarda in tutto ciò che fa
- BC so you you have a tendency to really protect your character you: you know him so well that you: you have to put your arms around him and protect him so that you prevent any suggestions that might come in and that could harm what you know of the character
- I2 quindi lo conosci talmente bene che inizi a proteggerlo e quindi fai in modo che niente dall'esterno possa entrare e disturbare il rapporto che c'è tra te e il personaggio **perché si diventa quasi un tutt'uno**

Le chiusure sono anche utilizzate strategicamente dagli interpreti a seguito di omissioni (di cui al momento, nel pieno dello sforzo cognitivo, i professionisti possono essere più o meno consapevoli); si ricorda che gli interpreti analizzati in questa sottosezione sono privi del blocco per appunti. In entrambi gli estratti seguenti si omettono delle parti: nel primo il riferimento ai familiari e al senso di gratitudine, nel secondo quello alla serie di cui l'ospite è uno dei principali protagonisti; la mancata menzione a marito e figlia è stata già trattata in precedenza (§ 4.2.1), così come sarà discussa in termini di visibilità (§ 4.4.1), mentre per quanto concerne gli altri dettagli (sia il senso di gratitudine sia il titolo della serie) giova sottolineare che sono entrambi tendenzialmente impliciti. Ciononostante, entrambi gli interpreti utilizzano in chiusura strategie quali la generalizzazione e la ridondanza: I4 sostiene che “tutto fa parte del percorso quindi va bene così”, mentre I1 ribadisce l'elemento di ‘attrazione’ usato già a inizio frase.

Es. 4.3.2.18 (da MJ\_1\_47)

AA but in all seriousness uhm it's easy to say right now that I wouldn't change things **I have a wonderful husband I have a beautiful daughter who's trying to make me laugh down here all the time** ((applause)) uhm and I get to be here today talking to you guys and I've got this uh career that I value so much so it's easy to say that I wouldn't change things but uh (2,4) but I guess I wouldn't yeah ((chuckling)) I guess I have to say there's nothing I would change uhm there's something that have happened that have been hurtful **but ultimately they've made me more grateful uh and they made me more grateful for the things that are wonderful** yeah  
 I4 eh sarebbe facile per me dire che non cambierei niente grazie al fatto che il mio percorso mi ha portato qui con voi oggi quindi già questo ehm certo ci sono state delle cose che magari non avrei voluto eh esperire **però ripeto tutto fa parte del percorso quindi va bene così**

Es. 4.3.2.19 (da MS\_1\_47)

KH I think I I obviously I am drawn or attracted to to action uh I love sword fighting I love stunts so that is uhm I think that **Game of Thrones's** very close to my heart I love the physical nature of that work you know you gradually you don't have to think about the acting so much you're just doing it  
 I1 **sono molto attratto** dall'azione ovviamente mi piacciono molto i combattimenti i combattimenti con la spada gli stunt per cui sono molto attratto dall'aspetto fisico dalla fisicità dalla fisicità nel nel nell'interpretazione perché in quel momento lì non c'è bisogno pensare ma bisogna soltanto metterci il fisico quindi **questa parte qui mi attrae molto**

Nell'esempio che segue si nota che l'interprete, contrariamente all'originale, chiude la prima resa in modo positivo (“magari scoprirò quanto io debba comunque a Jon

Snow”), non focalizzandosi su “whether he holds my career back” (convogliato nel “fuggire da questa cosa”). Il successivo turno dell’attore evidenzia quanto questa sia stata una buona scelta, dato che egli sostiene che se tornasse indietro si ricandiderebbe per quel ruolo che lo ha reso così celebre; l’interprete nel suo turno ribadisce con ancor più forza questo elemento, dando autonomamente la parola alla platea con “che ne pensate?”, domanda alla quale i presenti danno un immediato *feedback*: anche se questa tecnicamente è una *non rendition*, è verosimile che le persone la recepiscano come una resa delle parole dell’attore.

Es. 4.3.2.20 (da MJ\_2\_47)

- KH I think that is that is uhm the risk of becoming known for one character if if a tv show as you said or with a film as with Johnny Depp who played Jack Sparrow and gets very very popular on that character then becomes synonymous with you then it may be quite odd to break away from uhm it's something that I would discover soon how easily I can break away from Jon Snow how useful Jon Snow becomes to me furthering my career **or whether he holds my career back because I was Jon Snow**
- I1 ovviamente sì come hai detto tu ci sono alcuni personaggi che sono legati a ehm degli attori legati ai personaggi come per esempio Johnny Depp e Jack Sparrow io per esempio non lo so ancora negli anni a seguire scoprirò quanto la gente associ eh il mio volto a Jon Snow e non so quanto sarà difficile cercare di cercare di fuggire da questa cosa lo scopriremo nel futuro **magari scoprirò anche quanto io debba comunque a Jon Snow**
- KH so yeah I'm concerned about it but would I go back in time and not take Jon Snow? (.) no no of course I would ((chuckling))
- I1 sì sono preoccupato ma che cosa potremmo fare ritornare indietro nel nel passato e magari dire no al ruolo di Jon Snow? non credo **che ne pensate?**  
((reazione sala))

Ponendosi in quella “terza posizione percettiva” di cui parlano Katan e Straniero Sergio (2001), elemento chiave nei vari estratti qui analizzati, gli interpreti possono altresì permettersi di migliorare e correggere i turni originali: si veda l’estratto seguente in cui l’attore, rivolgendosi ad aspiranti attori, sceneggiatori e registi, menziona i primi due, ma tralascia gli ultimi (dato che si rivolge due volte agli sceneggiatori); l’interprete, invece, riporta in italiano il turno dovutamente corretto.

Es. 4.3.2.21 (da MJ\_3\_47)

- BC if you're an actor you need to also direct and write **if you're a writer you need to act and direct and same thing with writers you need to act and direct** so you know what is expected of you
- I2 quindi se sei un attore devi imparare a fare il regista e scrivere se sei se scrivi devi imparare a fare il regista e l'attore se sei il regista devi imparare a scrivere e fare l'attore in modo tale



che impari le difficoltà di ogni parte coinvolta nella realizzazione di un uh di un di un film di una serie

### Il (dis)comfort factor

Secondo l'etica dell'intrattenimento tutti i vari partecipanti devono sentirsi e dimostrarsi a proprio agio in quello che dicono e fanno sul palco, interpreti compresi. Quanto a questi ultimi, è stato già dimostrato come a Giffoni sia loro richiesto di tradurre in diretta e senza supporto cartaceo turni che possono durare sino a 4 minuti: devono svolgere il loro compito come niente fosse, indipendentemente dalla durata dell'originale e dalla consapevolezza di essere in diretta<sup>134</sup>. Anzi, come già visto nell'esempio 4.3.2.7 (sopra), alcuni interpreti riescono a fare dell'ironia, trasformando una loro potenziale difficoltà in una fonte di divertimento.

Conduttori, ospiti e altri partecipanti possono sia mettere positivamente in luce gli interpreti (es. 4.3.2.22) sia metterli potenzialmente in imbarazzo in maniera più o meno esplicita (es. 4.3.2.23/24/25).

Es. 4.3.2.22 (da MJ\_1\_47)

aa +gaze at I4 and claps her hands towards her+  
H1 **(I4 name) (I4 name) is amazing as a translator really she knows  
how to translate**  
((reazione sala))

Es. 4.3.2.23 (da MJ\_3\_47)

J (...) and my second question is you have a lot of transitions in the show and how did you find the way to perform these transitions so perfectly? thank you  
(...)  
I2 how did you develop these transitions uh to become the uh the character?  
BC ((addressing I2)) **oh you gonna do that in in (.) italiano ((chuckling))**  
I2 ah e: ((sorride)) come sei entrato a: nel personaggio  
((reazione sala))

Es. 4.3.2.24 (da MS\_2\_47)

P hello Bryan I'm sorry if I am a little (emotional) but you're one of my favourite actors it's a great pleasure to have you here so

---

<sup>134</sup> Durante un interessante *webinar* (19/6/2020) tra il celebre interprete mediatico Paolo Maria Nosedà e Claudio Fantinuoli (Università di Mainz-Germersheim) ho avuto la possibilità di chiedere al primo qual è il suo atteggiamento nei confronti di una diretta *streaming*: il professionista mi ha risposto che semplicemente non ci pensa, perché se avesse realmente consapevolezza di quello che sta avvenendo, dell'esposizione a cui è soggetto, rischierebbe di non svolgere il suo lavoro nel migliore dei modi.

sorry if I'm not professional I'm (hopeless) I did- forgive me ok  
 my question is uh (.) °sorry°  
 I2 è molto emozionata **penso che farà la domanda in italiano perché n-  
 in italiano perché non ce la fa a farla in inglese**  
 P **no I'm doing it in [English]**  
 I2 [ah you] do it in English

Es. 4.3.2.25 (da MS\_2\_47)

P la mia domanda è nella serie Malcom interpreti Hal quindi un padre  
 che si lascia abbindolare da tutti quanti mentre invece in Breaking  
 Bad notiamo comunque un'evoluzione del tuo personaggio nel corso  
 delle varie stagioni quindi quale dei due padri si avvicina di più  
 al tuo modo di essere padre? grazie  
 I2 ok so in Malcom you are the father who is basically played around  
 with by your son whilst in ( ) you are a different kind of father  
 uh and so how have you been able to work with two different kinds  
 of father?  
 H1 **n- n- not exactly uh she asked what's the kind of father you are  
 compared to these two kinds of-? sorry (I2 name) but-**  
 i2 \*nods\*

Se nel primo esempio prima l'ospite e successivamente il conduttore esaltano pubblicamente le qualità dell'interprete, menzionandone persino il nome, negli altri tre estratti viene gettata una luce progressivamente sempre più negativa sull'interprete. Nell'esempio 4.3.2.23 I2 sbaglia direzionalità (avrebbe dovuto tradurre la domanda appena posta in italiano, ma la ripete in inglese) e l'ospite glielo fa subito notare, sottolineando a livello prosodico e attraverso una risata la parola "italiano"; l'interprete si corregge subito e i vari partecipanti, platea compresa, sorridono e lo ringraziano con un applauso di sostegno, senza ulteriori battute sarcastiche sull'errore commesso. Nell'esempio successivo, la ragazza italiana che ha preso parola è molto emozionata e lo fa presente all'attore prima di porre la sua domanda; l'interprete, forse azzardando, traduce che proprio per via dell'emotività si esprimerà in italiano, ma a questo punto gli fa eco la giovane con un sonoro "no" seguito da "I'm doing it in English". Nel terzo esempio invece, quello più negativo per l'interprete, la resa di I2 non è corretta e infatti prende parola il conduttore dicendo "not exactly" e agendo da *indirect recapitulator* delle parole della persona che si era espressa in precedenza; successivamente mitiga in qualche modo la sua dominanza, scusandosi con l'interprete per essersi intromesso, e in ogni caso non ridicolizza il professionista.

La clip da cui si nota il maggior imbarazzo dell'interprete è quella relativa a MJ\_4\_47 durante il quale, come già detto più volte, l'interprete rimane sempre presente sul palco benché sia utilizzata solo al termine dell'incontro, ossia quando il conduttore afferma: "now I'll give you some Italian flavour with my language so I'll speak in Italian

now for the Italian audience”, introducendo in italiano la consegna del premio. L’aver gestito l’intero dibattito in inglese non ha potenzialmente solo imbarazzato l’interprete, bensì ha anche messo a repentaglio la comprensione dei giurati (stando anche a una confidenza fattami da una giovane presente allora come giurata) e del pubblico a casa; è altresì ipotizzabile che il fatto che l’interprete è rimasta sempre accanto all’ospite, nonostante si abbia improvvisamente richiesto la sua collaborazione solo in chiusura, abbia potuto confondere l’attrice. Tuttavia, si ribadisce che questo è un esempio unico nel suo genere e come tale va trattato.

Di converso, un conduttore può anche ‘difendere’ un interprete:

Es. 4.3.2.26 (da PRC\_3\_49)

JR buongiorno volevo sapere alla luce delle eh dei cambiamenti e della mobilitazione delle persone come e anche con l'avvento massivo delle serie tv come sta cambiando se sta cambiando e in quale senso Hollywood? come lo vive lei? e poi un'opinione dell'Italia del suo arrivo qui del non solo di Giffoni di quello che lei pensa della cultura italiana del cinema italiano

I4 °so uhm in the perspective of these movements we have talked about and in the perspective of the new massive number of series the platforms are producing° what is your opinion and yeah and the=

i4 **\*gaze at JR and nods\***

I4 =social changes these movements are causing=

h5 **fgaze at JR and points at I4 nodding----->f**

I4 =what is your opinion on how the course °of the world go-° where are we going on this ((looking at JR4)) and Hollywood °how is Hollywood living this change° and second one what is your opinion on Italy and specifically on the Italian culture if there's any aspect ((looking at JR4)) and cinema that you know and like the most °for any reason°?

Il giornalista che ha appena posto la domanda sembra dire qualcosa fuori microfono all’interprete impegnata nella resa: apparentemente, forse a causa del tono di voce basso di I4, il giornalista sembra voler incalzare alcuni elementi della domanda; in particolare, stando al non verbale dell’interprete e al fatto che ribadisce “and yeah and the social changes these movements” (che di fatto lei aveva inglobato nel riferimento anaforico “in the perspective of these movements we have talked about”), sembrerebbe che il giornalista sottolinei il concetto di cambiamenti e mobilitazione delle persone, quasi come se l’interprete non lo avesse reso in inglese. Interviene, per quanto solo a livello non verbale, H5 che guarda il giornalista e, indicando l’interprete, sembra dire “sì sì, lo ha detto”.

A loro volta gli interpreti, tramite le loro rese, possono al contempo dare maggior coerenza ai turni (es. 4.3.2.27) o rischiare di dire cose potenzialmente azzardate (es. 4.3.2.28).

Es. 4.3.2.27 (da MS\_1\_47)

KH I live like a double life I uh part of me is Kit and then there is Jon Snow it's like it's a strange thing to be uh to have (.) fame come about with when you're uhm attached (.) to such a specific character so in some ways I live this double double life (.) and I was thinking about just changing my name to Jon Snow to make ( ) ((applause))

I1 ovviamente mi trovo nella condizione di vivere una doppia vita da una parte sono Kit e dall'altra sono Jon Snow e per cui sai bisogna a volte affrontare questa tematica della del successo **che non è che non fa piacere** quindi ho pensato a un certo punto forse cambierò il mio nome in Jon Snow

Es. 4.3.2.28 (da MS\_1\_47)

BC but I would say that with Netflix and Amazon and all the other companies that are doing production (.) I think it's better for the artistic community because the more opportunities that artist have to be able to create and tell their stories the better

I2 eh però devo dire per quanto riguarda tutte Netflix Amazon e tutte queste penso che la comunità diciamo di attori **la comunità artistica dovrebbe aprirsi un poco verso queste nuove queste novità** perché vuol dire che ci sono molte più opportunità di fare tante altre cose

Nel primo esempio l'interprete aggiunge in autonomia “che non è che non fa piacere”, quasi per mettere in evidenza agli occhi del pubblico che, anche se è vero che la fama dovuta a *Trono di Spade* può essere un peso da portare, è anche vero che fa piacere essere diventato così celebre, così da unire la successiva battuta sull'aver persino pensato di cambiare nome. Nel secondo esempio, di converso, l'attore sta dicendo che la presenza di molte piattaforme alternative al grande schermo è una cosa positiva perché offrono maggiori opportunità di lavoro; tuttavia, l'interprete aggiunge “la comunità artistica dovrebbe aprirsi un poco”, ma così facendo rischia di mettere in bocca all'attore parole che lui non ha espresso, tanto più alla luce della domanda che era stata posta relativamente alle polemiche tra il Festival di Cannes e Netflix: Cranston aveva confessato che lui non segue questo genere di gossip e non sa di cosa si tratta, aggiungendo in seconda battuta quanto riportato sopra.

Infine, gli interpreti, agendo in “terza posizione percettiva”, si mettono nei panni dei giovani giurati (o comunque dei presenti) e cambiano od omettono delle parti dei turni originali opportunamente.

Es. 4.3.2.29 (da MJ\_2\_47)

KH there's a lovely lady over here with a with a poster saying no spoilers for episode one of season seven (.) so let's just not you know if you haven't (come) up to that point **is your own fault** but

((chuckling)) this this this (says) no spoilers for episode seven point one  
I1 prima che cominciamo volevo dire una cosa c'è una bellissima ragazza lì che ha il un ehm cartellone in cui c'è scritto no spoilers per la stagione settima quindi se non siete ancora arrivati alla stagione settima sono eh come dire **sono affari vostri** però non facciamo spoiler per favore

In questo caso, l'attore, su richiesta di una giurata, chiede di non fare *spoiler* della nuova stagione, sottolineando che se i presenti non sono arrivati al primo episodio della settima stagione è colpa loro. L'interprete, tuttavia, non incolpa i giurati per non essere al pari con le puntate messe in onda, bensì dichiara che se non sono al passo sono affari loro, diminuendo così la forza illocutiva del turno originale, pur mantenendone il significato di base.

Es. 4.3.2.30 (da PRC\_2\_49)

JR (...) and just a curiosity what was the best part of living in the Eighties for you?  
CH **what's the best part about living in the Eighties? never lived in the Eighties ((chuckling))**

In questo secondo estratto, il giornalista è curioso di sapere quale sia il vantaggio, la cosa positiva di vivere negli anni '80: fa implicito riferimento alla serie *Stranger Things*, di cui CH è uno dei protagonisti e che è ambientata in quegli anni, e non alla vita privata e reale dell'attore che è nato nel 1994; Heaton non può effettivamente rispondere alla domanda, dato che è nato in un'altra decade e ha 'vissuto' gli anni '80 solo attraverso la serie di fantascienza creata dai fratelli Duffer. La risposta, per quanto detta a mo' di battuta (tantoché ci sono delle risate in platea), è potenzialmente un "face-threatening act" (Brown & Levinson 1987) per il giornalista, il quale sembra dire qualcosa fuori microfono (forse sottolinea che intendeva dire come è vivere negli anni '80 in base alla sua esperienza filmica); in ogni caso Heaton, pur dicendo "I'm joking", non dà una risposta e prosegue con il suo turno rispondendo ad altre domande che erano state poste dalla stessa persona. Successivamente l'interprete non traduce la battuta sugli anni'80, plausibilmente per non evidenziare il 'rifiuto' di Heaton.

### Battute e *sketch*

Il coinvolgimento è per lo più creato dagli ospiti, i quali tentano di divertire con battute e/o *sketch* il pubblico; è altresì vero che dipende molto dall'ospite stesso e dal tono della conversazione: non tutte le star sono degli showmen come Bryan Cranston, ad esempio.

Tuttavia, si riportano degli esempi che mostrano che l'intrattenimento può anche essere iniziato da altri partecipanti come conduttori e persino giurati; più raramente sono gli interpreti stessi a prendere l'iniziativa.

Partendo dall'agentività spettacolare di conduttori e giurati/astanti, si vedano gli estratti successivi che mostrano quanto a volte non sia semplice gestire le varie battute.

Es. 4.3.2.31 (da MJ\_2\_47)

J hi I'm (name) from (country) and I love you by the way  
((chuckling)) my question is how did you react when you have read  
on the script the death of Jon Snow? and when did you learn that  
it wasn't real?  
I1 come hai reagito quando hai letto che Jon Snow sarebbe morto e poi  
come hai reagito quando hai scoperto che non era realmente morto?  
H1 **spoiler**  
((reazione sala))

Es. 4.3.2.32 (da MS\_2\_47)

P e un'ultima cosa volevo chiedere se anche lei ha pianto alla fine  
di Breaking Bad  
((reazione sala))  
I2 uh I would like to ask did you [too also] cry at the end of=  
H1 [**spoiler** ]  
I2 =Breaking Bad?

Es. 4.3.2.33 (da MS\_1\_47)

P maybe it will put you on the right way to win an Oscar  
((reazione sala))  
I1 magari ti metterò sulla strada giusta per vincere l'Oscar  
H1 **con tutti gli scongiuri**  
((reazione sala))  
((chuchotage))

Questi tre esempi mostrano quanto H1 sia molto coinvolto nell'interazione anche a livello di intrattenimento. Non perde infatti occasione per intromettersi nelle sequenze ospite-interprete per fare dei brevi commenti a scopo spettacolare: nei primi due casi produce degli *spoiler alert*, mentre nel terzo cerca di portare fortuna all'attore in questione. Interessante notare somiglianze e differenze tra i due *spoiler alert*: entrambi seguono le frasi italiane (che siano della persona che sta ponendo la domanda o dell'interprete), ma se il primo è fonte di divertimento della sala, nel secondo caso la reazione dei presenti è dovuta direttamente alla domanda, tantoché forse lo *spoiler alert* intende sottolineare il loro *feedback*. Si evidenzia altresì che l'interprete traduce solo la terza battuta (dato che la parola "spoiler" è comprensibile tanto a un pubblico italofono quanto a uno

internazionale), interpretando in *chuchotage* a esclusivo beneficio dell'ospite (si ricorda che l'esempio è tratto da un MS le cui caratteristiche relativamente al tipo di platea sono già state discusse in precedenza).

Occorre fare una dovuta premessa per poter capire la richiesta del giovane di cui all'estratto seguente: durante il Comic Con del 2015 (*convention* di intrattenimento multi-genere che si svolge a San Diego) un ragazzo, facendo riferimento ad Albuquerque (città in cui è ambientata *Breaking Bad*), aveva posto la seguente domanda a Bryan Cranston: "Was there any cool places, anything that you liked, being there? How was it? It's my hometown, so I want to know, how'd you like it? Did you have fun there?"<sup>135</sup>. L'attore rispose: "Yeah, I'd go and visit your mother once in a while", terminando la frase con un perfetto *mic drop*; questo gesto, ossia il lasciar cadere un microfono alla fine di un'esibizione, viene spesso usato in un modo tra il giocoso e l'arrogante, al termine di un discorso o un'esibizione riuscita particolarmente bene<sup>136</sup>. Ciò detto, solo veri e propri fan di Cranston possono cogliere il riferimento, tantoché l'interprete del Giffoni non riesce a tradurlo adeguatamente e chiede ulteriori informazioni in merito, ma il giovane è convinto che l'attore sa di cosa sta parlando (e inoltre dalla platea si sentono delle risate); il ragazzo ha ragione: Bryan Cranston cerca di proporre lo stesso *sketch* in uno pseudo italiano, con tanto di caduta del microfono. La platea scoppia a quel punto in risate e applausi, tanto da rendere superflua (almeno per i presenti) l'azione traduttiva.

Es. 4.3.2.34 (da MS\_2\_47)

P hi Bryan first of all I'd like to say it's an honour for me to speak with you thank you my question is forgive my terrible English eh besides being a famous actor you also worked as director for television directing some episodes for shows like Breaking Bad Malcom in the middle Modern Family and many others do you think you will direct your first movie to be released in theatres instead of tv? have you ever thought to prove yourself in this field? (.) **and also if you could insult my mother and °drop° the mic I would die happy**

I2 allora eh: diciamo che oltre a fare l'attore tu ovviamente fai anche il regista ed hai fatto anche la regia in alcuni episodi di Breaking Bad e di Malcom e vorrei sapere se eh: un giorno farai il regista del del tuo primo film che andrà in cinema e non solo in televisione **poi vorrei chiederti qualcosa che riguarda tua mamma se non ho capito male**

((reazione platea))

P uh: he he [he he he understand] he understand

BC [I understand ]

I2 °ok°

---

<sup>135</sup> Si veda

[https://www.etonline.com/news/167789\\_bryan\\_cranston\\_drops\\_mic\\_on\\_comic\\_con\\_fan](https://www.etonline.com/news/167789_bryan_cranston_drops_mic_on_comic_con_fan)

<sup>136</sup> <https://www.ilpost.it/2016/05/02/storia-mic-drop/>

(...) BC risponde alla prima parte della domanda e I2 la traduce  
BC **finally I want to say that su madre es bellissimo ((drops the mic))**  
((reazione sala))

Si riscontra una netta agentività spettacolare di una giurata anche in MJ\_2\_47 quando la ragazza, dopo aver formulato la domanda, aggiunge “still you know nothing Jon Snow”, celebre frase rivolta al personaggio interpretato da Kit Harington in *Game of Thrones* e resa letteralmente nella versione italiana (“Tu non sai niente Jon Snow”). L’interprete non la riporta nel suo turno, mentre è interessante evidenziare che nel sito web del Festival si legge “quando una ragazza dal Qatar gli ha citato la frase cult ‘You know nothing, Jon Snow’ è scoppiato a ridere”<sup>137</sup>; pertanto, nell’articolo online la si lascia nella versione originale. Analogamente, l’esempio 4.3.1.6 (sopra) mostra che una ragazza introduce la sua domanda intonando dei versi della canzone *Never Ending Story*, brano ripreso nel finale dalla terza stagione di *Stranger Things*. In questo caso l’interprete, rifiutandosi di cantare, compie comunque una mossa divertente dicendo: “Vi risparmio la cantata perché non ho una bella voce”, frase a cui i vari partecipanti rispondono con un sorriso. Un’altra iniziativa autonoma dell’interprete, sempre ai fini dell’intrattenimento, si trova nell’estratto che segue: al termine dell’incontro l’attore chiede al conduttore di lasciare spazio per un’ultimissima domanda; H1 la concede dicendo a qualcuno presente in sala: “It’s not my fault”, come per sottolineare che lui sta rispettando la volontà dell’ospite. L’interprete si intromette rivolgendosi alla giurata a cui è stata data la parola affermando: “It’s better if you have a good question”, a cui fa seguito il *feedback* dei partecipanti.

Es. 4.3.2.35 (da MJ\_2\_47)

KH ((without microphone)) °oh one more one more here one more°  
H1 °ok one more ok one°  
I1 just one more ok  
H1 (name) it's not my fault  
H1 (J's name) from Italy she's Italian she's very emotional  
J yeah [sorry ]  
H1 yeah [yeah I know]  
I1 **it's better if you have a good question**

Quanto alle iniziative degli ospiti, si vedano i seguenti esempi.

---

<sup>137</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/4943-kit-harington-re-del-gff-2017-la-star-di-game-of-thrones-premiata-con-il-giffoni-experience-award.html>



Es. 4.3.2.36 (da MJ\_2\_47)

- KH I uhm I uh I learn- I read the scripts of the season five (.) and at the end it said it just ended with Jon Snow dies as it was said on the paper (.) Jon Snow dies and we will all miss his curly black hair (.) and I was there (.) and I was like ok (.) and there was no email from the producers (.) and two weeks passed and there was still no emails from the producers (.) ((addressing I1)) (°and you can go further°)
- I1 beh in effetti ehm quando ho letto il copione della quinta stagione la quinta stagione finisce con Jon Snow muore con i suoi bei riccioli neri e così mi sono sono rimasto un attimo allibito poi non ho ricevuto nessuna mail dai produttori ho detto ok poi dopo due settimane neanche una e-mail e va bene quindi mi sono guardato un attimo intorno
- KH and then I remember I was on set and David and Dan came up to me and they said we would like to have a word and I thought ok what this is either gonna be thank you for your service and you're not coming back (.) or this gonna be you are still alive and I tried to be really cool about it up to this point and Dan said to me ok so now me and David and two other producers and you now know that you're coming back next season and **I really jumped in the air=**  
+punch the air----
- kh  
KH **=and (said) yes** uhm and that's how I found that  
kh ----->+  
( (applause) )
- I1 poi sono venuti David e Dan mi hanno chiamato i produttori e mi hanno detto ti dobbiamo un attimo parlare e in quel momento ho pensato beh o mi mi diranno grazie per esserci stato per aver fatto parte di questa stagione oppure mi diranno che non sono che non sono morto dopotutto quindi ho cercato di essere molto cool ho detto ok bene adesso cerco di prendere questa cosa di petto è tutto ok poi sono mi hanno detto quello che sarebbe successo e mi hanno detto adesso io David l'altro produttore e tu **sappiamo questa cosa nessun altro**

In questo primo estratto Kit Harington sta raccontando come ha scoperto che il suo personaggio non era veramente morto e pronuncia la sua prima risposta con una prosodia tale da trasmettere il suo stato d'animo tra lo stupore, la preoccupazione e la *suspense*. Similmente, anche l'interprete riesce a produrre il suo turno utilizzando sapientemente strategie para-verbali e verbali ("Jon Snow muore con i suoi bei riccioli neri", "sono rimasto un attimo allibito", "e ok", "e va bene"). Al contrario, nella resa della seconda parte della risposta dell'attore, la quale nella versione originale è molto coinvolgente a livello multimodale, il tono dell'interprete rimane più pacato dell'originale, così come in termini linguistici trasmette meno efficacemente la felicità di Harington; difatti, nel sito (§ nota 137) le sue parole risultano modificate: "[...] Ho pensato: 'Ecco, ora o mi danno il benservito o mi dicono che in qualche modo Jon risorge'. E per fortuna l'ipotesi giusta era la seconda, ma mi hanno imposto una totale riservatezza perché solo in quattro sapevamo l'evoluzione della storia. Ho fatto un salto enorme e ho esclamato. 'Yeah!'. Che sollievo!'"

Nel prossimo esempio sempre Kit Harington sta parlando del suo legame con la magia, tema di quell'edizione del Festival, e fa riferimento alla saga di Harry Potter scatenando da subito l'apprezzamento della sala. In particolare, l'attore confessa di aver sempre desiderato interpretare la parte di un mago per poter usare la bacchetta magica, magari imitando la peculiare gestualità di Lord Voldemort. Ed è proprio quest'azione a causare un'interessante reazione della platea 'ai danni' dell'interprete: infatti, quest'ultimo non riesce a mimare con esattezza quel gesto, tantoché lo verbalizza in "in quel modo il modo in cui la gira". Harington non si esime dal correggerlo, mostrando nuovamente il gesto di Voldemort all'interprete, immediatamente seguito dal conduttore. A questo punto l'interprete, sorridendo, corregge la sua azione facendo ridere e applaudire tutti i presenti; inoltre, annuisce quando il conduttore lo prende scherzosamente in giro dicendogli che deve fare pratica.

Es. 4.3.2.37 (da MS\_1\_47)

KH I was a huge Harry Potter fan  
 ((reazione sala))  
 KH I'm a I'm a Gryffindor so you know  
 ((reazione sala))  
 KH but I I think there's (.) ((addressing I1)) sorry do you want to go ahead?  
 I1 ((addressing KH)) I think it was clear ((chuckling)) Harry Potter fan è un grande fan di Harry Potter lo è sempre stato  
 KH I uhm if I uhm I think there's something I personally would love to have played but to have played the wizard to have a wand there's=  
 kh **+miming Voldemort--->>**  
 KH =something so powerful about using a wand you know how Voldemort does it when he has it like that?  
 ((reazione platea))  
 KH yeah like that that's (what) I'd like to do  
 I1 quindi mi sarebbe piaciuto magari poter interpretare il ruolo di un di un mago anche il modo in cui si utilizza la bacchetta magica avete visto il modo particolare in cui Voldemort usa la bacchetta=  
 i1 **\*prova a imitare**  
 KH--->>  
 I1 =magica? proprio in quel modo il modo in cui la gira  
 KH **+mima l'azione giusta+**  
 ((reazione platea))  
 H1 f mima l'azione giusta f  
 I1 °così° ((sorride))  
 i1 **\*mima l'azione giusta\***  
 ((reazione platea))  
 H1 **(nome I1) you need to to train [to train ] to use it=**  
 I1 [yeah ((smiling))]  
 H1 **=better yeah I know**

L'estratto seguente è la versione completa dell'esempio 4.3.1.12 (sopra).

Es. 4.3.2.38 (da MJ\_3\_47)

BC doing that scene with seventy thousand bees honeybees on me all  
you saw was my face and when you're wearing seventy thousand bees  
if you get stung it shouldn't be a surprise  
I2 allora diciamo che in quella scena io avevo settantamila api  
addosso quindi quando hai settantamila api addosso e vieni punto  
non dovrebbe essere una sorpresa  
BC uhm (.) so I got stung twice  
I2 e mi hanno punto due volte  
BC it really doesn't hurt that much being stung by a bee if you're  
already wearing bees  
I2 diciamo che se ti pungono quando già stai indossando così tante  
api non fa tantissimo male  
BC it's usually the surprise of **ah what-** right? that's what  
hurts  
bc **+slaps his neck+**  
I2 di solito è la sorpresa quando **uno fa ah e si tocca** quindi quella  
è la cosa che fa più male  
cam I2 non visibile--->>  
bc +smiles and approaches I2+  
cam BC visibile parzialmente  
(reazione sala)  
BC so I got- the beekeeper was ready to pluck out the stinger at a  
moment's notice  
I2 quindi il diciamo la persona il proprietario delle api era pronto  
a tirare fuori il pungiglione  
BC and I said I got stung on my shoulder  
I2 e ho detto mi hanno punto qui sulla spalla  
BC ok  
bc +mimes the beekeeper's actions+  
I2 e quindi è arrivato e in quattro e quattr'otto ha tolto il  
pungiglione  
BC a little while later I was stung again  
I2 un po' dopo mi hanno punto di nuovo  
BC I got stung in a place where you never want to get stung  
I2 e mi hanno punto in un punto in cui non vorresti mai essere punto  
bc **+ironically points at his microphone to allude to his penis+**  
(reazione sala)  
H1 **there there (.) there ((laughing))**  
I2 **in italiano è uguale la stessa cosa ((sorride))**  
BC how did you say?  
bc +approaching I2+  
I2 **I said it's the same thing ((smiling))**  
i2 **\*pointing at his microphone\***  
cam I2 visibile--->>  
BC oh it's the same thing yeah ok so ((chuckling)) I said oh I got  
stung again and he said where **and I said down there**  
bc **+points down+**  
I2 quindi ha detto mi hanno punto di nuovo e lui ha chiesto e dove e  
io ho detto lì giù lì in basso  
BC and he said **sorry you are on your own**  
I2 e lui ha detto mi dispiace questa volta stai da solo  
(reazione sala)

In questa sequenza, come già accennato, Bryan Cranston sta raccontando un aneddoto legato a una scena della serie *Malcolm*; l'attore compie svariati gesti che l'interprete deve

seguire (quanto alla visibilità in video, si rimanda all'apposita sezione: § 4.4.1), dal mimare una puntura improvvisa (e la relativa reazione che viene spontaneo fare su di sé) all'utilizzare il microfono per alludere al posto dove è stato punto. Nel primo caso, l'interprete riesce a trasmettere l'ironia anche solo a livello verbale esclamando "uno fa ah e si tocca", mentre in seguito cerca di trovare il modo di tradurre un così particolare comportamento non verbale dell'ospite dicendo che "in italiano è la stessa cosa", ribadito anche in inglese con tanto di allusione all'oggetto una volta che Cranston gli chiede come abbia tradotto. L'abbinamento verbale/non-verbale prosegue quando l'attore indica in basso ancora a indicare la parte punta e di nuovo l'interprete verbalizza "lì giù lì in basso". La reazione della platea che già si è avuta in precedenza, è ribadita anche a seguito dell'ultimo turno dell'interprete, il quale traduce la rinuncia dell'apicoltore.

Gli ultimi due esempi mostrano, analogamente a quelli precedenti, quanto sia rilevante ai fini dell'intrattenimento la dimensione multimodale dell'interazione (si veda Merlini & Picchio 2019: 215). Nel primo Bryan Cranston sta confessando che, alla fine di una giornata di riprese, a lui piace mettersi due asciugamani caldi intorno al capo per potersi rilassare; accompagna le sue parole con i relativi gesti, i quali sono altresì ripresi dall'interprete nel turno traduttivo. Giova sottolineare che la reazione divertita della sala viene suscitata dalla successiva riproduzione congiunta dei gesti da parte di I2 e dell'ospite, il quale mima nuovamente i gesti sul corpo di I2 durante la traduzione. Nel secondo, invece, uno dei presenti aveva precedentemente chiesto a Cranston quali siano le possibilità di vedere di nuovo Walter White e il suo alter ego Heisenberg nello *spin-off* di *Breaking Bad* intitolato *Better Call Saul*<sup>138</sup>. L'attore non si pronuncia in merito, lasciando *suspense* a riguardo e mimando un finto malfunzionamento del microfono, per il quale il conduttore scherzosamente si scusa con la persona che aveva posto la domanda. Il pubblico in questo caso già ride durante il turno di BC, ma risate e applausi scaturiscono di nuovo quando I2, sollecitato sempre a gesti dall'ospite, ne imita il comportamento fingendo a sua volta un malfunzionamento del microfono. O almeno ciò è quello che si ipotizza dato che l'interprete non è ripreso dalle telecamere e pertanto non si ha certezza assoluta che abbia imitato lo *sketch* di Cranston, anche se le risate di tutti i presenti portano a dire che abbia realmente agito così.

---

<sup>138</sup> Si sottolinea che quanto detto risale al 2017, cinque anni prima rispetto all'effettivo *crossover* tra le due serie datato 2022.

Es. 4.3.2.39 (da MS\_2\_47)

```
BC   so I would have a routine when I was done with the workday I would
      take two hot and moist towels and I would drape
      one over my head like a turban and one over my entire face=
bc   +mimes his actions on his body----->+
BC   =almost like you're getting a professional shave
I2   ok quindi io avevo una specie di routine alla fine di ogni giornata
      lavorativa prendevo due asciugamani molto calde e mettevo uno sulla
      testa=
i2   [*mima l'azione sul suo corpo*
bc   [+mima l'azione su          I2+
      ((reazione sala))
I2   =tipo un turbante [°e uno sulla          faccia°=
i2   *mima l'azione sul suo corpo*
BC   [ e                due
bc   + mima l'azione su          I2+
      ((reazione sala))
I2   =come se quando uno va dal barbiere per farsi la barba
```

Es. 4.3.2.40 (da MS\_2\_47)

```
BC   and as far as Walter White and Heisenberg showing up on that show
      I can tell you some news that I haven't said before I can say it
      for the first time right here and that ((mima un finto
      malfunzionamento del microfono))
      ((reazione sala))
I2   ok per quanto riguarda Walter White e Heisenberg posso dire per
      la prima volta qui oggi=
bc   +guarda I2--->>>
I2   =non l'ho mai detto da nessun parte che
cam  I2 non è visibile--->>
      ((reazione sala e BC))
H1   sorry for the technical problem sorry sorry very much yeah I know
      I know
```

#### 4.3.2.2 Eventi a distanza in *streaming*

##### L'immersione nella diretta e il *feedback* dei presenti in sala

Analogamente agli incontri in presenza trasmessi in *streaming*, la platea di web-spettatori han accesso a un evento già in corso: per le sessioni ibride, interprete, moderatore e parte dei giurati sono in sala, mentre *hub* italiani e stranieri sono già collegati e gli ospiti sono in fase di connessione; per quanto riguarda gli eventi totalmente a distanza, la videochiamata Zoom è già composta da tutti i suoi partecipanti. I moderatori, indipendentemente dalla modalità di interazione, controllano che i vari protagonisti siano connessi e danno il benvenuto agli ospiti. Per quanto anche il pubblico di questi eventi possa configurarsi come insieme di “absent overhearers”, si tiene a sottolineare che

durante questi incontri sono stati riscontrati dei saluti nei loro confronti, a differenza delle clip precedentemente descritte:

Es. 4.3.2.41 (da MJ\_8\_50)

H3 vedo gli hub collegati dietro di noi (.) Paolo tu sei pronto? (.) siamo già in diretta in streaming in live? **ok perfetto allora salutiamo anche ovviamente tutti quelli che ci stanno seguendo da casa per questo incontro facciamogli sentire anche a loro il calore della nostra sala siamo duecento ma (.) ecco facciamogli sentire il calore di settecento**

Es. 4.3.2.42 (da DPP\_12\_50)

S **in onda**  
H3 **ok ciao a tutti e benvenuti a questo nuovo appuntamento di Giffoni Winter e: siamo in diretta su Giffoni live e: e oggi parleremo di un docufilm che riguarda la sezione Gex Doc Caught in the Net e: chiamo subito le due ospiti** che sono la produttrice e una delle attrici del del docufilm **e do il benvenuto** a Pavla Klimesova e Anezka Pithartova

Si fa altresì notare che in MJ\_11\_50, durante il quale si parla di *Over the moon – Il fantastico mondo di lunaria*, che da lì a qualche settimana sarebbe stato trasmesso da Netflix, viene mandato in onda il *trailer* dello stesso a beneficio sia dei partecipanti primari sia del pubblico a casa, che può quindi seguire la discussione più agevolmente. Anche in questi eventi sono altresì presenti elementi a uso e consumo esclusivo degli utenti dello *streaming* come dei *banner* che esplicitano il nome e il ruolo dell'ospite che sta partecipando all'incontro, oltre agli strumenti interattivi social.

In queste occasioni è più difficile cogliere i vari *feedback* di coloro che si trovano in sala dato che, qualora siano presenti, sono in numero notevolmente inferiore rispetto agli incontri in presenza. Tuttavia, solitamente (e apparentemente) dimostrano la loro reazione quando si presentano gli ospiti, quando li si ringraziano e quando si menzionano i loro maggiori successi (come le vittorie di premi Oscar); inoltre, possono anche essere le stesse star a coinvolgerli direttamente con saluti anche in italiano (“ciao Giffoni come stai tutti?” – MJ\_7\_50, “thank you grazie mille” – MJ\_10\_50), dimostrazioni di affetto (come formare un cuore con le mani o applaudire loro stessi il Festival), espressioni di auguri (es. 4.3.2.43 – si precisa che RG era stato già a Giffoni nel 2014) o accettazioni di ulteriori inviti (es. 4.3.2.44); si notino altresì le sequenze descritte nella sezione relativa a battute e *sketch*.

Es. 4.3.2.43 (da MJ\_7\_50)

RG I knew it a little bit and I was happy that this festival existed but when I actually was there I felt the energy of the people and I felt the creativity and the openness of the festival and everyone connected to the festival the energy of the kids from all over the world who were there and listening to each other and caring for each other and imagining a creative world of possibilities I was very inspired so **I wanna thank you on your birthday for having coming into my life thank you very much happy birthday**

((reazione sala))

I1 sebbene conoscessi conoscevo poco di Giffoni ma non tantissimo e quando sono arrivato lì ho visto un'energia ho sentito un'energia fantastica un'apertura mentale ragazzi che comunicavano tra di loro da tutte le parti del mondo per cui quello che voglio dire oggi è più che tu ringraziare me **sono io che ringrazio te e voi per avermi avuto qui a Giffoni diversi anni fa grazie mille**

((reazione sala))

Es. 4.3.2.44 (da MJ\_8\_50)

SS **I'll come next year sounds great**

((reazione sala))

I1 verrò l'anno prossimo mi sembra una bellissima idea

((reazione sala))

Il coinvolgimento è più complesso rispetto agli eventi in presenza in cui si dialoga faccia-a-faccia e la prosodia, come dimostra I1, può giocare un ruolo importante nel trasmettere l'enfasi che ospiti o altri protagonisti vogliono dare ai loro turni, finanche essere quasi più rilevante rispetto agli incontri tradizionali; gli esempi mostrano a tal proposito che la reazione segue non solo il turno originale, bensì anche quello tradotto.

Infine, si riporta un dettaglio già discusso in precedenza (es. 4.4.1.3.2 sopra), ossia il fatto che, almeno apparentemente, qualora si abbia a che fare con interazioni a distanza, le domande vengono raccolte in precedenza per ovviare a eventuali problemi di connessione: d'altronde, *the show must go on* e pertanto il Festival sembrerebbe ricorrere a strategie che gli permettono di mantenere vivo lo spettacolo.

### Il packaging delle rese

Gli interpreti cercano di 'abbellire' le loro rese, inserendo autonomamente nei loro turni modi di dire italiani anche in assenza di equivalenti inglesi nei testi di partenza. Gli esempi che seguono dimostrano che gli interpreti tentano di produrre *output* accattivanti da un punto di vista stilistico: eventuali rese letterali non sarebbero errate o inaccettabili (si pensi a una possibile traduzione di "aspiring actor" con 'aspirante attore'), ma la loro

scelta di optare per modi di dire ed espressioni idiomatiche (“essere fautori del fare dell’agire”, “ricerca continua e spasmodica”, “attore in erba”) è indice dell’importanza attribuita alla forma.

Es. 4.3.2.45 (da MJ\_7\_50)

RG but this doesn't mean we shouldn't act all of us are capable of physically helping other people and we should take every opportunity to do that and there's an opportunity twenty-four hours a day there are so many opportunities to be at service  
I1 ovviamente noi dobbiamo agire c'è il momento dell'agire ci sono tantissime cose da fare nell'arco di una giornata e dobbiamo essere attivi e: **dobbiamo essere fautori del fare dell'agire** per aiutare gli altri

Es. 4.3.2.46 (da MJ\_7\_50)

RG you know for me they are all hard because I'm always trying to find the character  
I1 per me sono tutti difficili perché **sono sempre alla ricerca continua e spasmodica** del personaggio

Es. 4.3.2.47 (da MJ\_9\_50)

J yeah thank you our second question is if you could give an aspiring actor a piece of advice what would you tell him?  
I2 se tu dovessi dare dei consigli a un **attore in erba** che consigli daresti?

Analogamente, in altri casi tendono a essere più diretti dell’ospite per catturare l’attenzione del pubblico presente e remoto, come mostra l’estratto che segue in cui Glen Keane sta parlando del suo ultimo lavoro in uscita e l’interprete aggiunge nella sua resa due imperativi (“preparatevi”) che aumentano la curiosità in attesa del film:

Es. 4.3.2.48 (da MJ\_11\_50)

GK (...) it's an extraordinary story very emotional you probably need Kleenex because you (would shed) a lot of tears it's got eight songs it's a big musical it's probably the most beautiful film that I have ever been a part of and I'm very proud to be able to share it with the world soon this fall on Netflix  
I1 (...) **preparatevi** ad avere i fazzolettini perché ci saranno molte lacrime ci sono otto canzoni bellissime come un musical ed è il più bel film che io abbia mai realizzato per cui abbia mai lavorato e **preparatevi** perché in autunno uscirà su Netflix

Ciò può ugualmente valere per eventi completamente remoti dove, anche a fronte di qualche omissione che può essere potenzialmente dovuta alla non familiarità con questa modalità di interazione – come pure a problemi audio, l’interprete tenta di colmare



il *gap* affidandosi alla retorica; giova ricordare che in questi casi gli interpreti hanno con sé il blocco per appunti:

Es. 4.3.2.49 (da DPP\_11\_50)

MH uhm for me it was a little bit different because I studied uhm with my studies for a master thesis I developed this idea which was at the beginning just an architectural idea to clean up the garbage patches in the oceans and it couldn't normally when you when you do the thesis **it just ends up in the box** and you never talk about it but I couldn't stop thinking about it because I thought this was such an important topic and our planet is like trash was like tons and tons of plastic every day and I wanted to stop it so I talked to so many people and I created my own team within a while and so I grew into this this row and I did it like (four) years just next to my job at night-time at the weekends every uh: on my holidays I just spent giving presentations travelling around the world and inspiring people and since two years I am able to **do this full time** and for me it is like that my dream came true in some case cause I can do this every day I can every day inspire people and we're a non-profit association and a start-up and we have around a thousand members right now and people who are going this way with us and I got so many emails from people who told me thanks God thanks to you and because of you I changed my life and this is what I want to tell people that it's you don't have to be an activist **full time or every day** but if you take little things in your daily life for example just you quit your cup of coffee every day to go and just take your cup with you just little little things and if a lot of people do little things in the end it's like a huge mass and this mass can change the world and so everybody can be part and just doing little things be part of big waves who can change the world and I think so everybody can be an activist every day

I3 per me devo dire che il **tutto è iniziato con** gli studi studiavo architettura e ho fatto una tesi sul- come depurare gli oceani- oceani dalla spazzatura molto spesso succede che le proprie tesi **finiscano su uno scaffale a prendere polvere e: basta** per me non è stato: così ho continuato a pensarci e ehm ho trovato delle persone con le quali creare un team e realizzare il: fondamentalmente il mio sogno all'inizio studiavo- lavoravo e ehm come attività come hobby facevo delle piccole cose come attivista da due anni a questa parte ho lasciato sono riuscita a realizzare il mio sogno ho lasciato il mio vecchio lavoro e faccio ehm l'attivista **tra virgolette a tempo pieno l'ho l'ho trasformato nel mio lavoro** ho fondato una società non profit una start-up che conta oltre mille soci mille membri e ricevo tantissime email quotidianamente da ragazzi da gente che mi ringrazia per quello che faccio **per essere stata la fonte ispiratrice e per avergli dato il coraggio di fare qualcosa di utile** poi secondo me non bisogna essere attivisti **tutti i giorni ventiquattro ore su ventiquattro** l'importante è fare dei piccoli gesti quotidiani magari l- non prenderti la tazzina di caffè a casa e uscire fuori portatela- portatela con te e fai qualcosa di utile per te e per gli altri perché è da questi piccoli gesti che si possono fare delle grandi cose

In questo esempio si osserva che l'interprete coinvolge gli ascoltatori nella sua resa rendendola simile a un racconto ("il tutto è iniziato") e terminandola con una sorta di *call to action* con imperativi loro diretti ("fai qualcosa di utile"); al contempo, adatta espressioni come "end up in a box" utilizzando corrispettivi idiomatici ("finiscono in uno scaffale a prendere polvere"), traduce altri riferimenti (come lo svolgere attività "full time") cercando espressioni adeguate ("come attività come hobby facevo delle piccole cose come attivista", "faccio ehm l'attivista tra virgolette a tempo pieno l'ho trasformato nel mio lavoro") e aggiunge elementi pertinenti ("mi ringrazia per quello che faccio per essere stata la fonte ispiratrice e per avergli dato il coraggio di fare qualcosa di utile"). È altresì vero che ci sono omissioni e condensazioni (in riferimento alle modalità con cui si coniugava il lavoro e il fare l'attivista nel tempo libero per poi trasformarlo nella sua professione), nonché passaggi non accurati, come la frase relativa alla tazza di caffè: si presume che l'ospite, attivista ambientalista, avesse voluto consigliare di optare maggiormente per contenitori riutilizzabili, abbandonando quelli monouso, tuttavia l'*output* dell'interprete potrebbe apparire confuso.

L'estratto successivo, analogamente a quello appena descritto, mostra quanto l'interprete utilizzi espressioni idiomatiche in italiano come "fare una caccia alle streghe" o "mettere alla berlina" per rendere ciò che l'ospite intendeva dire; inoltre tenta di esplicitare concetti impliciti nel turno originale (come quando parla del rischio di processi e della certezza di colpevolezza<sup>139</sup>); ciò dimostra quindi che in alcuni casi i turni dell'interprete possono essere più lunghi di quelli di partenza.

Es. 4.3.2.50 (da DPP\_12\_50)

PK the first question about the predators so: what happened after the uh the launch of the teaser of the film and there was only one guy who contacted us through his lawyer uh he's actually the one Anezka met and he actually has a heavy American accent so he is quite recognizable even though there are the masks and he wrote us through his lawyer saying that he thinks if he is not in the film it won't lose any uh (attractability) and that we should like exclude him and let the other ones but our lawyer said to him like to the lawyer to his lawyer that this guy's having dates with kids uh girls that he thinks they are twelve years old and we still think that he should be in the film and after that we didn't have any reaction and I think we decided to put the masks on the faces of the men not just because of the legal reasons because our lawyer actually says that we might even win if someone would be:- sue us overshadowing the real face but we didn't do it we wanted to anonymize them **like the people don't recognize them in the street** because we didn't want to **put the blame on** several predators that

<sup>139</sup> Si ricorda che il docufilm in questione tratta il delicato argomento dell'adescamento online di minori.

actually got caught in our net but we wanted to open the broad discussion about the whole topic that's why we decided to put the masks and uh you might feel that you- the person is recognizable but because it kind of like blur your face uh they look much younger in the film obviously your friends and our family can recognize you because of your voice and and your surroundings but people don't recognize you in the streets so besides this one reaction we didn't hear from nobody else wanted to put us on trial because of that (...)

I3 eh devo dire che dopo la pubblicazione del teaser siamo stati contattati da uno dei predatori che era all'interno di questo teaser uno dei predatori uno dei più riconoscibili perché ha un forte accento americano anche se coperto da una: maschera e ci ha fatto scrivere dal suo avvocato dicendo che se decidevamo di escluderlo dal documentario l'importanza del documentario non sarebbe cambiata quindi potevamo magari lasciarlo fuori noi abbiamo fatto rispondere dal nostro avvocato che per noi non era così perché questo adulto stava contattando dodicenni tredicenni quelle che pensava fossero delle dodicenni per incontri eh: eh di tipo: sessuale a scopo sessuale quindi non abbiamo potuto- non abbiamo voluto escluderlo dal film e però devo dire che dopo questa esperienza non siamo stati più contattati devo dire che durante la produzione del film abbiamo deciso di mettere le maschere ai protagonisti ai predatori perché non volevamo **fare una caccia alle streghe** non volevamo mettere come dire: **mettere alla berlina** soltanto quei cinque sei sette predatori noi volevamo aprire una discussione una discussione sull'importanza eh e su un problema che è molto forte ed esiste veramente che è quello dei predatori online questo era il nostro obiettivo: principale poi mettere le maschere e in realtà non non facilitava la riconoscibilità di questi predatori alle persone che vedevano il film nei teatri però- nei cinema però le loro voci erano riconoscibilissime quindi parenti amici e conoscenti s- eh sì vedendo il film si sarebbero accorti subito di chi eh: chi era lì a parlare con le attrici con le ragazze quindi eh sì dopo però ripeto dopo quella esperienza non abbiamo avuto più nessun tipo nessun altro tipo di problema perché non credo che poi a loro interessasse eh essere diventare protagonisti di un di una eh di di un evento così forte di un processo in tribunale diciamo e quindi i nostri avvocati poi ci avevano detto che molto probabilmente noi avremmo sicuramente vinto visto come dire la certezza delle loro azioni però noi abbiamo deciso di mettere comunque quelle mascherine perché **non volevamo appunto aprire una caccia alle streghe** (...)

Tornando brevemente alla confusione creatasi attorno ai contenitori per bevande monouso vs riutilizzabili (es. 4.3.2.49 sopra), si riporta un altro interessante esempio da cui si evince una simile situazione di potenziale confusione:

Es. 4.3.2.51 (da MJ\_7\_50)

RG but it was also about two years after my divorce and uh I actually met my wife my present wife **on that trip to Giffoni**  
I1 **ed è anche** due anni dopo sono venuto **lì** dopo due anni due anni dopo il mio divorzio e **lì** ho incontrato la mia attuale moglie **durante la mia visita lì a Giffoni**

Richard Gere sta parlando della sua precedente esperienza come ospite a Giffoni nel 2014, occasione durante la quale ha conosciuto la sua attuale moglie: dalle parole dell'interprete si evince che i due si siano conosciuti proprio a Giffoni, e ciò è sottolineato anche nell'articolo pubblicato online ("Al Festival, ha ricordato, è stato ospite con suo figlio e qui ha conosciuto la sua attuale moglie"<sup>140</sup>), mentre l'attore ha detto "on that trip". Si veda a tal proposito il seguente estratto tratto dalla puntata di *Che tempo che fa* del 22 maggio 2022, la quale vantava Gere tra gli ospiti, e di cui si riporta la trascrizione di un passaggio del simultaneista ingaggiato dal programma<sup>141</sup>.

[...] **sono a Positano** mio figlio l'ho portato a questo film festival dei bambini a Giffoni e mi piace tantissimo però insomma sono solo passati due anni dal mio ultimo divorzio sono da solo sono anche un po' triste insomma per accorciare una lunga storia **vado a cena l'ultima serie l'ultima sera a Positano e chi incontro? questa donna straordinaria che oggi è qui con me** [...]  
(*Che tempo che fa*, 22/5/2022, interprete)

Il giorno successivo, la puntata del talkshow è stata ricondivisa dal direttore del Festival Gubitosi, nella cui pagina Instagram<sup>142</sup> si legge:

Richard Gere non si dimentica della sua esperienza a Giffoni. Ieri, nel programma "Che tempo che fa" su Rai3, intervistato da Fabio Fazio, ha raccontato di quando e come ha conosciuto sua moglie Alejandra Silva: a cena, in un ristorante di Positano, durante l'ultimo giorno di permanenza in Costiera Amalfitana come nostro graditissimo ospite nel 2014. Una bella circostanza che ci permette di annoverare, tra le tante storie che Giffoni racconta, anche questo aneddoto di Richard Gere che è indubbiamente bello e colmo di felicità. Grazie Richard per questa tua ulteriore testimonianza di affetto.

Con ciò non si vuole rimarcare tanto l'inesattezza dell'interprete del Giffoni, quanto il fatto che, similmente a quanto accade in televisione, gli interpreti del Festival devono aspettarsi di dover tradurre elementi che vanno da dettagli sulla carriera a particolari della vita personale degli ospiti, dimostrando sempre di sentirsi a proprio agio quando è il loro turno; tuttavia, contrariamente a tradizionali ambiti televisivi, è più difficile (per quanto

---

<sup>140</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/8390-richard-gere-voglio-tornare-al-giffoni-ho-un-ricordo-bellissimo-del-festival.html>

<sup>141</sup> Il video è disponibile al link <https://www.raiplay.it/video/2022/05/Che-tempo-che-fa---Puntata-del-22052022-ee3c64c-bb60-4897-a2a1-bdcfd4ce6d1.html>

<sup>142</sup> <https://www.instagram.com/p/Cd5JTBJt9uh/>

non impossibile, es. 4.3.2.25 sopra) che eventuali imprecisioni ed errori siano sottolineati e spettacolarizzati.

Anche negli incontri a distanza le chiusure rappresentano elementi importanti a disposizione degli interpreti. Gli esempi che seguono dimostrano che essi ricadono in due macrocategorie: le chiusure possono aggiungere materiale testuale non presente nel turno originale (es. 4.3.2.52-55) od ovviare a omissioni nei turni degli interpreti (es. 4.3.2.56/57).

Es. 4.3.2.52 (da MJ\_7\_50)

RG **I'm so happy to see many of you with your masks on**  
H3 direttore  
I1 the director Claudio Gubitosi just said hi to you he wishes to say hi to you  
RG oh great and hi to all of [you there ]  
I1 [he is right here ] sitting in front row  
RG I'm not seeing wave your hand you're all small pictures there  
I1 fai un cenno con la mano direttore  
RG now hello everybody [I like you= ]  
I1 [ciao a tutti ]  
RG =everyone there I see I have my mask too  
I1 anche io ho la mia mascherina **e mi fa molto piacere vedere che voi ragazzi indossiate la mascherina**

Es. 4.3.2.53 (da MJ\_7\_50)

H3 direi di passare direttamente alle domande perché abbiamo appunto come diceva anche lei mr Gere vari hub collegati da varie parti del mondo [e:]  
I1 [so] we can move onto the questions as you were referring to it earlier mr Gere we have hubs from all over the world **and we wish to give them the possibility to ask you questions**

Es. 4.3.2.54 (da MJ\_7\_50)

RG so ultimately and in my experience in the world the only thing that I have being deeply proud of are the things that have helped others  
I1 e poi alla fine posso dire personalmente ehm che la cosa per cui sono più orgoglioso è il momento in cui ho aiutato altre persone a star meglio **quindi questa è la cosa fondamentale**

Es. 4.3.2.55 (da MJ\_11\_50)

GK answering this question what I want to communicate is that uh (.) for me (.) to be open to God's hands directing my path has always been the most important thing for me because I really believe the best things in life are gifts including the gift of my talent and how I'm going to use it and that has played out every single step of the way  
I1 vi racconto questa storia perché per me è importante assolutamente importante essere aperti e anche ascoltare saper leggere i segni

che Dio ci manda questa è la cosa più importante per me ehm perché tutto ciò che è arrivato è stato una sorta di regalo anche il mio talento è una sorta di regalo e tutto ciò che è accaduto dopo è come parte di un disegno **bisogna essere aperti e attenti ad ascoltare questi segni**

Nel primo estratto (che riprende e completa l'esempio 4.3.1.23 sopra) l'interprete deve gestire una gentile incursione di Gubitosi che tiene a salutare l'ospite di turno, non potendo così tradurre nell'immediato l'apprezzamento di Gere per la sala, i cui presenti portano la mascherina protettiva; riporta questo turno in chiusura della sua ultima resa, collegandolo all'affermazione dell'attore "I have my mask too": se l'interprete non avesse ripreso il turno non tradotto in precedenza, questa frase non avrebbe avuto la stessa coerenza logica. Nel secondo esempio l'interprete, forse leggendo troppo in anticipo un TRP, si inserisce in sovrapposizione con il conduttore stoppando di fatto quanto egli stava dicendo: si ritrova quindi nella condizione di dover chiudere la sua resa in modo ridondante, ribadendo il fatto di dare spazio alle domande. Gli ultimi due estratti mostrano invece due aggiunte autonome e adeguate al contesto che sottolineano quanto detto nei turni originali, da una parte l'importanza di aiutare gli altri e dall'altra il bisogno di essere aperti ai piani che il destino ci riserva.

I prossimi due esempi dimostrano infine che delle chiusure 'a effetto' ("se facciamo questo stiamo già facendo molto", "queste sono le tre cose su cui mi concentrerei") possono essere utilizzate come strategia per mascherare qualche omissione (si vedano le parti sottolineate nei turni originali). In particolare, per quanto concerne il secondo esempio e relativamente alla parte finale del turno dell'attrice, nell'articolo pubblicato sul sito web si legge: "Penso che siano tre i fondamenti. Prima di ottenere parti retribuite, ho fatto qualsiasi lavoro gratis, dai corti al web, cercando online qualunque ruolo per cui fosse richiesta un'attrice. Pur di fare esperienza ho accettato tutto. In secondo luogo ho capito che non bisogna mai paragonarsi agli altri ma concentrarsi sempre e solo sul proprio percorso e cercare sempre di migliorare. E infine: arriva in tempo, impara le battute, fatti trovare pronto e preparato, sii preciso ma non dimenticare mai che questo mestiere è anche divertimento, un'opportunità da cogliere e vivere al meglio"<sup>143</sup>; come si può vedere quindi, nel sito web è stata inserita una traduzione diversa e più contenutisticamente accurata rispetto alla resa dell'interprete.

---

<sup>143</sup> <https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/8466-daisy-ridley-straordinario-come-giffoni-riunisca-i-ragazzi-in-un-posto-felice.html>

Es. 4.3.2.56 (da MJ\_7\_50)

- RG and it doesn't have to be a big gesture that we do it can be quite small uh: and every day (.) every day every moment that we don't allow ourselves to get angry that we don't allow ourselves to be petty and jealous uh that we don't become consumed with a kind of stupid greed every moment when we stop our mind from going into these dark places that's an extraordinary gift to the universe
- II1 e non dobbiamo necessariamente fare delle cose grandi dei grandi gesti ma possiamo semplicemente anche mettere in pratica ehm queste cose anche nei piccoli gesti quotidianamente non arrabbiandoci ehm avere più comprensione nei confronti degli altri **se facciamo questo già stiamo facendo molto**

Es. 4.3.2.57 (da MJ\_10\_50)

- DR uhm I would say that- three uhm before I got any paid jobs I basically did anything for free so I looked at lots of websites to see if they were shooting films anything like that so one I would say do lots and lots of research to see what's going on so you could do just an experience two uhm: which is something I'm learning uhm you know even though I'm working now is really try not to compare yourself to anyone because it is very difficult and we are all running on a race so just try to concentrate on what you're doing and three I would say uhm turn up and know what you're doing learn your lines be on time do all the good stuffs that we should do anyway uhm and really when you get the chance to to do what you want to do really really enjoy it because anyone that is working is so lucky so really really enjoy the opportunities that come along
- II1 guarda prima di ehm prima di riuscire ad ottenere ruoli ovviamente ero costantemente alla ricerca guardavo nelle riviste i websites i siti web per vedere se c'era qualcuno che avesse bisogno di di un'attrice la prima cosa quindi che direi il primo consiglio che darei è quello di fare una ricerca approfondita vedere se ci sono dei ruoli a disposizione ehm la seconda cosa che sto imparando anche ora è non paragonarti assolutamente a nessuno perché tu hai le tue qualità e su quelle ti devi concentrare e poi terza e ultima cosa impara i versi cerca di essere puntuale fai le cose ehm utili le cose che come dire ehm devi fare come attrice per poter eh:m per poter riuscir- avere successo quindi **queste sono le tre cose su cui mi concentrerei**

## II (dis)comfort factor

Per quanto riguarda il *comfort* di interpreti e ospiti, gli esempi riportati in questa sezione, come pure nella precedente, dimostrano che la segmentazione è sempre appannaggio dei secondi, sia quando chiedono agli interpreti quanto a lungo possono parlare, e viene lasciata loro completa libertà (si veda es. 4.2.1.29/30 sopra), sia quando ciò non viene esplicitato e le star mantengono la parola finché non terminano il concetto. È altresì vero che ci sono dei casi in cui gli interpreti si auto-selezionano troppo in anticipo e, dopo essersi scusati, viene lasciata loro la possibilità di tradurre quanto è stato appena detto:

Es. 4.3.2.58 (da DPP\_12\_50)

AP yeah I was I was uhm having therapy for a year I just finished now and it helped me a lot like to take stock about it all the time the- there uh wasn't just dealing with the guys with disgusting things but also like media pressure and uh my life kind of changed you know so there was all things together were kind of hard for me and: yeah like we were with the other girls we were together like dealing with it but we are kind of different uh different int-like we have different interest interests so we are not uhm like best friends or something (1,3) [and-]  
I1 [e la] yes sorry  
AP yeah yeah that's fine ((chuckling))

Le interazioni a distanza possono altresì comportare problemi di ricezione dell'audio del parlante remoto, come dimostra l'esempio che segue: date queste problematiche gli interpreti sono costretti a utilizzare strategie di condensazione, riformulazione, finanche rendere il proprio turno verosimile per far sì che lo spettacolo non si fermi.

Es. 4.3.2.59 (da DPP\_11\_50)

ZL ((audio problems)) it is hot and I think that it's really important to have a good selfcare routine so that you don't (burn out) I've seen this happening to so many activists and it's happened to me uhm especially if you do a lot of side work and I think the thing that's really important to do is find a community that you know can hold you and you can celebrate with as well as do the (hard) actions it is so important uhm and they can become your family really and you can take time to find a community that's absolutely worth doing and in terms of you know making it sustainable always work toward your goal how you can make money from you know the thing you believe in and sometimes it might be something unusual it might be through academia or some other you know it might be to ( ) something you didn't expect when you started it out and you were just (launched) yourself into things but always keep that in mind to work towards it because you know there's a lot always there are opportunities coming up all the time and especially now ( ) now more than ever before there are more and more opportunities that just you know don't be shy to put yourself ( ) and go for what you really believe in  
I3 e sì anche per me devo dire penso che sia difficile ma bisogna secondo me trovare una: un team un equilibrio perché naturalmente tutti devono tutti hanno bisogno di lavorare e di: di andare avanti con la propria vita secondo me la cosa più importante è trovare una comunità una comunità di persone che condividono i tuoi stessi interessi e credono in quello che: credi anche tu che diventano un po' la tua famiglia che- con i quali si possono appunto condividere i propri ideali poi ci sono non ci sono anche opportunità di lavorare all'interno dell'attivismo mai lasciare- secondo me il mio consiglio è i propri obiettivi combattere per i propri obiettivi magari cercare anche di trasformare e la propria il proprio attivismo in anche in una fonte di: di guadagno e oggi ora molto più di prima ci sono tante opportunità che ti permettono di fare: di fare questo



Per quanto riguarda gli ospiti, il loro *comfort* può essere messo a repentaglio quando si danno informazioni errate sul loro conto:

Es. 4.3.2.60 (da DPP\_11\_50)

- H4 ((inaudible 58 sec)) for the amazing message you passed through the documentary Now
- I3 allora innanzitutto vorrei ringraziare le nostre incredibili ospiti per aver accettato: il l'invito a partecipare a questa: session- a questo: dibattito eh buonasera a tutti eh gli altri partecipanti lasciatemi introdurre le nostre: ospiti di eccezione che sono Zion Lights che è un'attivista ed una scrittrice ed anche la rappresentante di Extinction Rebellion abbiamo Marcella Hansch che è la fondatrice e ehm direttrice di **Pacific Garbage Screening** e Nike Mahlhaus attivista e ehm anche recentemente la: portavoce dell'associazione organizzazione **Ende Gelände**

Purtroppo, a causa di problemi di natura tecnica della durata di circa 1 minuto, non è possibile sentire cosa abbia detto la moderatrice. Tuttavia, due sono gli elementi degni di nota che emergono nella resa dell'interprete: il riferimento al *Pacific Garbage Screening* (riportato erroneamente anche nel *banner* visibile nel *live streaming*) e la pronuncia errata di *Ende Gelände*, entrambi corretti in modo più o meno esplicito dalle ospiti nei turni di risposta; Marcella Hansch sottolinea che "it's not called Pacific Garbage Screening anymore now we are Everwave", mentre Nike Mahlhaus pronuncia correttamente *Gelände* la cui seconda vocale, data la matrice tedesca e avendo una dieresi, non si legge [a] bensì [ɛ]. Tutte e due le correzioni vengono ratificate nelle rispettive rese dell'interprete.

Si rischiano altri potenziali *discomfort* degli ospiti quando non vengono tradotte parti del discorso rivolte direttamente a loro: ad esempio, nell'estratto 4.3.2.61 la frase "ringrazio Anezka ti faccio tantissimi auguri per i tuoi di fotografia" non viene riportata alla giovane attrice.

Es. 4.3.2.61 (da DPP\_12\_50)

- H3 io vi ringrazio ringrazio Pavla **ringrazio Anezka ti faccio tantissimi auguri per i tuoi di fotografia** e: ovviamente ringrazio anche Teresa Sabina Vit Klusak e Barbora Chalupova e: ricordo il film Caught in the net e: grazie di essere state con: con noi e grazie per il vostro lavoro perché film come questi sono veramente molto molto importanti per la protezione e per l'educazione dei ragazzi
- I3 so I just want to end this session with thanking you and all the people involved in film because making this kind of films is very important and also because it allows to protect our children thank you very much

Per quel che riguarda i giurati, l'agentività degli interpreti dimostra quanto essi siano attenti ai bisogni dei giovani connessi: nell'esempio 4.3.1.21 (già discusso in precedenza) si vedono delle facce deluse del gruppo greco quando Richard Gere saluta erroneamente l'*hub* spagnolo, mentre torna il sorriso sui loro volti quando l'interprete sottolinea che si tratta appunto di quello greco; in un altro passaggio (riportato di seguito), l'interprete dà autonomamente loro di nuovo la parola dopo che l'attore si mette a parlare con la moglie seduta accanto a lui: se quindi l'attore potenzialmente danneggia il *comfort* dei giurati, l'interprete lo rafforza.

Es. 4.3.2.62 (da MJ\_7\_50)

```

RG          ((addressing his wife)) °Spain is coming then maybe you want=
rg          +looking left--->>
           =to say ( ) maybe to Spain?°
RGwife     [((presumably his wife answers)           ]
cam        la moglie non è visibile--->>
I1         [so Greece would you like to ask your      ] second question=
rg          looking left nods
I1         =please?

```

Altre simili incursioni già trattate in precedenza (es. 4.3.1.18/19 sopra) se da una parte sono per i diretti interessati motivo di divertimento e intrattenimento, per gli altri (interprete compreso) costituiscono fonte di potenziale *discomfort*.

Infine, quanto al *discomfort* specifico degli utenti dello *streaming*, occorre sottolineare che può capitare che la diretta abbia problemi di ricezione dell'audio, mentre la videochiamata Zoom apparentemente prosegue senza intoppi: ad esempio, all'inizio dell'evento DPP\_11\_50 o durante l'incontro DPP\_12\_50 dei turni dei moderatori non sono udibili, ma l'interprete sembrerebbe riportarli integralmente, dato che non si riscontrano frasi in cui essi chiedono di ripetere o in cui palesano eventuali difficoltà. Conseguentemente, si ritiene che il problema sia solo del pubblico dello *streaming*.

### Battute e *sketch*

Per quanto riguarda le battute, queste possono essere fatte da conduttori, ospiti e altri partecipanti come Gubitosi (il quale non è presente negli eventi in presenza qui analizzati); turni spettacolari iniziati dagli interpreti sono molto rari: un'eccezione è rappresentata dall'es. 4.3.1.31 (sopra), in cui l'interprete risponde scherzosamente al giurato avvertendolo che gli darà un voto per come si esprime in inglese. Quanto alle

battute pronunciate dagli altri vari partecipanti all'interazione (conduttore, Gubitosi), si vedano gli esempi successivi:

Es. 4.3.2.63 (da MJ\_7\_50)

RG this is very nice I travel very fast from country to country thank  
you  
I1 è fantastico sto viaggiando velocemente da una nazione all'altra  
RG I don't need an airplane [I can travel all over the world ]  
I1 [non ho bisogno di un aereo ]  
**H3 °il famoso teletrasporto°=**  
I1 =posso viaggiare ovunque in tutto il mondo

Es. 4.3.2.64 (da MJ\_7\_50)

H3 allora l- t- **vi aspettiamo qui per festeggiare l'anniversario**  
**allora**  
I1 so we wait for you here then to celebrate the anniversary  
RG yeah thank you

Es. 4.3.2.65 (da MJ\_10\_50)

CG grazie Daisy grazie l'anno prossimo se Dio vuole **prendi qualsiasi**  
**mezzo un'astronave** un aereo quello che vuoi e ti aspettiamo a  
Giffoni  
I1 thank you so much Daisy next year you get on the first available  
means of transport it might be a spaceship a plane but please come  
to Giffoni  
DR prego e sì

Questi primi tre esempi dimostrano che tanto il conduttore quanto Gubitosi sono proiettati nel fare commenti divertenti rivolgendosi agli ospiti: commentando il fatto che grazie alle videochiamate ci si sposta in tutto il mondo quasi come se si fosse dotati di superpoteri; invitando i due coniugi a Giffoni per festeggiare l'anniversario nella regione che li ha fatti incontrare; o chiedendo all'ospite di salire sul primo mezzo utile per raggiungerli l'anno prossimo (persino un'astronave, elemento che richiama i film di *Guerre stellari* che vedono l'attrice tra i protagonisti). Le varie battute sono sempre tradotte in inglese a beneficio degli ospiti, tranne la prima, forse perché l'interprete stava ancora traducendo il turno precedente dell'attore.

L'intrattenimento può anche essere iniziato dagli ospiti:

Es. 4.3.2.66 (da MJ\_7\_50)

RG I tell you one story so in playing this part the character was  
supposed to be half Japanese so I'm thinking I've got to do  
something to look Japanese so I said to Kurosawa-san let me spend  
a day doing a bunch of things I played with some makeup I changed  
my hairline did something with my eyes and I don't know do

something and I spent the whole day one all day doing this trying this trying that and Kurosawa-san was over the corner and I could see him shaking his head and finally I asked the assistant director to go over and find out what he was thinking and he came back he was laughing and he said I don't know what Richard is doing for me **he looks completely Japanese as he is** ((sorridente))

I1 c'è vi racconto un piccolo aneddoto ovviamente io dovevo interpretare questa parte in cui ero mezzo giapponese ma pensai di dover fare qualcosa per cercare di sembrare giapponese quindi ho fatto varie cose ho pensato di cambiarmi i capelli gli occhi un po' di trucco e mentre ho provato per una giornata intera a fare a modificarmi a fare qualcosa vidi Kurosawa che in un angolo scuoteva la testa quindi ho detto all'assistente di andargli a chiedere cosa stesse succedendo è arrivato ridendo dicendo **non devi fare assolutamente nulla perché tu già così sembri giapponese** ((reazione sala))

Es. 4.3.2.67 (da MJ\_8\_50)

J (...) my question is there have been many amazing talented directors past and present uhm and if you could choose one director to work with of all time who would that be?

I1 se ci potesse- se potesse scegliere di lavorare con qualsiasi regista ehm perché lei ha lavorato con tantissimi registi in passato con chi le piacerebbe lavorare ora?

SS well I think I would go back into history a little bit to see there's so many fantastic directors it depends on what kind of movie if I was doing a film like Rocky I would choose maybe Francis Ford Coppola if I was doing a science fiction film you'd choose someone like the Russo brothers or Michael Bay someone who really understands the camera **but my favourite director that I get along with the best is me** ((laughing))

((H2 laughs))

((reazione sala))

I1 ovviamente dipende dai film da che tipo di film si vuole realizzare ovviamente ci sono stati tantissimi registi nel passato dipende da che tipo di film si vuole realizzare se ad esempio vuoi fare un film alla Rocky sarebbe fantastico lavorare con un Francis Ford Coppola oppure se si volesse fare un film di fantascienza un Michael Bay perché lui sa esattamente cosa fare con la camera **però sicuramente devo dire che il regista con cui mi piace lavorare di più sono: sono io** ((reazione sala))

Nel primo esempio, Richard Gere sta raccontando un aneddoto riguardo alla sua esperienza professionale con il regista Akira Kurosawa, sottolineando quanto ci tenesse a prepararsi scrupolosamente per interpretare al meglio il ruolo assegnatogli; dopo aver cercato di assomigliare a una persona giapponese quanto più possibile, il regista replica dicendogli che non doveva poi impegnarsi così tanto, dato che i suoi tratti somatici ricordano quelli di una persona orientale (si presume che Kurosawa stesse facendo riferimento al taglio a mandorla degli occhi dell'attore). Nel secondo esempio, Stallone risponde scherzosamente a una domanda postagli dicendo che tra tutti gli attori con cui potrebbe lavorare, il suo preferito è... sé stesso. L'interprete riesce a trasmettere entrambe

le battute con strumenti verbali (“già così”) e para-verbali (“sono: sono io”). Quanto alla prosodia, quest’ultima può essere utilizzata anche dagli ospiti per tentare di rendere i loro turni più divertenti; si veda l’esempio successivo in cui Glen Keane ‘fa le voci’ delle varie persone menzionate:

Es. 4.3.2.68 (da MJ\_11\_50)

- GK but the school was closed that day and so we were driving around the dormitory and there was this guy walking across the street one of the students and he I could tell that he looked like he was kind of high like he was drugged or something but my dad rolled down the window and said **excuse me young man** and I'm thinking **oh dad no what are you doing?**
- I1 ehm quindi purtroppo la scuola era chiusa quindi ci siamo fatti un giro ad un certo punto abbiamo visto un ragazzo uno studente che a essere sincero sembrava un po' fatto ehm: però mio padre ha deciso di abbassare il finestrino e chiedergli scusa mentre io gli dicevo **no no papà aspetta aspetta un attimo**
- (...)
- GK and the guy (looks) out of the window and my dad said **you young man I understand the school is closed** and the guy said **yeah man the school is closed look here is my son's portfolio can you drop it off to the art school when it opens?** and he gave put into the hands all of my drawings my paintings of the student who then walked away
- I1 e vi dico questa storia perché ehm: mio padre abbassa il finestrino questo ragazzo si avvicina alla macchina e mio padre dice **ciao ragazzo** mi sembra che la scuola sia chiusa oggi lui dice sì è chiusa oggi questa scuola **e mio padre che cosa fa?** prende il portfolio quindi tutto il lavoro che avevo fatto da studente e glielo consegna **a questo sconosciuto che se lo prende e se ne va**
- (...)
- GK I saw that I was accepted not into the school of arts but into the school of film graphics **that guy had dropped my portfolio off the wrong school**
- I1 e quindi mi accorsi **ero scioccato** perché vidi questa cosa eh:m lessi che ero stato accettato non nell'accademia delle belle arti ma nella parte che riguardava il cinema il disegno grafico per il cinema **e quindi che cos'era successo?** quel ragazzo aveva portato il mio portfolio nel posto sbagliato

In questa sequenza Glen Keane sta raccontando un aneddoto della sua vita ai ragazzi e utilizza sia la prosodia (varie voci) sia elementi verbali (“young man”, “yeah man”) per dare più enfasi a quanto detto. L’interprete non imita le varie voci come Keane, ma cerca in ogni caso di arricchire la sua resa a livello verbale con discorsi diretti, domande e aggiunte adatte al contesto (“questo sconosciuto”, “ero scioccato”).

Infine, per quanto riguarda gli *sketch*, la distanza fa sì che si trasformino anch’essi: gli ultimi esempi dimostrano che gli ospiti utilizzano oggetti che hanno in casa per intrattenere la loro *audience*.

Es. 4.3.2.69 (da MJ\_7\_50)

RG my assistant and friend here as we were talking about this he has  
just brought over a **picture** of me when I was I was probably=  
rg +shows the picture--->>  
RG =seventeen years old and I was [I was doing I was doing=  
I1 [il mio assistente mi ha  
portato questa foto  
RG =The king and I the musical in high school  
I1 ecco **questo** a diciassette anni facevo il musical The king and I un  
(.) a- ehm al liceo praticamente  
RG I had forgotten this picture I I don't know where he found it  
I1 avevo completamente dimenticato non so dove il mio assistente ha  
trovato **questa fotografia**

Es. 4.3.2.70 (da MJ\_8\_50)

SS I've achieved everything that I wanted to achieve when you know  
(from) a young man so uhm all my goals have been reached and beyond  
uhm when ((to his collaborators)) °actually you should bring that  
over **the statue** ( ) ° a long time ago ((to his collaborators)) °no  
right in the middle there it is bring them bring them here thank  
you° so when I was thirty years old we won this right for Rocky?=  
ss +shows the **Oscar**-----  
((applause))  
SS =which is really amazing so (.) I I can't get better than this so=  
ss ----->>+  
SS =what I want to do now is produce and write and find young  
filmmakers and teach them and help them because I have nothing  
more to prove and you have so much to prove so many dreams you do  
have to live so never quit always keep fighting  
I1 devo dire che io ho realizzato tutti i miei sogni tutti gli  
obiettivi li ho raggiunti e anche di più da quando ero giovane  
per esempio **questa statua che avete appena visto** l'ho vinta è  
l'Oscar che ho vinto per Rocky e avevo trent'anni per cui ora mi  
sento di voler produrre aiutare scrittori e registi giovani registi  
a realizzare i loro sogni a realizzare vorrei aiutare voi a  
realizzare i vostri sogni  
((reazione sala))

Es. 4.3.2.71 (da MJ\_11\_50)

GK I don't know if you can see this very well but I started to  
draw a buffalo head  
gk +starts drawing the **Beast**+  
I1 quindi ho iniziato a disegnare una testa di bufalo **come potete  
vedere qui**  
GK do you see that buffalo behind me up there? that=  
gk +points---->+  
GK =[that] was the buffalo head that I had on my wall at work  
I1 [yeah]  
I1 riuscite a vedere **quel bufalo che sta lì in fondo?** quella era la  
testa di bufalo che avevo nel mio studio a lavoro  
GK and I said I like that sadness of the buffalo and [( )  
I1 [e dissi mi piace  
la tristezza del bufalo  
GK **maybe he was sad because his head was on my wall**  
I1 **magari era triste perché la sua testa stava sul mio muro**

GK I also liked the head of a gorilla that crest of the gorilla head there  
 I1 mi piaceva anche la testa del gorilla la cresta del gorilla che avevo in che avevo presente  
 GK and the muzzle of a wild boar with his tasks  
 I1 e il muso di un cinghiale con le proprie zanne  
 GK the beard of the buffalo  
 I1 la barba del i peli della barba del bufalo  
 GK the mane of a lion  
 I1 la criniera del leone  
 GK the horn for a variety of different animals  
 I1 le corna erano una sorta di varietà di diversi provenivano da diversi animali  
 GK and then I started thinking **wait Belle has never gone to fall in love with this guy** and no-one is gonna believe it [( )]  
 I1 [poi ho] iniziato a pensare Belle non si innamorerà mai di questo personaggio nessuno ci crederà mai  
 GK **he is too ugly**  
 I1 [è troppo] brutto  
 GK [so- ] **here came cow ears to make him friendlier**  
 I1 quindi ho deciso di fargli delle orecchie di mucca per magari farlo sembrare un po' più amichevole  
 GK but trapped inside of the Beast there's a man  
 I1 ma all'interno della Bestia c'è un uomo  
 GK and the eyes are the window to the soul  
 I1 e gli occhi sono lo specchio dell'anima  
 GK and as I drew the eyes of the Beast looking out I saw the Beast looking at me and I said that's him  
 I1 e mentre disegnavo gli occhi della Bestia che guardavano all'infuori ho pensato questo è il mio personaggio è lui  
 gk **+shows the drawing ----->+**  
 ((applausi))

Da questi esempi si nota che i tre attori utilizzano tre diversi oggetti (una foto, un Oscar e un disegno del personaggio Bestia fatto istantaneamente) per intrattenere il pubblico. L'interprete deve far uso sapiente dei deittici (“questa foto”, “questa statua che avete appena visto”, “come potete vedere qui”, “quel bufalo lì in fondo”), nonché stare dietro ad eventuali battute (come “maybe he was sad because his head was on my wall”): solo in tal modo riesce a trasmettere lo stesso senso di intrattenimento degli originali, supportando quanto il pubblico può vedere sullo schermo, dato che, come trattato successivamente (§ 4.4), gli ospiti dominano la scena.

#### 4.3.2.3 Eventi in presenza non in *streaming*

##### Il *feedback* dei presenti in sala

Dato che questi eventi non sono trasmessi in *streaming*, non è pertinente discutere dell'immersione nella diretta. Tuttavia, anche in questi dibattiti i moderatori danno il

benvenuto a ospiti (e interpreti) in sala con frasi come “chiamo a salire sul palco” o “un grande applauso per”, a cui seguono i nomi degli invitati e il relativo *feedback* da parte dei giurati presenti; questi ultimi reagiscono anche agli auguri di buona visione del film (“enjoy the movie”) e ai ringraziamenti dei membri della *troupe* giunti al Festival, come dimostra l’esempio che segue; si precisa che nel 2017 il Festival era denominato Giffoni Experience, espressione su cui l’ospite crea un gioco di parole che si perde nella resa dell’interprete, la quale punta a una formulazione priva di elementi anglofoni:

Es. 4.3.2.72 (da DPP\_6\_47)

SJC it is a pleasure for me to be here thank you so much for inviting us we are proud to be here at the **Giffoni Experience it is not just a film festival it is an experience** so being here with you today we've been looking forward to this for a long time so thank you for being here

((reazione sala))

I6 grazie mille a voi siamo felicissimi ed emozionatissimi di essere qui con voi perché il Giffoni non è solo un festival del cinema è un'esperienza meravigliosa e non vedevamo l'ora di arrivare

Gli applausi possono seguire direttamente un turno originale e/o una sequenza che include anche il turno tradotto (si vedano paragrafi successivi). Per quanto concerne elementi para- e non-verbali, i quali concorrono al coinvolgimento della sala, si segnalano in particolare: la buona prosodia di I1, unico interprete tra quelli qui analizzati che, stando ai dati a mia disposizione, è presente sia in eventi trasmessi in *streaming* sia in incontri aperti esclusivamente ai giurati; e la ‘presenza scenica’ di I5, interprete molto comunicativa a livello di mimica facciale (es. sorrisi, direzione dello sguardo) e prossemica.

### Il packaging delle rese

In generale in questi dibattiti ‘privati’ non si riscontrano in modo sistematico le strategie rilevate nell’analisi degli eventi mediatici in *streaming*: si presta meno attenzione ai dettagli e alla forma delle rese, ricorrendo spesso a strategie di condensazione per tentare di lasciare il maggior spazio possibile ai giurati; d’altronde, è stato già visto nell’es. 4.3.1.36 (sopra) che si chiede agli interpreti di ‘fare veloce’ poiché i ritmi del Festival sono molto stretti: si vedano altresì gli esempi successivi, i quali dimostrano l’utilizzo di queste tecniche in un modo più o meno adeguato e accurato.



Es. 4.3.2.73 (da DPP\_6\_47)

- SJC so all the men right? all the men are not you are saying are less important than the women the women have more weight in this film yes that's very true and it's completely unusual I mean I think if you think back to most of the movies that you've seen probably a male character would be extremely important in that film here they are **kind of side characters** and the mothers are the important ones the grandmothers and of course the girls uhm yeah I mean this is this actually happens a lot uhm women are left with children and and the men **are kind in and out** so it wasn't I wasn't trying to say you know men are not important or something like that it is just the story you know and it is actually taking the reference from the book so those were the main people in the book and I was really happy to tell a girls' story you know?
- I6 eh in effetti è vero perché le donne in questo film hanno molto più peso hanno molta più importanza gli uomini **sembrano un po' dei personaggi eh marginali** e infatti la storia è soprattutto sulla madre sulla nonna e sulla ragazza però succede spesso che gli uomini lasciano le proprie mogli da sole a crescere i bambini per cui **ci sono e non ci sono** e quindi questa **presenza assenza** della figura maschile in ogni caso ricordiamoci che il film è ispirato a un libro a una storia e quindi era proprio così però volevo raccontare il mio intento era quello di raccontare una storia di una al femminile

In questo primo esempio non si hanno omissioni eccessivamente compromettenti (si vedano parti sottolineate nell'originale), anche se giova evidenziare che la domanda del giurato non è stata mai tradotta (es. 4.3.1.35 sopra) e, pertanto, potenzialmente si può perdere la coerenza con la risposta della regista. Al contrario, a livello stilistico l'interprete riesce a imitare l'originale soprattutto nella resa di “men are kind of in and out”, il quale diventa “ci sono e non si sono”, “questa presenza assenza della figura maschile”.

Nell'estratto che segue a livello prettamente contenutistico non si riscontrano particolari problemi, anche se ribalta il concetto di ispirazione: è il film che trae ispirazione dal racconto e non il contrario, ma si ipotizza sia un errore 'involontario', dato che la domanda era stata tradotta correttamente (“which is your inspiration for this film”) e visto che si parla di due momenti cronologici diversi (il film è stato promosso nel 2017, mentre il racconto è stato pubblicato quando i due registi erano dei ragazzi). Quello che si vuole sottolineare è piuttosto che viene meno la forza illocutiva dei turni originali in quelli interpretati: il regista evidenzia a più riprese il concetto di ‘persecuzione’ che la storia letta da giovane ha creato in lui e in suo fratello (co-regista della pellicola), tanto da paragonarla a un fantasma (“a ghost that you need to exorcise”); tuttavia, l'interprete nel suo primo turno parla semplicemente di qualcosa che li ha colpiti e in seguito rischia di perdere coerenza introducendo la figura del fantasma che li perseguita.

Es. 4.3.2.74 (da DPP\_7\_47)

- ALS and and the short- the the film-  
I7 ((tells ALS something without microphone))  
ALS yes sì sì the the film is based on a short story written by an American writer that we read when we were your age so we read this short story when we were in high school and it **haunted us** for a long time many years uh and there's- as as a storyteller as a filmmaker it's important to **chase things that haunt you that won't (let) you go** there's something there and so we needed to investigate why this story wouldn't let us go and so we adapted it  
I7 ma diciamo che abbiamo letto una breve storia ispirata appunto a questo film di un uno scrittore americano quando avevamo la vostra età e questa storia ci ha colpito a tal punto che ce la siamo ricordata crescendo e in qualità di registi abbiamo il dovere di parlare di raccontare ciò che ci ha **colpito maggiormente**  
ALS **it's almost like a ghost that you need to exorcise you need to ((chuckling)) make you leave alone**  
I7 **un qualcosa simile ad un fantasma che non ti lascia stare tranquillo**

In alcuni casi le rese degli interpreti cambiano la formulazione dei turni originali in funzione del contesto del Festival, il quale punta a far incontrare ragazzi e ragazze provenienti da ogni parte del mondo: ad esempio, la pellicola di cui al prossimo estratto tratta in modo romantico e ‘giovanile’ la questione dei lavoratori stagionali, i quali dalla Polonia vanno in Svezia nei mesi estivi; l’interprete non parla tanto di lavoratori, bensì si focalizza sull’interscambio culturale, sull’incontro e il contatto tra culture diverse, elementi toccati da alcune domande degli stessi giurati (ad esempio un giovane chiede: “L’esperienza concreta di vita di scambio di culture tra due ragazzi secondo te può ehm prevenire delle guerre in futuro?”).

Es. 4.3.2.75 (da DPP\_4\_47)

- NA yeah I kind like everything like uh (.) it's a very beautiful love story it's not too much but it's just what you need uhm and it's like a film with two stories it's a story about love and **it's a story about other people that came in another country and (you see) how they're working** and yeah I like it  
I1 sì penso che ci siano è molto intere- quello che mi ha colpito è che è un film molto interessante perché è un film un film d'amore da un lato quindi racconta una storia d'amore ma racconta anche **una storia di due culture che si incontrano che vengono a contatto** per cui queste due storie mi hanno colpito- mi hanno colpita molto

In altri casi, come già detto, in questi incontri non si dimostra la stessa sensibilità in relazione alla forma (ad esempio in riferimento alla traduzione di espressioni idiomatiche o simili): in DPP\_5\_47 il regista, parlando di un personaggio con una qualche forma di problematica psicologia, usa l’espressione “scurrying lines of mental illness”, dimostrando tramite il suo film che in fondo siamo tutti un po’ pazzi; l’interprete traduce

“non volevo dare una linea netta al personaggio”, parlando in chiusura di frasi di “una personalità che a tratti va qui e là”. Analogamente, in DPP\_6\_47 l’ospite afferma che la pellicola è “heavily populated with woman on purpose”, frase tradotta con “è prevalentemente un film al femminile e l’ho fatto apposta”. Le rese appena riportate non sono contenutisticamente sbagliate (anche se l’uso dell’espressione ‘fare qualcosa apposta’ può essere rischioso<sup>144</sup>), ma a livello stilistico dimostrano una cura dei dettagli inferiore rispetto agli incontri mediatici.

### Il (dis)comfort factor

Gli esempi più calzanti riguardo al “comfort factor” riguardano interpreti e ospiti. Per quanto concerne i primi, contrariamente agli eventi in *streaming*, si riscontrano dei saluti anche nei loro confronti: “invito sul palco [...] (nome I6)” (DPP\_6\_47); “ciao (nome I7)” (DPP\_7\_47). Di converso, durante il dibattito si può anche mettere in risalto gli interpreti in modo negativo (es. 4.3.1.34/35 sopra) o scherzoso: questo secondo aspetto è dimostrato dall’esempio che segue in cui l’interprete sbaglia direzionalità, errore evidenziato dal giurato e corretto dal moderatore; quest’ultimo, insieme all’ospite, incoraggia l’interprete e I5 stessa ironizza sul suo imbarazzo (“sto aspettando che la terra si apra per buttarmi dentro”); si fa notare che il giurato sembra pronunciare in modo non corretto la parola *slap*, tantoché l’interprete capisce tutt’altro e verrà in seguito corretta:

Es. 4.3.2.76 (da DPP\_5\_47)

J1 my name is (name) uh before to ask something I just want to tell a little thing (.) this morning I received the first (*slapt*) from somebody that I didn't have known before and it was an experience because this film trust me it was like that experience and I never have seen something like this before it was really incredible that film really trust to me

I5 ok I just received a letter from someone I I have never met I received it this morning and your film (it made) this first impression [(the impression)= ]

J [(fuori microfono) perché ripete in inglese? ]

I5 =when you receive a message from someone you don't know

H7 **l'hai detto in inglese (.) dovevi dirlo in italiano** [(si avvicina a I5 e le mette una mano sulla spalla)]

JK [(smiles and puts his hand on I5 shoulder)]

H7 allora sicuramente è un inglese migliore però ((applausi))

H7 **grande (nome I5)**

<sup>144</sup> Se si dice che ‘qualcosa è stato fatto apposta’ si rischia di far passare il messaggio di aver fatto qualcosa per errore, per distrazione, dando una connotazione negativa all’azione. Si veda a tal proposito <https://dizionario.internazionale.it/parola/apposta>

I5 sto aspettando che la terra si apra per buttarmi dentro (I'm waiting for a hole) to jump in it

Gli interpreti durante questi dibattiti devono essere pronti a tradurre qualsiasi domanda dei giurati e qualsiasi risposta degli ospiti: da dettagli sulla loro vita personale (come nell'esempio di cui sopra), a paragoni con altri film e protagonisti dell'industria cinematografica (da *L'ottavo giorno* a Terrence Malick) o dettagli tecnici (come quelli su scelte di fotografia, luci, colori ecc.); da domande 'parallele' (come il parlare di vegani in relazione a un film su una famiglia *hippie* o paragonare il personaggio di una ragazzina in fuga da questo mondo stile anni '70 alla Eva biblica) a dettagli linguistici o extralinguistici connotati culturalmente (come l'espressione *absent-minded professor* – si veda la prossima sotto sezione – o il significato del titolo *Before the rooster crows* di cui si è trattato in precedenza). Il tutto, ovviamente, dimostrando più *nonchalance* possibile.

Per passare dal *comfort* degli interpreti a quello di altri partecipanti, si veda il prossimo estratto:

Es. 4.3.2.77 (da DPP\_10\_47)

H8 ok ci siamo ((addressing AMC)) I'd like to say something now before giving the microphone to them they are used to (make questions) but sometimes actually often they also raise their opinions so if there is no question they would tell you what they think about the movie but ((to the audience)) I tell you guys that because there will be many who would like to talk try to be short in your opinions and questions so that many people can talk ( ) ok **I translate into Italian** what I said and then I give [you the microphone ]  
AMC [I want to use ]  
English now very very fast just Puerto Rico (facts) that you should know before we start conversation Puerto Rico is not a free country Puerto Rico is a colony of the United States it's the last colony in the world and I want to be free that's number one  
((reazione platea))

I6 volevo dire una cosa su Porto Rico eh non è una terra libera perché è una colonia degli Stati Uniti e io voglio essere libero  
AMC eh number two fact the Caribbean is usually known for **Black heritage** like myself but that's pretty much in the cost by the ocean when you think about the Caribbean you think about the beach but this movie is not about that is about the white people who live in the central part of the island where **there were no slaves** that's why they are no drums and **no dark skin** like myself or like her in the movie because I wanted to portray a different uh aspect of the Caribbean culture  
((reazione platea))

I6 allora ovviamente spesso i Caraibi sono conosciuti per la **cultura ehm africana afroamericana** che c'è e però insomma sono più sulle coste il film è ambientato invece al centro di Porto Rico e soprattutto volevo che si vedesse se avete fatto caso **non ci sono persone di colore** perché volevo eh mostrare e dipingere un altro lato della cultura caraibica che è quella bianca

- AMC and (this is the) result of our colonial and slave situation that's why I wanted to portray a different approach of the Caribbean like you just mentioned °so now we can go on°
- H7 **yes of course thank you dico anche in italiano** ragazzi cercate di essere concisi così possiamo parlare in tanti ok va bene? perfetto (.) allora dov'è il microfono? dove cominciamo? donde sta il microfono?

In questo caso l'ospite si muove (volutamente) in un territorio 'pericoloso': non solo assume su di sé il controllo interazionale e interrompe il moderatore (il quale a sua volta pone l'interprete in una condizione di subalternità agendo anche da *auto-reporter*), bensì porta all'attenzione dei giurati dei 'fatti' di Porto Rico che a suo avviso essi devono conoscere prima di parlare del film, non sapendo forse che tra i presenti ci sono giovani di tutto il mondo, potenzialmente anche degli statunitensi; difatti, l'interprete sembra smussare la forza degli enunciati del regista (non parlando affatto di schiavi ad esempio o non sottolineando che sia l'ultima colonia al mondo), cercando, si ipotizza, di creare un turno adeguato al contesto interazionale.

Al contempo, gli interpreti possono essi stessi produrre turni 'rischiosi', come mostra l'esempio che segue in cui I7 traduce "don't make a film with children" con "non fare film per bambini", pur lavorando per un Festival che promuove proprio la cultura cinematografica per ragazzi:

Es. 4.3.2.78 (da DPP\_7\_47)

- J uh I have a I'm (name) from (country) uhm I know while making a film there are three basic rules **don't make a film with children** don't make a film with snow and don't make a film with animals so you do not comply with two or three how difficult was that?
- I7 (...) ciao sono (nome) vengo dalla Grecia e mi è piaciuto molto il film anche se in genere pensavo che nei film ci fossero tre regole precise ovvero sia **non fare film eh per bambini** non fare film in cui figurasse della neve e non fare film in cui ci fossero animali avete rotto le regole completamente quanto è stato difficile tutto questo?

Per quanto riguarda infine il *comfort* degli ospiti, si ricorda che uno dei posizionamenti degli interpreti è quello di *moderator*, dato che mitigano le critiche dei giurati, anche supportati dai moderatori, i quali esplicitano i motivi per cui hanno scelto il film che in quel momento viene criticato. Oltre a introdurre degli *hedges* in commenti del tipo "il film non mi è piaciuto", il quale viene tradotto con "I have to say I'm not totally fascinated by it" (da DPP\_5\_47), quanto alla mitigazione si vedano gli esempi che seguono:

Es. 4.3.2.79 (da DPP\_9\_47)

- J ciao sono (nome) sono sicura che approfondiremo il rapporto tra le ragazze ma io volevo ringraziarlo per la parentesi su Steven per una frase me lo merito tu non meriti nulla ( ) si è sentito toccato si è sentito toccato nella sua virilità non poteva rifiutare non poteva rifiutarlo per un'altra donna però poi piange perché non sei pronto ad accettarlo noi come mondo non siamo pronti ad accettarlo quindi ti ringrazio perché in pochi battute è stato bellissimo
- I5 I'm sure everybody is going to go deep into the relationship between Cat and April but I want to deal with the character of Steven when he says I deserve it what would you deserve? the fact that his former girlfriend has chosen to be with a woman hits him in his masculinity and I and in the end he cries why? why does he cry? but I really- thank you for having him cry uh °maybe he ( ) **maybe Steven would like to answer?**°
- H7 Isaac
- I5 °Isaac yeah ((chuckling))°

Es. 4.3.2.80 (da DPP\_10\_47)

- DG so thank you for your question uhm in terms of making the film an LGBT film that was never really the aim of making the film the aim was to uhm tell a very personal story Cat's inspired by a close friend of mine and uhm it's basically telling the story of our friendship the bond that we have and in some ways it's the dedication to that film now that friend is gay and that's how the film developed how the story developed simply because it's based on ( ) friends
- I5 eh il mio scopo non era quello di fare un film sul mondo LGBT il mio scopo era presentare una storia personale infatti Cat il personaggio di Cat è ispirato a una mia carissima amica poi sì lei è gay ma in effetti non era questo lo scopo del film si tratta solamente di mostrare la sua personalità grazie
- (...)
- J1 ho trovato molto bella la figura del papà e per questo del papà di di April e per questo volevo chiedere al regista se visto che lui ha detto che è omosessuale se rivede una figura a lui vicina- non ha detto questo prima?
- I5 ((shakes her head))
- J no
- J1 no?
- I5 ((shakes her head))
- J no la ragazza
- J1 ah la ragazza è una sua amica?
- I5 **we won't go into that**
- J1 come?
- I5 **forse non vogliamo scandagliare questo aspetto visto che non è stato dichiara[to]**
- J1 [ah] no no no io avevo capito così prima allora forse è un'amica sua non ho capito
- I5 il personaggio di Cat si basa sul personaggio di una sua cara amica
- J1 ah ah è l'amica chiedo scusa ho capito male (...)

Nel primo esempio, il commento della giurata è espresso con molta enfasi ed è accompagnato da applausi degli altri giurati. La ragazza quasi inveisce contro l'attore,

utilizzando il tu, quando invece si tratta di una critica a Steven, il personaggio interpretato dall'attore presente (tantoché persino l'interprete sbaglia nome); difatti, nella risposta l'attore parla del suo ruolo in terza persona, allontanandosi dalle azioni compiute da Steven nel film. È proprio l'interprete a dargli la parola, dato che la giurata non aveva posto alcuna domanda, mentre I5 gli dà la possibilità di ribattere. Analogamente, in un altro passaggio un giurato afferma, sempre nei confronti del personaggio Steven, ma rivolgendosi all'attore: “a lui lo odierai”, elemento omissso sempre da I5. Quanto al secondo estratto, l'interprete (insieme ad alcuni giurati) si pone in difesa del regista, anch'esso presente, quando una giurata, mal interpretando una risposta precedente del regista, sostiene che egli sia omosessuale: l'interprete, in totale autonomia, le dice che non è il caso di approfondire questo aspetto privato dato che DG non lo ha dichiarato. Inoltre, non traduce in inglese l'intera sequenza sempre, si ipotizza, preservando il *comfort* del regista.

### Battute e sketch

L'atmosfera di questi dibattiti è più rilassata e finanche più caotica di quella degli incontri in *streaming* (non mancano problematiche tecniche con i malfunzionamenti dei microfoni, ad esempio). In generale, l'intrattenimento è meno rilevante rispetto agli eventi mediatici e si lascia più spazio agli interventi informativi con cui i membri della *troupe* si confrontano con chi deve giudicare i loro prodotti. Tuttavia, questi incontri non sono del tutto esenti da battute o *sketch* da parte di moderatori e ospiti:

Es. 4.3.2.81 intro (da DPP\_4\_47)

WE (...) it's about Polish pickers who come here in summertime to pick strawberries and one of them meets (this girl) and that's [basically (the story)]  
 H1 [yeah and fall in love] of course **ok ora la traduzione ((prende un respiro profondo))** [...] è un film appunto svedese che parla di raccoglitori di ehm fragole polacchi che sono in Svezia il giovane protagonista arriva appunto in questo campo di fragole e incontra lei **quindi potete immaginare come va a finire anche io mi sono innamorato tra l'altro adesso**

Es. 4.3.2.82 (da DPP\_5\_47)

H7 io farei parlare tutti quanti lo sapete già che non è possibile quindi **non guardatemi con gli occhi dolci e distrutti non sono catti[vo]**  
 I5 [it's] impossible to let everybody speak so **don't look at me with doe eyes**

In questi esempi l'intrattenimento parte dai moderatori. Per quanto concerne il primo estratto si fa notare che durante l'introduzione all'incontro H1 svolge il doppio ruolo di moderatore e interprete (mentre durante il dibattito vero e proprio è I1 ad agire in doppia veste); H1 inizia il proprio turno ironizzando proprio su questo, prendendo un lungo respiro prima di tradurre, per poi concludere e scherzare con i giurati sul suo innamoramento. Nel secondo estratto, il moderatore utilizza la faticosa ultima domanda per divertire i presenti dicendo loro di non fare gli occhi dolci, espressione che l'interprete rende con "doe eyes".

Gli ospiti possono anch'essi dar avvio a momenti di intrattenimento, comunque più rari di quelli evidenziati gli eventi in *streaming*. Si vedano i quattro e ultimi esempi che seguono e si faccia attenzione alla reazione della platea.

Es. 4.3.2.83 (da DPP\_5\_47)

H7 please (.) the stage is yours  
 JK it's my very first time that I've ever spoke Italian so I'm glad of doing it for a very large group of people (really)  
 ((reazione sala))  
 H7 lui ha un messaggio in italiano per voi  
 JK ciao Giffoni  
 ((reazione sala))  
 JK **((tenta di leggere in italiano))** vuole darvi il benvenuto stamattina grazie per essere venuti alla pro- proiezione  
 H7 proiezione sì  
 ((reazione sala))  
 JK **((tenta di leggere in italiano))** ho fatto questo film pensando a un pubblico giovane  
 H7 giovane  
 JK giovane giovane ok **((tenta di leggere in italiano))** quindi sono molto felice di farlo vedere a gruppo di adolescenti come voi di farlo vedere  
 ((reazione sala))  
 JK **((tenta di leggere in italiano))** grazie ancora per essere venuti e buona visione  
 H7 grande (.) grazie mille **((indicando JK))** grazie a Jesse Klein

Es. 4.3.2.84 (da DPP\_5\_47)

JK uhm (.) I would say that **I'm very glad that I came to Italy to have my first Fight Club reference** so that's interesting  
 ((applause))  
 I5 sono grato di essere venuto in Italia per aver avuto il mio primo riferimento a Fight Club



Es. 4.3.2.85 (da DPP\_7\_47)

AnS °I also want to thank (J1) she found my glasses I'd lost on the street uhm and ( ) I want to thank her ((chuckling))°  
I7 e grazie (nome J) di aver ritrovato [i miei occhiali]  
Ans [so she she she saved me] she saved my [my glasses]  
I7 [mi hai salvato]  
AlS **my twin brother is an absent-minded professor**  
(1)  
AlS ((speaking with I7 without microphone)) ( ) °absent-minded professor°?  
I7 °I don't know maybe something like he's the professor with the glasses°  
AlS ((without microphone)) °( ) he's° ((with microphone)) he loses things all the time  
I7 **perde sempre qualcosa ecco**

Es. 4.3.2.86 (da DPP\_7\_47)

AlS **Jack Jack Warner warned about this the creator of Warner Bros once said if you want to send a message use a telegram**  
I7 qualcuno ha detto se vuoi mandare un messaggio manda un telegramma  
(4)  
((qualche applauso))  
AnS or a text  
AlS or a text  
I7 o un messaggio

Nei primi due estratti, l'ospite riesce a divertire la platea sia esprimendosi in italiano, leggendo un messaggio che aveva preparato in precedenza, sia scherzando con i presenti relativamente all'aver ricevuto un inaspettato paragone a un film *cult* come *Fight Club* (D. Fincher, 1999). Al contrario, negli altri due esempi le parole dei registi non provocano la stessa reazione: nel terzo estratto uno dei due registi sta ringraziando la giurata che ha appena posto la domanda per aver ritrovato i suoi occhiali in un momento antecedente e l'altro ospite gli fa eco dicendo che è un "absent-minded professor", battuta a cui non segue nessuna reazione della sala e che viene generalizzata in "perde sempre qualcosa". La figura dell'*absent-minded professor* è spesso utilizzata per descrivere persone di grande talento che però sono talmente chiuse nel loro mondo da perdere il contatto con chi e cosa li circonda, dimostrandosi spesso sbadati; è stata usata in titoli di film come *The absent-minded professor* (R. Stevenson, 1961), tradotto in italiano come *Un professore fra le nuvole*, e il cui personaggio è stato ripreso nel *remake* intitolato *Flubber* (L. Mayfield, 1997), uscito in Italia come *Flubber – Un professore fra le nuvole*. Nell'ultimo esempio, infine, il regista cita Jack Warner della Warner Bros per rispondere a un giurato che gli chiedeva quale fosse il messaggio che intendevano dare nel film:

nessuno in sostanza, volevano raccontare una storia, questo è quello che deve essere alla base di un film, per i messaggi ci sono altri mezzi. Se è vero che forse la mancata reazione può essere dovuta a una non familiarità con il telegramma da parte di una platea di ragazzi dai 13 ai 15 anni, è altresì vero che essi conoscono sia la Warner Bros sia i *text message*, tuttavia la battuta (o meglio le battute) non riescono a provocare l'effetto desiderato; l'interprete, dal canto suo, non riporta il celebre nome menzionato e perde la battuta traducendo "text" con "messaggio", creando un'espressione che risulta quasi cacofonica (se vuoi mandare un messaggio manda un messaggio).

#### 4.3.2.4 Discussione contrastiva sulla sezione

Questo focus sull'agentività degli interpreti in termini di etica dell'intrattenimento ha dimostrato innanzitutto che è pertinente analizzare tale etica in chiave di immersione nella diretta e *feedback* dei presenti in sala, di *packaging* delle rese, di "comfort factor", nonché di spettacolo, elementi già introdotti nel concetto originale di Katan e Straniero Sergio (2001). Confrontando i tre contesti, si osserva che negli **incontri riservati esclusivamente ai giurati e quindi privi dello streaming** in generale si presta meno attenzione ai dettagli, alla forma o comunque non si rilevano in modo sistematico le strategie espressive analizzate in questa sezione. Indipendentemente dal fatto che avvengano in presenza o a distanza, **negli eventi in streaming** gli interpreti danno voce a ospiti di calibro internazionale e si espongono a una platea potenzialmente sconfinata (in termini di diretta, permanenza sulla piattaforma, condivisione e varie 'manipolazioni' social dei filmati – es.: reazioni, commenti). Con ciò non si intende dire che gli ospiti dei DPP siano insignificanti; tuttavia, è lecito sostenere che la loro fama non eguagli quella delle star degli eventi in *streaming*. Nel binomio celebrità/*streaming* le due parti non sono scindibili: non c'è *streaming* senza star e non c'è star senza *streaming*. Ammesso che le strategie messe in campo dagli interpreti siano di base simili a quelle riscontrate in ambito televisivo (dalla ridondanza alla generalizzazione per passare al divertimento del pubblico), due sono gli elementi che saltano all'occhio: (1) i rituali di carnevalizzazione e spettacolarizzazione dell'interpretazione sono più rari e meno imbarazzanti per gli interpreti; la norma dell'etica dell'intrattenimento a volte non è del tutto rispettata e ha in sostanza un peso minore rispetto a quello che permea l'ambito dei talkshow, dato che si producono turni che mettono potenzialmente a disagio altri partecipanti. Inoltre, (2) il pubblico dello *streaming* è accessorio, entra cioè in un evento di cui non è il destinatario

principale, mentre è assolutamente primario e imprescindibile in televisione. Giova a tal proposito sottolineare che le uniche volte in cui gli utenti dello streaming vengono salutati si registrano negli eventi ibridi o remoti, ossia quando il conduttore non ha di fronte la stessa platea (a livello di numeri) a cui gli incontri in presenza lo hanno abituato, e quindi ‘ricorda’ più facilmente la presenza del pubblico a casa.

Infine, intendendo l’etica dell’intrattenimento in termini di spettacolo tout court, pur essendo maggiormente presente negli eventi in *streaming*, è raramente iniziata dagli interpreti: l’attivazione di mosse interazionalmente spettacolari da parte loro è pressoché sempre in risposta a *input* di ospiti, conduttori, giurati o altri partecipanti. Quanto al divertimento durante **eventi a distanza**, gli *sketch* comunque sempre iniziati da altri personaggi, sono anch’essi influenzati dalla *remoteness* e spesso prevedono l’uso di oggetti personali degli ospiti: l’interprete deve a sua volta intrattenere il pubblico stando ben attento a ciò che viene mostrato dalla star, e quindi a ciò che è visibile sullo schermo di tutti coloro che sono connessi e alla videochiamata e allo *streaming* del Festival.

#### 4.4 Analisi della visibilità su schermo degli interpreti

Dato che il terzo sotto-quesito di ricerca, graficamente enfatizzato in Figura 4.4.1, verte sulla visibilità su schermo degli interpreti sia negli eventi in presenza sia in quelli svoltisi a distanza, l’ultima sezione del presente capitolo analizza esclusivamente gli incontri andati in onda in *streaming*.

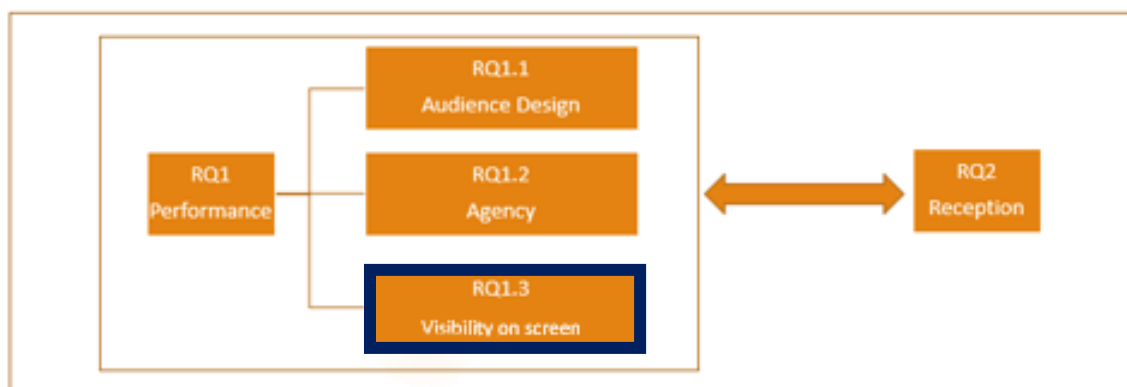


Figura 4.4.1 Strutturazione grafica delle domande di ricerca con enfasi sul terzo sotto-quesito (visibilità su schermo)

#### 4.4.1 Eventi in presenza in streaming

Come presentato nella Tabella 4.1, questa prima categoria di eventi include 6 MJ, 2 MS e 2 PRC. Per quanto riguarda i MJ, occorre sin dall'inizio sottolineare che gli ospiti sono il focus delle telecamere in tutti gli incontri; le varie star sono di gran lunga maggiormente inquadrare rispetto agli altri partecipanti: se i giurati sono visibili quando pongono la domanda, il moderatore viene mostrato in linea di massima in alcuni momenti specifici come i saluti iniziali o finali, mentre la visibilità degli interpreti è centellinata. Per quel che riguarda i MS e le PRC, coloro che fanno la domanda non sono mai ripresi in viso, mentre gli interpreti di MS\_1\_47 e delle due PRC risultano maggiormente visibili rispetto a quanto riscontrato sia nei MJ sia in MS\_2\_47: ciò non significa che questi interpreti sono inquadrati in primo piano, bensì sono più frequentemente inquadrati insieme agli ospiti e/o al moderatore tramite una ripresa larga (Figure 4.4.2, 4.4.3 e 4.4.4). Tuttavia, quanto appena descritto si rileva in 3 dei 10 incontri appartenenti a questa categoria (MS\_1\_47, PRC\_2\_49 e PRC\_3\_49), ossia nella minoranza delle clip.



Figura 4.4.2 Screenshot esemplificativo della visibilità dell'interprete durante PRC\_3\_49



Figura 4.4.3 Screenshot esemplificativo della visibilità degli interpreti durante PRC\_2\_49



Figura 4.4.4 Screenshot esemplificativo della visibilità dell'interprete durante PRC\_2\_49

Nel 70% dei casi si può parlare maggiormente di invisibilità degli interpreti piuttosto che di visibilità, sia quando non è il loro turno di parola, sia quando stanno traducendo o comunque intervenendo nell'interazione. I tre esempi successivi dimostrano, infatti, che gli interpreti non sono ripresi in video durante la traduzione (relativa nel primo caso a una domanda di un giurato, negli altri due a risposte degli ospiti). Negli *screenshot* di cui alle Figure 4.4.5 e 4.4.6 si osserva altresì che gli ospiti guardano gli interpreti mentre questi ultimi parlano, mentre il terzo (Figura 4.4.7) raffigura la mimica dell'attore che accompagna le parole dell'interprete con ironici cenni di 'disprezzo' verso la persona menzionata, la quale altro non è che sé stesso: Bryan Cranston sta parlando di sé in terza persona, sottolineando quanto sia difficile lavorare con sé stesso come regista.

Es. 4.4.1 (da MJ\_1\_47)

I4 tra i tantissimi registi con cui hai lavorato mi piacerebbe sapere  
 con chi ti piacerebbe lavorare- con chi ti è piaciuto lavorare  
 #fig. 4.4.5  
 di più e con chi ti piacerebbe lavorare in futuro  
 cam non visibile--->>

Es. 4.4.2 (da MJ\_2\_47)

I1 ovviamente quando eh: è una domanda molto interessante perché  
 #fig. 4.4.6  
 quando si raggiunge un livello di: come quello che ho raggiunto io  
 si possono dare le priorità si può scegliere molti attori purtroppo  
 devono scegliere- non possono scegliere devono fare qualsiasi cosa  
 cam non visibile--->>



Figura 4.4.5 Screenshot esemplificativo di un'interprete invisibile durante il turno traduttivo (eventi in presenza – 1)



Figura 4.4.6 Screenshot esemplificativo di un interprete invisibile durante il turno traduttivo (eventi in presenza – 2)

Es. 4.4.3 (da MJ\_2\_47)

BC he's so difficult and so egotistical (.) I have to rein him in and  
 give him compliments and calm him down  
 I2 quindi- perché è così egocentrico è così difficile che ogni tanto  
 lo devo calmare gli devo dire ma non ti preoccupare che sei bravo  
 #fig. 4.4.7  
 sei grande  
 cam BC visibile in primo piano--->>>



Figura 4.4.7 *Screenshot* esemplificativo di un interprete invisibile durante il turno traduttivo e della relativa mimica dell'ospite (eventi in presenza)

Contrariamente (e quasi paradossalmente) rispetto agli esempi dimostranti l'invisibilità, si osservi un fermoimmagine di MJ\_4\_47, l'unico in cui il Festival non si è avvalso della collaborazione dell'interprete, pur essendo lei presente sul palco: lo *screenshot* in Figura 4.4.8 è preso da un momento del dibattito in cui un giurato stava ponendo una domanda all'ospite; l'interprete in questo frammento dell'interazione è visibile in video anche se non è una partecipante attiva.



Figura 4.4.8 *Screenshot* esemplificativo che mostra la visibilità dell'interprete durante MJ\_4\_47

Dagli esempi seguenti si evince altresì che in alcuni casi la mancata ripresa video di determinati accadimenti può incidere negativamente sulla piena comprensione di quanto detto:

Es. 4.4.4 (da MJ\_1\_47)

I4 eh ((applausi)) certamente cambia cambia la prospettiva con cui fai le cose quello che faccio oggi e che scelgo oggi non l'avrei=

```

cam          *I4 visibile-----
I4          =potuto fare nello stesso modo o scegliere eh quando ero molto=
cam          ----->* +AA visibile in primo piano-->>>
I4          =più giovane così come anche le parti che ho interpretato anni fa
           come appunto quella di Enchanted non le affronterei oggi allo
           stesso modo perché quella richiedeva un'energia enorme però
           porterei altri valori altre cose ehm è chiaro che è tutto un
           percorso che che si conclude e va avanti sempre nella maturità ehm
           (.) quando ((ride)) (.) quando ero ragazza ehm come dire reagivo=
aa          +guarda H1          + +mima un cuore alla platea--->>>
I4          =in determinati modi (.) ((ride)) oggi con la maturità reagisco
           diversamente

```

Es. 4.4.5 (da MJ\_3\_47)

```

H1          °say my name° ((chuckling))
h1          fpresumably gazes at J--->f
BC          ((without microphone)) °say my name° ((chuckling))
bc          +nods and presumably gazes at J+
cam          H1 BC e I2 visibili--->>>

```

Nel primo esempio l'interprete è impegnata nella resa di una risposta di Amy Adams (l'estratto completo è il 4.2.39 sopra); I4 è visibile in minima parte, mentre è l'ospite ad attirare l'attenzione delle telecamere. Verso la fine del turno I4 ride e AA prima si gira verso la sua sinistra guardando il moderatore, per poi rivolgersi verso la platea formando un cuore con le mani (gesto che è possibile definire un emblema per dimostrare affetto ai giovani presenti); gli utenti dello *streaming* non hanno i mezzi per capire cosa sia successo in sala, quale sia stato il motivo per cui l'interprete ha riso e l'ospite si è rivolta prima verso il conduttore e poi verso i giurati: le telecamere, infatti, hanno continuato a indugiare esclusivamente su AA senza mai staccare sulla sala. Analogamente, nel secondo esempio la ripresa mostra i tre partecipanti primari e pertanto il pubblico a casa non comprende perché conduttore e ospite abbiano pronunciato l'espressione "say my name", guardando presumibilmente un giurato: tale espressione è nota solo a coloro che hanno visto la serie *Breaking Bad* in lingua originale, dato che *Say my name* è il titolo di uno degli episodi della stagione conclusiva (uscito in italiano con il titolo *Dì il mio nome*), nonché una frase detta proprio dal personaggio interpretato da Bryan Cranston; si osservi altresì che H1 e BC parlano a bassa voce, finanche fuori microfono, e I2 non interviene. In sintesi, da casa si può solo ipotizzare che i giurati abbiano fatto o detto qualcosa agli ospiti, mostrando il loro apprezzamento. In un altro incontro (MS\_1\_47) conduttore, interprete e ospite si girano improvvisamente di spalle guardando in alto e la platea scoppia a ridere: anche in questo caso le telecamere non spostano i loro obiettivi per poter mostrare la ragione di tali comportamenti, continuando a inquadrare in ripresa larga i tre



partecipanti primari. E ancora, all’inizio di MS\_2\_47 l’attore sorride guardando e indicando tramite un gesto deittico due persone sedute in sala: “look at you there you got the shirt”, “oh look at there”; anche in questo caso la mancata attenzione delle telecamere non permette di capire i due riferimenti.

Giova sottolineare che in altri casi la componente verbale compensa l’invisibilità su schermo di uno specifico riferimento:

Es. 4.4.6 (da MS\_2\_47)

BC you're you're what? eleven twelve years old?  
 I2 quanti anni hai undici dodici anni?  
 P twenty-one  
 BC °I could tell° by the beard  
 bc +mimes the beard+  
 I2 eh sì scher[zavo ]  
 P [like you] in Breaking Bad  
 BC ((chuckling)) that's right  
 I2 quindi come te ho la barbetta come in Brea- Walter White in=  
 i2 \*mima la barba\*  
 =Breaking Bad  
 cam P non inquadrato--->>>

In questo frangente BC scherza con un ragazzo presente in sala ironizzando sulla sua età; a dispetto dell’invisibilità del giovane, BC usa un gesto iconico/illustratore per mimare la barba del giovane, pronunciando altresì la frase “I could tell by the beard”; qui la resa dell’interprete, il quale usa inoltre la stessa gestualità dell’ospite, aiuta gli italofoeni a comprendere la giocosa sequenza tra BC e P.

In altri casi, contrariamente a quanto riportato finora, si sono riscontrati momenti in cui le telecamere hanno mostrato coloro di cui si stava parlando. Nei tre esempi riportati di seguito gli ospiti usano gesti deittici per indicare i loro familiari seduti in platea di fronte a loro: le telecamere riprendono queste persone a beneficio del pubblico remoto appena le si menziona (es. 4.4.7) oppure successivamente nel turno dell’interprete (es. 4.4.8/9); per quel che riguarda le rese traduttive, si osservi che nel primo estratto il riferimento al coniuge e alla figlia dell’attrice non è stato riportato come già discusso in precedenza (es. 4.2.20 sopra), contrariamente a quanto rilevato negli altri due esempi.

Es. 4.4.7 (da MJ\_1\_47)

AA but in all seriousness uhm it's easy to say right now that I  
 wouldn't change things I have a wonderful husband I have a=  
 aa +points and gazes at him+  
 AA =beautiful daughter who's trying to make me laugh down here=  
 aa +points and gazes at her-----

AA =**all the time** ((applause)) uhm and I get to be here today talking=  
aa ----->+  
cam **marito e figlia visibili**-----  
AA =to you guys and I've got this uh career that I value so much so=  
cam -----> + AA visibile in primo piano--->>>  
AA =it's easy to say that I wouldn't change things but uh (2,4) but  
I guess I wouldn't yeah ((chuckling)) I guess I have to say there's  
nothing I would change uhm there's something that have happened  
that have been hurtful but ultimately they've made me more grateful  
uh and they made me more grateful for the things that are wonderful  
yeah  
I4 eh sarebbe facile per me dire che non cambierei niente grazie al  
fatto che il mio percorso mi ha portato qui con voi oggi quindi  
già questo ehm certo ci sono state delle cose che magari non avrei  
voluto eh esperire però ripeto tutto fa parte del percorso quindi  
va bene così

Es. 4.4.8 (da MJ\_1\_47)

AA uhm (.) I I mean I love Italy it's it's amazing and **I have even  
named my daughter after uh a town in Italy uhm yeah she's here**=  
aa +points and gazes at her+  
AA =**Aviana** but she's you know Aviano in Italy but uhm (.) I think=  
cam **figlia visibile**-----  
AA =what attracts me here is not only the culture but the people and=  
cam ----->+  
AA =there's an openness and you feel like anybody would invite you  
over to their house for dinner and you would be more than  
comfortable to go and you would be invited in and that's what the  
whole country feels like when you come here and feels like a big  
invitation and very comfortable and it's always lovely to come  
here and I can't wait to come back  
I4 amo questo paese al punto da **aver dato a mia figlia un nome italiano  
proprio in nome di un paese lei si chiama Aviana infatti** e ogni  
volta che vengo qui la sensazione è quella di trovarmi a casa eh  
la gente la gente rende speciale questo paese perché ciascuno ti  
invita e ti senti a tuo agio ad accettare gli inviti ti senti  
proprio come a casa tua  
cam I4 H1 e AA visibili--->>

Es. 4.4.9 (da MJ\_3\_47)

BC personally it's **when I met my wife Robin** and(that) she changed=  
bc +points and gazes at her+  
BC =me from a boy to a man actually  
cam BC visibile in primo piano--->>  
I2 e personalmente **quando ho incontrato mia moglie Robin** che mi ha=  
cam **moglie visibile**--->>  
I2 =trasformato da uomo- da ragazzo a uomo

Sempre in relazione alla visibilità del referente, interessante osservare altresì l'esempio che segue in cui l'attore mostra alla telecamera il tatuaggio che ha sul dito; si osservi che l'interprete impegnato nella resa si gira di spalle guardando qualcosa posta sopra il palco (non visibile nello *streaming*): dato il comportamento di ospite e interprete, è possibile ipotizzare che lo schermo solitamente utilizzato per le proiezioni dei film in concorso sia

usato come schermo ‘di servizio’ a beneficio delle persone sedute nelle ultime file in platea, giacché questa sala non ha un palco rialzato. In virtù di questa ipotesi, l’atteggiamento dell’attore sarebbe rivolto in prima battuta ai presenti e secondariamente a coloro che seguono lo *streaming*.

Es. 4.4.10 (da MS\_2\_47)

```

P      and finally compliments for the tattoo on your finger
BC     °my tattoo      yeah° I have a tattoo here that says that      says
bc     +gaze at the tattoo+                                     +approaches the camera+

P      it's Breaking Bad logo no?
BC     yeah Breaking Bad logo
cam    BC mostra il dito tatuato alla telecamera--->>>
I2     è il logo di                      Breaking Bad
i2     *girato di spalle guarda verso l'alto*
```

Si passa ora ad analizzare specificatamente la visibilità degli interpreti, riportando degli esempi in cui essi diventano visibili in determinati momenti interazionali che hanno a che fare con la gestualità e l’etica dell’intrattenimento. Si sottolinea che la maggior parte degli estratti è già stata trattata in altre sezioni del presente capitolo, a cui si rimanda per una discussione più approfondita.

Nell’esempio che segue l’interprete diventa visibile nel momento in cui, a seguito degli applausi a lei rivolti da parte dell’ospite, il conduttore plaude pubblicamente alle sue abilità traduttive: le telecamere esplicitano visivamente tale apprezzamento.

Es. 4.4.11 (da MJ\_1\_47)

```

aa     +gazes at I4 and claps her hands towards her+
       #fig. 4.4.9
H1     (I4 name) (I4 name) is amazing as a translator really
       she knows how to translate
cam    I4 visibile----->
       #fig. 4.4.10
```



Figura 4.4.9 Applausi all'interprete da parte dell'ospite



Figura 4.4.10 Complimenti all'interprete da parte del conduttore

Si riporta ora un esempio già analizzato in termini di etica dell'intrattenimento (es. 4.3.2.38 sopra), sottolineando in questo frangente due passaggi specifici in relazione alla visibilità dell'interprete. In particolare, in un primo momento l'ospite mima la reazione causata dalla puntura di un'ape e l'interprete, seppur non inquadrato, presumibilmente compie lo stesso gesto; l'attore gli si avvicina, ma le telecamere non lo seguono e non riprendono lo *sketch* tra i due. Successivamente, l'ospite indica il suo microfono alludendo alla parte del corpo punta, usando quindi un gesto sia deittico sia illustratore; l'interprete utilizza inizialmente un *escamotage* verbale per rendere questo riferimento, per poi compiere lo stesso gesto dopo che l'attore gli chiede cosa ha detto: è in questo momento che l'interprete diventa visibile.

Es. 4.4.12 (da MJ\_3\_47)

BC doing that scene with seventy thousand bees honeybees on me all  
you saw was my face and when you're wearing seventy thousand bees  
if you get stung it shouldn't be a surprise

I2 allora diciamo che in quella scena io avevo settantamila api  
addosso quindi quando hai settantamila api addosso e vieni punto  
non dovrebbe essere una sorpresa

BC uhm (.) so I got stung twice

I2 e mi hanno punto due volte

BC it really doesn't hurt that much being stung by a bee if you're  
already wearing bees

I2 diciamo che se ti pungono quando già stai indossando così tante  
api non fa tantissimo male

BC it's usually the surprise of ah what- right? that's what  
hurts

bc +slaps his neck+

I2 di solito è la sorpresa quando uno fa ah e si tocca quindi quella  
è la cosa che fa più male

**cam I2 non è visibile--->>**

**bc +(4) smiles and approaches I2+**

**cam BC è visibile parzialmente--->**  
#fig. 4.4.11

((reazione sala))

BC so I got- the beekeeper was ready to pluck out the stinger at a  
moment's notice

I2 quindi il diciamo la persona il proprietario delle api era pronto  
a tirare fuori il pungiglione

BC and I said I got stung on my shoulder

I2 e ho detto mi hanno punto qui sulla spalla

BC ok

bc +mimes the beekeeper's actions+

I2 e quindi è arrivato e in quattro e quattr'otto ha tolto il  
pungiglione

BC a little while later I was stung again

I2 un po' dopo mi hanno punto di nuovo

BC I got stung in a place where you never want to get stung

I2 e mi hanno punto in un punto in cui non vorresti mai essere punto

bc **+ironically points at his microphone to allude to his penis+**  
#fig. 4.4.12

((reazione sala))

H1 there there (.) there ((laughing))

I2 in italiano è uguale la stessa cosa ((sorride))

BC how did you say?

bc +approaching I2+

I2 I said it's the same thing ((smiling))

i2 **\*pointing at his microphone\***

**cam I2 viene inquadrato--->>**  
#fig. 4.4.13



Figura 4.4.11 L'ospite si avvicina all'interprete e compie un gesto su di lui



Figura 4.4.12 L'ospite indica il microfono alludendo a una parte del corpo



Figura 4.4.13 L'ospite si avvicina all'interprete il quale compie il suo stesso gesto

Sempre in MJ\_3\_47, l'ospite si rivolge direttamente all'interprete per chiedere se una determinata parola italiana ('confidenza') è la traduzione dell'inglese *confidence*. Senza scendere nel dettaglio di un'analisi linguistica, si osservi che la ripresa passa da un primo piano dell'attore a una ripresa larga in cui si include l'interprete (per poi ritornare allo zoom su BC) proprio nel momento in cui l'ospite parla con I2.

Es. 4.4.13 (da MJ\_3\_47)

I2 perché voglio spiegare perché perché immaginate dovendo fare qualcosa a ripetizione più volte però e salire sul palco e non sapere quello che come lo farete pensate come sarà quando invece avete un piano e tutto può filare liscio quindi quando si riesce ad entrare in confidenza con una situazione difficile come il non sapere quello che si va a fare diventa tutto molto più semplice nel momento in cui tutto è bello ordinato e preparato

cam BC in primo piano--->>

BC confidenza is confidence right?

bc +guarda I2--->>>

cam I2 visibile----  
#fig. 4.4.14

I2 yeah

BC yeah ok  
----->

I2 confidenza

BC °confidenza°



Figura 4.4.14 L'ospite parla con l'interprete

L'esempio che segue mostra che il gesto illustratore di farsi il segno della croce (si veda es. 4.2.13 sopra), ripreso da uno dei personaggi del film western menzionato, è fatto prima dall'attore, inquadrato in primo piano e in seguito è ripetuto dall'interprete, il quale, tuttavia, diventa visibile solo quando lo ripete per la seconda volta in chiusura di resa, mentre non è visibile quando afferma "e fa così".

Es. 4.4.14 (da MJ\_5\_47)

NR uh whenever you adapt something from a book you always trying to be as true as you can to the source material uh which in this case is Nicola's you know wonderful book uhm she had written this story uh because she didn't feel like her daughter was being represented enough in the media she has a young uh biracial daughter and she didn't feel like uh her voice was being heard so she wrote the story to uhm sort of further that and uh basically I tried to stay as true as possible to that vision so uh there are certain moments there's a moment in the film where I don't know I don't know if you've ever seen The good the bad and the ugly it's an Italian uh

cowboy movie but uh one of the main characters when he does the sign of the cross he goes like this so in the movie I've to=  
 nr +makes the sign of the cross+  
 NR =make the sign of the cross and I go like this  
 nr +makes the sign of the cross+  
 cam visibile in primo piano--->> #fig. 4.4.15

I2 diciamo che quando il un film è tratto da un libro quindi è adattato da un libro diciamo che non hai tante possibilità di improvvisare posso dire che la scrittrice Nicola Yoon ha voluto scrivere un libro uh fondamentalmente dedicandolo alla figlia che è diciamo il frutto di un amore di due persone che appartengono a due etnie a due razze diverse e lei riteneva che questa ragazza non fosse abbastanza rappresentata nei media e nel cinema in generale l'unica cosa che mi viene in mente è non so se avete mai visto Il buono il brutto e il cattivo che è un western di di qualche anno fa e ci sono dei protagonisti che a un certo punto fa si fa il segno della croce e **fa così** (.) e quindi ad un certo punto potete potrete vedere nel film che io quando mi faccio il segno della croce=  
 cam I2 viene  
 inquadrato--->>  
 i2 \*si fa il  
 segno della croce--->>  
 I2 **=faccio la stessa cosa** #fig.4.4.16



Figura 4.4.15 L'ospite mima il segno della croce



Figura 4.4.16 L'interprete mima il segno della croce già fatto dall'ospite.3.2.40



I due esempi successivi sono tratti da MS\_2\_47 e in entrambi i casi l'interprete compie gli stessi gesti ('metaforico' e illustratore) dell'ospite: se nel primo (si veda es. 4.3.2.40 sopra) I2 non è ripreso dalle telecamere, nel secondo (si veda es. 4.3.2.39 sopra) diventa completamente visibile solo quando l'ospite mima i gesti su di lui, ossia solo nel momento in cui BC lo include in un divertente *sketch*. Come evidenziato nel quinto capitolo, la ricezione delle due scenette da parte del pubblico a casa è quindi molto diversa proprio in virtù di chi è visibile su schermo; la ricezione dello *sketch* è visivamente completa solo per quanto riguarda il secondo estratto.

Es. 4.4.15 (da MS\_2\_47)

```
BC    and as far as Walter White and Heisenberg showing up on that
      show I can tell you some news that I haven't said before I
      can say it for the first time right here and that
bc    mima un finto malfunzionamento del microfono
      ((reazione sala))
I2    ok per quanto riguarda Walter White e Heisenberg posso dire
      per la prima volta qui oggi=
bc    +guarda I2--->>>
I2    =non l'ho mai detto da nessun parte che
                                           #fig. 4.4.17
cam   I2 non è visibile--->>
      ((reazione sala e BC))
```



Figura 4.4.17 L'interprete non è visibile durante uno *sketch*

Es. 4.4.16 (da MS\_2\_47)

```
BC    so I would have a routine when I was done with the workday I
      would take two hot and moist towels and I would drape
      one over my head like a turban and one over my entire face=
      #fig. 4.4.18
bc    +mimes his actions on his body----->+
BC    =almost like you're getting a professional shave
I2    ok quindi io avevo una specie di routine alla fine di ogni
      giornata lavorativa prendevo due asciugamani molto calde e
      mettevo uno sulla testa=
i2    [*mima l'azione sul suo corpo*
```

bc [+mima l'azione su I2+  
#fig. 4.4.19  
((reazione sala))  
I2 =tipo un turbante [°e uno sulla faccia°=  
i2 \*mima l'azione sul suo corpo\*  
BC [ e due  
BC +mima l'azione su I2+  
((reazione sala))  
I2 =come se quando uno va dal barbiere per farsi la barba

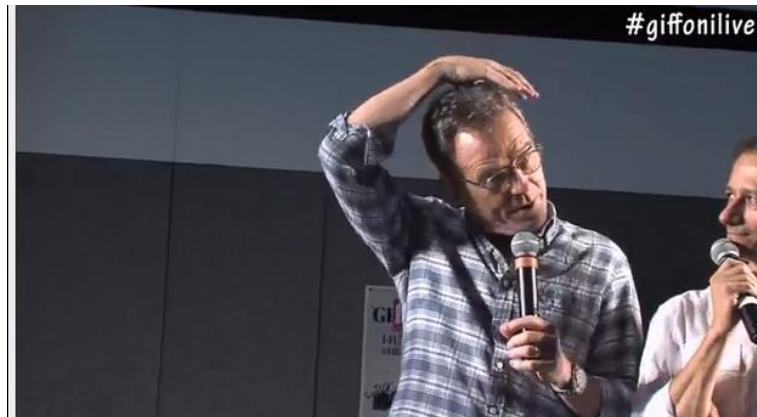


Figura 4.4.18 L'ospite compie un gesto su di sé



Figura 4.4.19 L'interprete imita i gesti dell'ospite, il quale li compie anche sull'interprete

Al contrario degli esempi appena analizzati, l'estratto seguente dimostra una visibilità completa dei tre partecipanti primari, i cui turni concorrono alla creazione dell'intrattenimento della sala attraverso uno *sketch* in cui si usano gesti illustratori per imitare la peculiare gestualità del personaggio Voldemort (si veda es. 4.3.2.37 sopra); l'interprete, dopo aver tentato di mimare Lord Voldemort, è corretto dall'attore e dal conduttore e successivamente compie nuovamente il gesto, suscitando altresì l'ilarità del pubblico

Es. 4.4.17 (da MS\_1\_47)

KH I uhm if I uhm I think there's something I personally would love to have played but to have played the wizard to have a wand there's=  
kh **+miming Voldemort--->>**  
#fig. 4.4.20

KH =something so powerful about using a wand you know how Voldemort does it when he has it like that?  
((reazione platea))

KH yeah like that that's (what) I do

I1 quindi mi sarebbe piaciuto magari poter interpretare il ruolo di un di un mago anche il modo in cui si utilizza la bacchetta magica avete visto il modo particolare in cui Voldemort usa la bacchetta=  
i1 **\*prova a imitare**  
**KH--->>**  
#fig. 4.4.21

I1 =magica? proprio in quel modo il modo in cui la gira

KH **+mima l'azione giusta+**  
#fig. 4.4.22

((reazione platea))

H1 **£mima l'azione giusta£**

I1 °così° ((sorridente))

i1 **\*mima l'azione giusta\***  
#fig. 4.4.23

((reazione platea))



Figura 4.4.20 L'ospite imita Lord Voldemort



Figura 4.4.21 L'interprete tenta di imitare Lord Voldemort



Figura 4.4.22 L'ospite corregge il gesto dell'interprete



Figura 4.4.23 L'interprete corregge il suo gesto

Dato che ci si sta focalizzando sulla gestualità, prima di passare alla sezione successiva si riportano due *screenshot* i quali mostrano come l'uso dei gesti accompagni anche riferimenti tecnici: il primo dimostra che l'ospite e il conduttore (di cui è visibile una mano sulla destra) mimano la forma e la funzione del *green screen* a beneficio dell'interprete (si veda es. 4.2.28 sopra), mentre nel secondo l'attore forma un contenitore mentre parla del *bottle episode* (si veda es. 4.2.30 sopra). In entrambi i casi, gli interpreti non sono mai visibili durante la resa.



Figura 4.4.24 L'ospite e il conduttore mimano un *green screen*



Figura 4.4.25 L'ospite forma un contenitore mentre parla di un *bottle episode*

#### 4.4.2 *Eventi a distanza in streaming*

Se negli incontri in presenza il Festival deve gestire 'solo' le inquadrature delle varie telecamere presenti in sala, gli eventi a distanza richiedono una gestione su più fronti. Le scelte relative alle sessioni dell'edizione 2020 sono state di diverso tipo (si veda Picchio in corso di stampa). In quella estiva si è scelto di rendere visibili quasi esclusivamente gli ospiti con una progressiva inclusione dei partecipanti che si trovavano a Giffoni (interprete compreso) nel corso degli incontri: se nel primo (MJ\_7\_50) l'attore è stato il focus principale delle inquadrature anche quando non aveva turno di parola (Figura 4.4.26), negli incontri successivi si è data maggiore visibilità anche all'interprete sia in ripresa larga (Figura 4.4.27 – MJ\_8\_50) sia, più raramente, mediante dei primi piani (Figura 4.4.28 – MJ\_10\_50).



Figura 4.4.26 *Screenshot* esemplificativo di un interprete invisibile durante il turno traduttivo (eventi a distanza – 1)



Figura 4.4.27 *Screenshot* esemplificativo di un interprete visibile in ripresa larga durante il turno traduttivo (eventi a distanza – 2)



Figura 4.4.28 *Screenshot* esemplificativo di un interprete visibile in primo piano durante il turno traduttivo (eventi a distanza – 1)

La tendenza alla visibilità è progredita anche nella sessione invernale in cui, durante i turni traduttivi, l'interprete è stato sempre visibile sia in primo piano (Figura 4.4.29 –

DPP\_12\_50) sia per mezzo della tecnica dello *split screen* (Mondada 2009) – quest’ultima utilizzata per mostrare contemporaneamente, ad esempio, interprete e ospite (Figura 4.4.30 – DPP\_12\_50) o persino interprete e griglia di alcuni partecipanti (schema esemplificativo in Figura 4.4.31 – DPP\_11\_50; data la possibile presenza di minori, si è scelto di non offrire uno *screenshot*).



Figura 4.4.29 *Screenshot* esemplificativo di un interprete visibile in primo piano durante il turno traduttivo (eventi a distanza – 2)



Figura 4.4.30 *Screenshot* esemplificativo di uno *split screen* che mostra interprete e ospite durante il turno traduttivo (eventi a distanza)

INTERPRETE				
			PARTECIPANTI	

Figura 4.4.31 Schema esemplificativo di uno *split screen* che mostra l’interprete e la griglia degli altri partecipanti (eventi a distanza)

Inoltre, l'interprete è stato visibile anche durante i turni di parola di altri partecipanti, qualora sia stato usato anche in questi casi lo *split screen*, il quale ha mostrato, ad esempio, l'ospite da una parte e la griglia degli altri interlocutori dall'altra (Figura 4.4.32 – DPP\_11\_50), oppure direttamente la griglia senza alcun focus specifico in primo piano (Figura 4.4.33 – DPP\_12\_50). Si fa notare che i vari passaggi tra diversi tipi di finestre (es. dal primo piano esclusivo allo *split screen*) sono stati effettuati anche all'interno di uno stesso turno mediante dissolvenza; inoltre, si osserva che i vari parlanti si mostrano in video in mezzo busto (si veda Licoppe & Morel 2012). Giova sottolineare che coloro che seguono lo *streaming* devono sottostare a tali scelte registiche con cui si decide chi mettere in evidenza, mentre i partecipanti alla videochiamata possono autonomamente scegliere come vedere gli altri interlocutori.

OSPITE				

Figura 4.4.32 Schema esemplificativo di uno *split screen* che mostra l'ospite e la griglia degli altri partecipanti (eventi a distanza)


Figura 4.4.33 Schema esemplificativo di una schermata che mostra la griglia dei partecipanti (eventi a distanza)

Si offrono ora degli esempi specifici relativi alla sessione estiva, in cui la visibilità degli interpreti è determinata dalla *remoteness*. I primi due estratti mostrano che, a dispetto dell'iniziale primo piano esclusivo sugli ospiti, interprete e conduttore diventano visibili quando (1) l'ospite sembra dimostrare 'disattenzione' parlando con qualcuno presente in casa (es. 4.4.18) e (2) perdurano dei problemi tecnici, tantoché il moderatore legge personalmente la domanda (es. 4.4.19). In entrambi i casi le riprese staccano su coloro che sono presenti a Giffoni, 'mascherando' ogni eventuale altra problematica.



Es. 4.4.18 (da MJ\_7\_50)

I1 in effetti nulla realmente in particolare devo dire che ero un=  
rg +**si gira verso sinistra**  
**parla e scherza con qualcuno--->>**  
I1 =ragazzo un bambino timidissimo ehm e non so perché intorno ai=  
cam I1 visibile-  
>>  
#fig. 4.4.34  
I1 =sette otto anni ho deciso di di entrare a far parte di questa  
rappresentazione e: e questo mi ha aiutato a superare molto la  
timidezza ehm io avevo ho sempre avuto interessi di diverso tipo  
dalla musica dalla filosofia alla poesia ma sicuramente la  
recitazione ha giocato un ruolo importante perché c'è questo  
desiderio di esplorare la profondità del dell'essere umano e la  
sua varietà

Es. 4.4.19 (da MJ\_9\_50)

H2 ok allora inizio magari: ti inizio a farti io una domanda eh:  
I2 so uhm whilst we solve the problem I'll- I wanna ask you the  
question first  
cam I2 e H2 visibili--->>>  
#fig. 4.4.35  
H2 posso: posso: posso farla direttamente  
fgaze at I2 and moving his hands through the paper sheetf  
i2 \*nods and gazes at H2\*  
H2 ok



Figura 4.4.34 Ripresa larga di conduttore e interprete mentre l'ospite parla con qualcuno presente in casa



Figura 4.4.35 Ripresa stretta di conduttore e interprete durante il persistere di problemi tecnici

In altri casi gli ospiti usano dei gesti illustratori mentre parlano. La visibilità in video degli interpreti può mostrare la loro gestualità a beneficio del pubblico a casa o meno: nel primo estratto seguente, è visibile esclusivamente l'ospite e pertanto il gesto di indossare una mascherina protettiva accompagna non solo il suo turno, bensì anche quello interpretativo; tuttavia, non è dato sapere se l'interprete abbia usato lo stesso gesto o si sia avvalso solo di espedienti verbali. Nel secondo esempio, di converso, l'interprete, seppur brevemente, è visibile e la ripresa mostra che egli imita l'ospite nel momento in cui descrive la crescita artistica immaginata da un allora giovane Glen Keane.

Es. 4.4.20 (da MJ\_7\_50)

```
RG    put your masks back on
rg          +mima una mascherina con le mani-----
Il    mettetevi tutti le maschere mi raccomando
rg    ----->+
      #fig. 4.4.36
cam   zoom RG--->>>
```

Es. 4.4.21 (da MJ\_11\_50)

```
GK    I believed that my artistic growth should be like this steadily
                                             #fig. 4.4.37
      just going up like as I lived my life I would get better I would
      learn more and I would grow and then I found that no life is not
      like that instead I was growing and then suddenly I realised I
      hated everything I was doing that was when I was first at Disney
      and everything I did was not turning out and I felt like (.) I
      made a mistake I should never have done animation and (.) my
      failures were proving to me that (.) this was all a mistake and I
      should have quit
cam   zoom GK--->>>
Il    in effetti ehm quando si cresce artisticamente almeno all'inizio=
cam   Il visibile-----
```

il =pensavo che la ehm tu crescessi dal punto di vista artistico fosse una curva **una linea che era continuamente in ascesa** ma in realtà  
#fig. 4.4.38  
non è così ci sono dei momenti in cui cresci e poi dei momenti in cui ad un certo punto è come se ti cascasse il mondo addosso ehm=  
cam ----->  
Il =mentre ci sono stati dei momenti in cui odiavo tutto non mi piaceva più nulla pensavo che e i fallimenti che avevo sperimentato che avevo vissuto sulla mia pelle mi dicevano proprio questo mi parlavano di di momenti anche alla Disney che non erano più floridi come una volta



Figura 4.4.36 L'ospite forma una mascherina protettiva con le mani durante il turno traduttivo



Figura 4.4.37 L'ospite indica una linea retta ascendente



Figura 4.4.38 L'interprete compie lo stesso gesto dell'ospite relativamente a una linea retta ascendente

Si portano infine tre esempi già analizzati in termini di etica dell'intrattenimento, offrendo in questa sede *screenshot* che mostrano specificatamente la visibilità dei referenti. Nel primo caso (si veda es. 4.3.2.69 sopra), la ripresa indugia sull'ospite anche durante il turno traduttivo, dato che l'attore continua a mostrare in video la foto che lo ritrae da ragazzo; l'interprete usa dei deittici per far riferimento alla stessa ("questa foto", "ecco questo a diciassette anni"). Nel secondo caso (si veda es. 4.3.2.70 sopra), invece, I1 è visibile mentre traduce, mentre l'Oscar appena mostrato da Stallone è stato già riposto al suo posto: l'interprete usa l'espedito verbale-deittico "questa statua che avete appena visto" per collegare la resa al premio di cui si sta parlando.

Es. 4.4.22 (da MJ\_7\_50)

RG my assistant and friend here as we were talking about this he has  
 just brought over a picture of me when I was I was probably=  
 rg +shows the **picture**--->>

RG =seventeen years old and I was [I was doing I was doing=  
 I1 [il mio assistente mi ha  
 portato **questa foto**

RG =The king and I the musical in high school  
 I1 **ecco questo** a diciassette anni facevo il musical The king and I un  
 #fig. 4.4.39

(.) a- ehm al liceo praticamente

RG I had forgotten this picture I I don't know where he found it  
 I1 avevo completamente dimenticato non so dove il mio assistente ha  
 trovato questa fotografia

cam zoom su RG--->>>

Es. 4.4.23 (da MJ\_8\_50)

SS I've achieved everything that I wanted to achieve when you know (from) a young man so uhm all my goals have been reached and beyond uhm when ((to his collaborators)) °actually you should bring that over the statue ( )° a long time ago ((to his collaborators)) °no right in the middle there it is bring them bring them here thank you° so when I was thirty years old we won this right for Rocky?=  
ss +shows the **Oscar**-----  
((applause)) #fig. 4.4.40  
SS =which is really amazing so (.) I I can't get better than this so=  
ss ----->+  
SS =what I want to do now is produce and write and find young filmmakers and teach them and help them because I have nothing more to prove and you have so much to prove so many dreams you do have to live so never quit always keep fighting  
Il devo dire che io ho realizzato tutti i miei sogni tutti gli obiettivi li ho raggiunti e anche di più da quando ero giovane=  
cam Il visibile--->>  
Il =per esempio **questa statua che avete appena visto** l'ho vinta  
#fig. 4.4.14  
è l'Oscar che ho vinto per Rocky e avevo trent'anni per cui ora mi sento di voler produrre aiutare scrittori e registi giovani registi a realizzare i loro sogni a realizzare vorrei aiutare voi a realizzare i vostri sogni  
((reazione sala))



Figura 4.4.39 L'ospite mostra una foto che lo ritrae da giovane



Figura 4.4.40 L'ospite mostra l'Oscar vinto



Figura 4.4.41 L'interprete ricorre a mezzi verbali per tradurre il riferimento all'Oscar appena mostrato dall'ospite

Nel terzo esempio (si veda es. 4.3.2.71 sopra), infine, Glen Keane, o meglio il suo disegno, è il focus esclusivo mostrato in video: l'animatore sta descrivendo il processo creativo che lo ha portato a realizzare il personaggio Bestia del celeberrimo cartone Disney; gli *screenshot* dimostrano che l'ospite (1) usa gesti deittici, sia durante il suo turno sia nel corso di quello traduttivo, per indicare la testa di bufalo che lo ha inizialmente ispirato; (2) segmenta il suo racconto in brevi frasi man mano che procede con il disegno il quale è (3) infine mostrato in video. L'interprete deve tallonare i turni dell'ospite per rendere quasi simultaneamente conto dell'opera prodotta.

Es. 4.4.24 (da MJ\_11\_50)

(...)  
GK do you see **that buffalo behind me up there?** that=  
gk +points---->+  
#fig. 4.4.42  
GK =[that] was the buffalo head that I had on my wall at work  
I1 [yeah]  
I1 riuscite a vedere **quel bufalo che sta lì in fondo?** quella era la  
testa di bufalo che avevo nel mio studio a lavoro  
gk +indica----->+  
#fig. 4.4.43  
GK and I said I like that sadness of the buffalo and [( )  
I1 [e dissi mi piace  
la tristezza del bufalo  
GK maybe he was sad because his head was on my wall  
I1 magari era triste perché la sua testa stava sul mio muro  
GK I also liked the head of a gorilla that crest of the gorilla head  
there  
I1 mi piaceva anche la testa del gorilla la cresta del gorilla che  
avevo in che avevo presente  
GK and the muzzle of a wild boar with his tasks  
I1 e il muso di un cinghiale con le proprie zanne  
#fig. 4.4.44  
GK the beard of the buffalo

Il e mentre disegnavo gli occhi della Bestia che guardavano  
all'infuori ho pensato questo è il mio personaggio è lui  
gk +shows the drawing----->+ #fig. 4.4.45  
cam zoom su GK--->>



Figura 4.4.42 L'ospite mostra una testa di animale che tiene nel suo studio



Figura 4.4.43 L'ospite mostra una testa di animale che tiene nel suo studio anche durante il turno traduttivo



Figura 4.4.44 L'ospite disegna un dettaglio del viso di Bestia durante il turno traduttivo



Figura 4.4.45 L'ospite mostra il disegno appena realizzato

#### 4.4.3 *Discussione contrastiva*

Facendo particolare riferimento agli **eventi in presenza**, in linea generale le clip che compongono il corpus dimostrano che le telecamere si concentrano sulle varie star, includendo nelle inquadrature gli interpreti in particolar modo quando sono proprio le *celebrities* a coinvolgerli nell'interazione e/o nello *sketch*. Conseguentemente, la (non)visibilità su schermo rende gli utenti che seguono lo *streaming* spettatori di importanza minore rispetto ai giurati, dato che la loro visione di ciò che accade sul palco è più limitata (e mediata). Dato che i professionisti sono tendenzialmente di gran lunga meno ripresi rispetto agli ospiti, la prestazione interpretativa in sé si configura piuttosto come un ibrido tra un'interpretazione dialogica e una simultanea in *praesentia*: gli interpreti del GFF non sono né del tutto affini a Olga Fernando, prototipo degli interpreti dialogici televisivi, né affini a Paolo Maria Nosedà, celebre simultaneista televisivo. Interessante notare che Falbo (2007: 176), in relazione al FFI in simultanea, sostiene che l'interprete può avvalersi delle immagini trasmesse sullo schermo “che sono per il telespettatore e per l'interprete stesso, parte integrante del detto [e] solitamente vengono scelte in base al locutore attivo in quel momento”. Ciò è nettamente differente da quanto riscontrato al GFF dove, come dimostrato sopra da alcuni esempi, l'interprete non è sempre visibile quando ha il turno di parola e pertanto le immagini trasmesse sullo schermo non sono “parte integrante del detto”.

Per quanto concerne specificamente gli **eventi a distanza**, gli esempi dimostrano da una parte una connessione tra visibilità e *remoteness*, e dall'altra un graduale ampliamento della visibilità dei vari partecipanti oltre l'ospite in questione; ciò permette



agli utenti di avere un accesso via via più completo all'intero impianto interazionale. Se infatti si ha un effetto straniante quando l'attenzione visiva è focalizzata su un attore che ascolta in silenzio la voce fuori campo dell'interprete, al contrario, l'utilizzo di strategie come quella dello *split screen* permette la visione contemporanea di entrambi, rispettando al contempo la convenzione secondo cui va mostrato il locutore attivo (Licoppe & Veyrier 2017). Ciò significa, per l'interprete, vedere riconosciuta la propria dignità di partecipante primario (*Ibid.*), e per gli utenti avere a disposizione linguaggio e verbale e non verbale.

## CAPITOLO 5

### ANALISI DELLE ASPETTATIVE E DELLA RICEZIONE DEL PUBBLICO

“Films are subjective – what you like, what you don't like.  
But the thing for me that is absolutely unifying is the idea  
that every time I go to the cinema  
and pay my money and  
sit down and watch a film go up on-screen,  
I want to feel that the people who made that film  
think it's the best movie in the world,  
that they poured everything into it and they really love it.  
Whether or not I agree with what they've done,  
I want that effort there – I want that sincerity.  
And when you don't feel it, that's the only time  
I feel like I'm wasting my time at the movies.”

Cristopher Nolan

## 5.1 Introduzione: la voce dei pubblici

Dopo aver analizzato e discusso qualitativamente i dati del GFFIntD, ci si concentra ora sulla macro-fase quantitativa, la quale risponde al secondo quesito di ricerca RQ2 (Figura 5.1). Nel secondo capitolo si è affrontato il tema di come la svolta digitale abbia modificato la natura e i consumi dell'*audience*, cambiando concezioni quali il pubblico di massa e il modello di trasmissione uno-a-molti. Inoltre, sono già stati menzionati contributi nati in seno agli *Interpreting Studies* e in particolare al MI (es.: Elsagir 1999; Schwarnthorer 2010; Picchio 2016), in cui vengono analizzate – finanche contrastivamente – aspettative e opinioni di potenziali (gruppi di) utenti di servizi di interpretazione andati in onda in televisione. In linea con quanto detto, nel presente capitolo si discutono prima le aspettative di un primo gruppo di rispondenti e in seguito si indagano le opinioni di due gruppi di utenti riguardo ad alcuni estratti autentici tratti dal corpus; in totale sono state raggiunte 140 persone. Le strutture di entrambi i questionari, somministrati online, sono disponibili nelle Appendici 3 e 4.

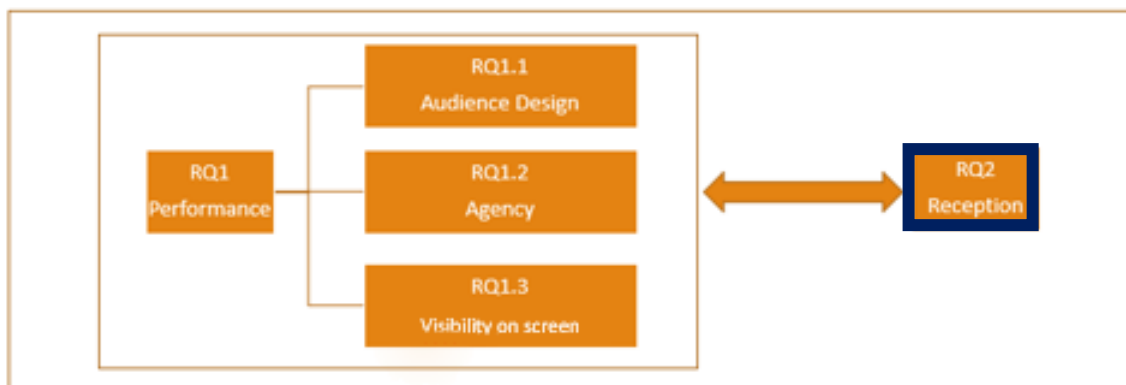


Figura 5.1 Strutturazione grafica delle domande di ricerca con enfasi sul secondo quesito (ricezione)

### 5.2 *Lo studio sulle aspettative*

#### 5.2.1 Prima parte

##### 5.2.1.1 Informazioni generali

Come già anticipato nel terzo capitolo, il primo campione è composto da 50 persone divise pressoché equamente tra donne e uomini, nello specifico, 28 contro 22, cioè rispettivamente il 56% e il 44% del totale. L'età media è di 25 anni: il 98% dei rispondenti è nato tra gli anni '90 e i primi anni 2000; più nel dettaglio, la maggior parte (94%) è nata tra il 1995 e il 2002. Nel complesso, la rispondente più giovane ha dichiarato di essere nata nel 2002, mentre il rispondente più anziano nel 1954. Quest'ultimo, pur non avendo

un'età in linea con il giovane pubblico di principale interesse per la presente tesi, è stato mantenuto nel campione dato che ha dichiarato di aver partecipato al Festival in qualità di semplice visitatore (e non di giurato; per i criteri di selezione si veda 3.3.2). L'inclusione di questo rispondente non inficia l'omogeneità del campione, ma avendo questa persona visitato il Festival, le sue risposte potevano essere di interesse ai fini del quesito di ricerca. Ad eccezione di tale persona, la quale si identifica nella cosiddetta generazione dei *baby boomer*, la maggior parte dei rispondenti appartiene alle generazioni Y e Z e rientra quindi in quella fascia di popolazione che ha avuto, sin dalla tenera età, maggiore familiarità con i media informatico-digitali. Se la generazione dei *baby boomer* include persone nate nel periodo che va dal secondo dopoguerra al miracolo economico dei primi anni '60, la Y (i cui membri sono anche conosciuti come *Millennial*) va dagli anni '80 alla prima metà degli anni '90, mentre la Z dalla seconda metà degli anni '90 sino al 2012<sup>145</sup>.

Il 94% del campione è di madrelingua italiana, mentre 1 rispondente è di madrelingua serba e 2 sono bilingui; quanto a questi ultimi, solo un'utente ha esplicitato di essere italo-slovacca, mentre l'altra persona non ha dato ulteriori informazioni in merito.

Il 98% degli intervistati detiene un titolo di studio medio-alto o alto: nello specifico il 38% ha un diploma, mentre il 60% è laureato. Di questi, il 63% possiede una laurea triennale, mentre il 37% quella magistrale; inoltre, il 57% delle lauree appartiene alla macroarea umanistico-sociale, il 20% a quella scientifico-tecnologica, il 13% alla medico-sanitaria e solo il 10% (3 rispondenti) a quella linguistica. Conseguentemente, solo questi ultimi detengono un titolo tale da poter influire sulle risposte date nell'ultima sezione, in quanto, almeno in linea di principio, possono avere un occhio più critico degli altri. Ciò sarebbe valido soprattutto qualora esse avessero studiato interpretazione e in particolar modo MI (si ricordi che il questionario chiedeva solo l'area e non la specifica laurea); a tal proposito, nessuna delle tre ha dichiarato di lavorare come interprete e/o traduttrice (alla domanda a risposta libera, 2 si sono definite impiegate, mentre l'altra insegnante). Per quel che riguarda il resto degli intervistati laureati, questi non hanno un percorso di studi di matrice linguistica e pertanto possono rappresentare un'utenza media di servizi interpretativi mediatici/digitali. Quanto alla situazione lavorativa attuale, il 28%

---

<sup>145</sup> Si vedano le seguenti entrate della sezione 'neologismi' del vocabolario Treccani (2020): [https://www.treccani.it/vocabolario/baby-boomer\\_\(Neologismi\)](https://www.treccani.it/vocabolario/baby-boomer_(Neologismi)), [https://www.treccani.it/vocabolario/generazione-z\\_\(Neologismi\)](https://www.treccani.it/vocabolario/generazione-z_(Neologismi))

degli intervistati è in formazione, mentre il 16% è disoccupato o non ha un lavoro fisso a fronte del 56% di professionisti a vario titolo; tra questi ultimi, l'attività maggiormente menzionata è quella impiegatizia (36%).

Focalizzandoci sulle figure genitoriali, a livello formativo si nota una discrepanza tra genitori e figli: questi ultimi, infatti, hanno in generale una formazione superiore rispetto ai primi. Per quanto concerne la figura paterna, il 78% possiede un titolo di studio medio-alto o alto, ma in questo caso la maggior parte dei rispondenti è diplomata (56%), contro il 22% di laureati. Parimenti, le madri hanno una formazione medio-alta o alta per il 78% e anche in questo caso le diplomate (62%) superano le laureate (16%). Inoltre, per entrambe le figure sono menzionate (seppur in percentuali non elevate) licenze di livello inferiore, quasi del tutto assenti nelle risposte dei figli. A livello occupazionale, la maggior parte dei genitori lavora (60% padri, 66% madri): purtroppo, rispettivamente in 10 casi per i padri e in 11 casi per le madri, non sono state date ulteriori informazioni in merito al settore; tra le restanti risposte si nominano professioni diverse tra loro per mansioni e grado di specializzazione (es. impiegati, professioni tecniche, addetti a macchinari e vendite). Si riscontrano inoltre pensionati (32% padri; 22% madri) e casalinghe (8%). Inoltre, in totale 6 risposte sono state lasciate in bianco.

Di conseguenza, in generale giova sottolineare che il capitale culturale dei rispondenti è senz'altro frutto di un'eredità familiare, ma è stato anche arricchito individualmente grazie, ad esempio, a maggiori studi di livello avanzato. Competenze, abilità e valori trasmessi dai genitori sono stati aumentati, migliorati e sviluppati ulteriormente in maniera autonoma. D'altronde, giacché la maggior parte degli intervistati appartiene alle generazioni Y e Z, è plausibile che i genitori si identifichino con i *baby boomer* o la generazione X. Conseguentemente, almeno le abilità e le competenze digitali – le quali plasmano la *forma mentis* dei nativi digitali – sono state di fatto acquisite quasi naturalmente dai giovani nati e cresciuti in un mondo tecnologicamente diverso da quello dei genitori.

#### 5.2.1.2 I consumi mediatico-digitali

Questa sottosezione analizza i consumi in termini di dispositivi, piattaforme *streaming*, social media e relativi servizi utilizzati per guardare e/o caricare contenuti audiovisivi in *streaming*.

## Dispositivi

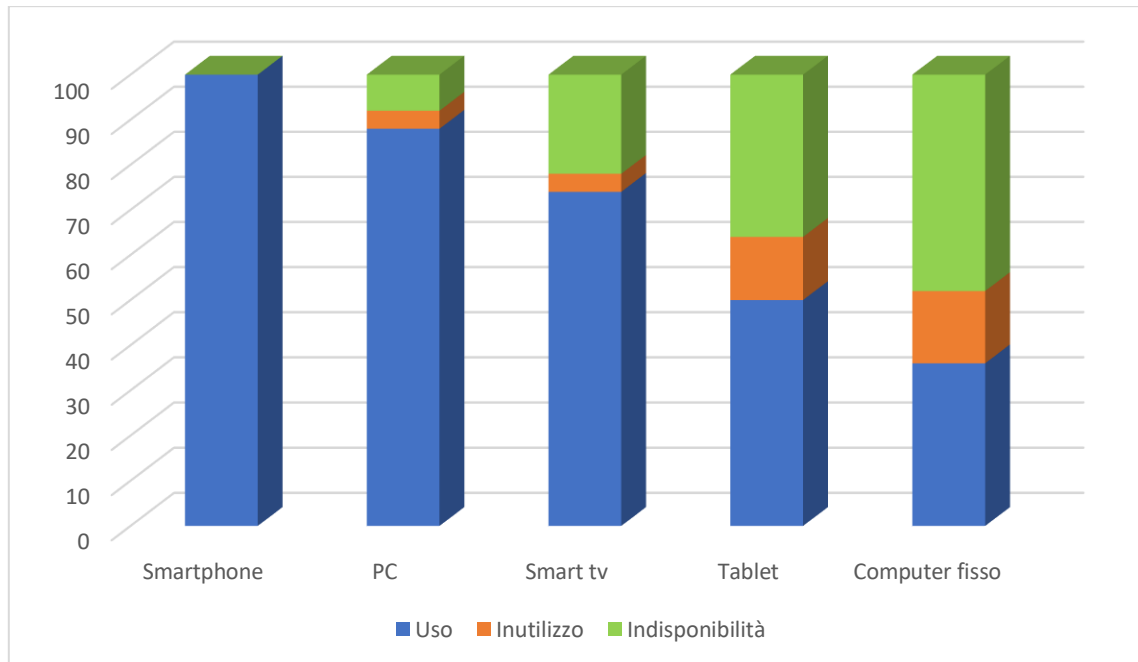


Figura 5.2 Consumo in valori percentuali di dispositivi tecnologico-digitali da parte del campione (primo questionario)

Il grafico in Figura 5.2 mostra il diverso utilizzo di alcuni dei dispositivi tecnologico-digitali più comuni, ossia smartphone, personal computer, smart tv, tablet e computer fisso: questi possono essere posseduti e utilizzati ('uso'), posseduti ma inutilizzati ('inutilizzo') o non posseduti ('indisponibilità'); inoltre, qualora ne si usufruisca, si analizza anche la frequenza d'uso. Si osserva innanzitutto che lo smartphone è una *conditio sine qua non* della contemporaneità, tantoché tutti e 50 i rispondenti ne hanno uno e lo utilizzano più volte al giorno: in questo oggetto piccolo e maneggevole (si veda Cosenza 2014) convergono oggi moltissime attività quotidiane grazie alle applicazioni disseminate in esso. Segue il PC, *device* che – seguendo la metafora dell'estensione del corpo umano (McLuhan 1964) – è più 'a portata di mano' rispetto al computer fisso. Se il PC è utilizzato dall'88% degli intervistati, il computer fisso è usato solo dal 36%. Quest'ultimo chiude infatti la classifica stilata ed è l'unico dispositivo la cui percentuale relativa all'indisponibilità supera quella di uso (48% vs 36%). Al terzo posto (74%) troviamo la smart tv, quel mezzo che permette la convergenza tra un tradizionale televisore e il web, permettendo la fruizione di contenuti online tramite apposite applicazioni ivi installate (es. Netflix). Infine, al penultimo posto si riscontra il tablet, utilizzato dal 50% degli intervistati: questo strumento è meno comune rispetto allo smartphone e alla smart tv, ma comunque presente nelle case di metà campione. In termini

di uso di smartphone e tablet, i dati sono simili a quelli riportati nel secondo capitolo: secondo We are social e Hootsuite (2022b), infatti, il 97,3% e il 53% degli italiani utilizza rispettivamente questi due dispositivi; quanto al primo, basti altresì pensare che nel 2020 in Italia il numero di smartphone ha superato quello degli abitanti: sono difatti stati stimati 80 milioni di *device* su 60 milioni di persone<sup>146</sup>. Nettamente diversa la percentuale relativa alla smart tv, dato che è usata dal 74% del campione qui analizzato, mentre il report attesta che la possiede solo il 19,6%, anche se viene sottolineato che è il dispositivo che ha subito nell'ultimo anno la maggior crescita in termini di possesso. Per quel che riguarda infine PC e computer fisso, è difficile fare un confronto dato che We are social e Hootsuite fanno convergere entrambi in un unico dato (75,4%), mentre la cifra è stata scissa nel questionario qui discusso.

La classifica appena descritta può essere applicata anche alla frequenza di uso di questi dispositivi: difatti, smartphone, PC e smart tv sono utilizzati più volte al giorno rispettivamente dal 100%, dal 66% e dal 54% di coloro che ne usufruiscono, mentre tablet e computer fisso solamente da 4 e 9 utenti. Due sono le considerazioni da fare: tra i dispositivi smart, sventa su tutti lo smartphone, seguito da smart tv e tablet, quest'ultimo meno posseduto e utilizzato degli altri due che invece permeano la quotidianità degli intervistati; delle due tipologie di computer, quello portatile sorpassa di gran lunga il 'vecchio' computer fisso. Di conseguenza, quanto a dispositivi, la dieta mediatica del campione è caratterizzata da *device* interattivi, maneggevoli e 'mobili': lo strumento *all-in-one* per eccellenza (lo smartphone) da una parte e il PC dall'altra.

### Piattaforme streaming

Dal grafico in Figura 5.3 si evince il diverso utilizzo di alcune delle piattaforme più popolari, ossia Netflix, RaiPlay, Amazon Prime Video, Disney+, Mediaset Play, servizi a pagamento di YouTube, Infinity e NowTV; anche in questo caso se ne analizza il consumo in termini di uso e frequenza, inutilizzo e indisponibilità. La lista include due piattaforme gratuite (RaiPlay e Mediaset Play) e sei piattaforme e canali a pagamento.

---

<sup>146</sup> [https://www.ansa.it/pressrelease/lifestyle/2020/11/30/italia-piu-smartphone-che-abitanti-il-panorama-digitale-2020\\_f8f9d1a2-3895-4f87-b9fc-6af8ddaf5c48.html](https://www.ansa.it/pressrelease/lifestyle/2020/11/30/italia-piu-smartphone-che-abitanti-il-panorama-digitale-2020_f8f9d1a2-3895-4f87-b9fc-6af8ddaf5c48.html)

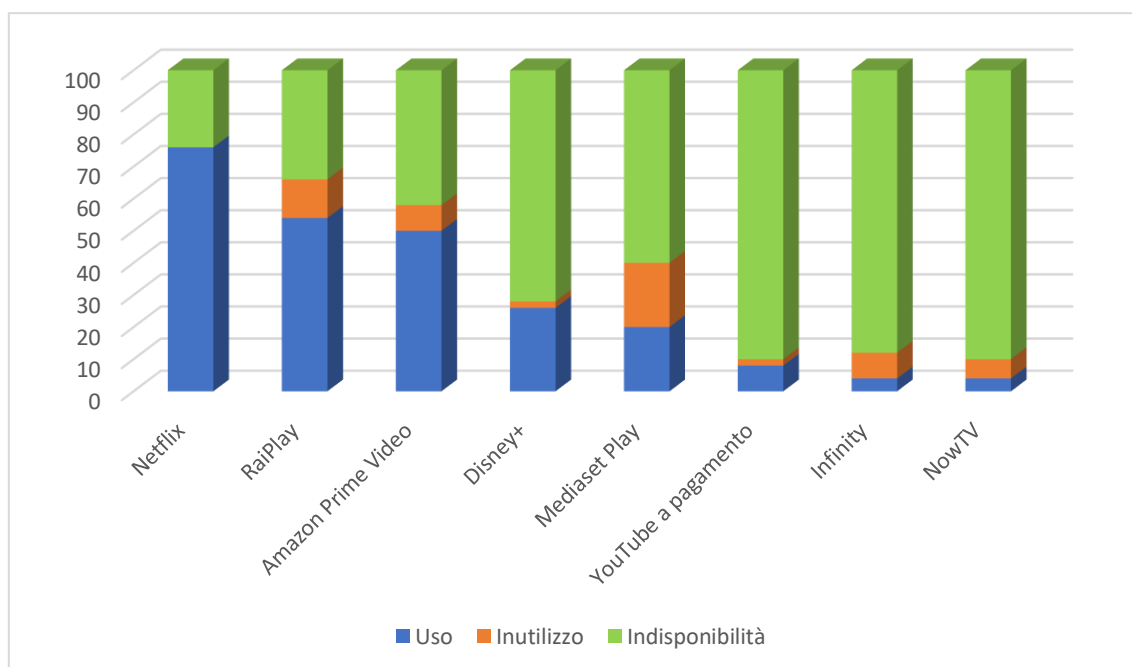


Figura 5.3 Consumo in valori percentuali di piattaforme *streaming* da parte del campione (primo questionario)

Proprio in virtù della loro natura gratuita, i servizi Rai e Mediaset hanno percentuali più alte di inutilizzo (12% e 20%) rispetto alle piattaforme a pagamento (ad esempio, nessun rispondente ha indicato un inutilizzo di Netflix). Quanto a Mediaset Play si sottolinea anche che è stata scissa da Infinity dal momento che, al tempo della somministrazione del questionario, i due servizi non erano ancora confluiti in un'unica piattaforma: ciò è avvenuto tra i mesi di aprile e maggio 2021, mentre il questionario è stato somministrato nel primo trimestre dello stesso anno. Si evidenzia altresì che una piattaforma come Amazon Prime Video non è un servizio a cui ci si iscrive direttamente, bensì è incluso nell'abbonamento ad Amazon Prime, il quale si identifica prima di tutto con l'*e-commerce*.

Le piattaforme maggiormente utilizzate sono il gigante dello *streaming* Netflix (usato dal 76% dei rispondenti), il servizio gratuito della rete nazionale RaiPlay (54%) e l'altro colosso dello *streaming* Amazon Prime Video (50%). Ancor più nel dettaglio, Netflix svetta anche in termini di frequenza d'uso dato che, a parità di consumo (più volte alla settimana), 22 sono gli utenti di questa piattaforma e 13 quelli di Amazon Prime Video; quanto a RaiPlay, 13 rispondenti la usano più di rado, ossia una volta alla settimana. Seguono più distanti Disney+ (usata dal 26% dei rispondenti) e Mediaset Play (20%), ma occorre fare due precisazioni: la prima è disponibile in Italia da fine marzo 2020 ed è nata per raccogliere tutta la produzione dell'universo Disney, offrendo contenuti adatti a un *target* di pubblico molto specifico (bambini e ragazzi, ma anche



adulti amanti di cartoni animati o saghe di supereroi), anche se nell'ultimo periodo ha ampliato il proprio catalogo per raggiungere pubblici differenziati; mentre la seconda, come anticipato, conta la percentuale più alta di inutilizzo (20%). Fanalino di coda sono i servizi a pagamento di YouTube (8%), Infinity (4%) e NowTV (4%). La classifica qui esposta è in linea con quanto riscontrato ad esempio da JustWatch (si veda Paiano 2021): relativamente al primo trimestre 2021 (ossia lo stesso periodo in cui è stato somministrato il questionario) e al netto dei due servizi gratuiti, Netflix e Amazon Prime Video sono le piattaforme maggiormente utilizzate, seguite da Disney+ e, in coda, da NowTV e Infinity.

### Social media

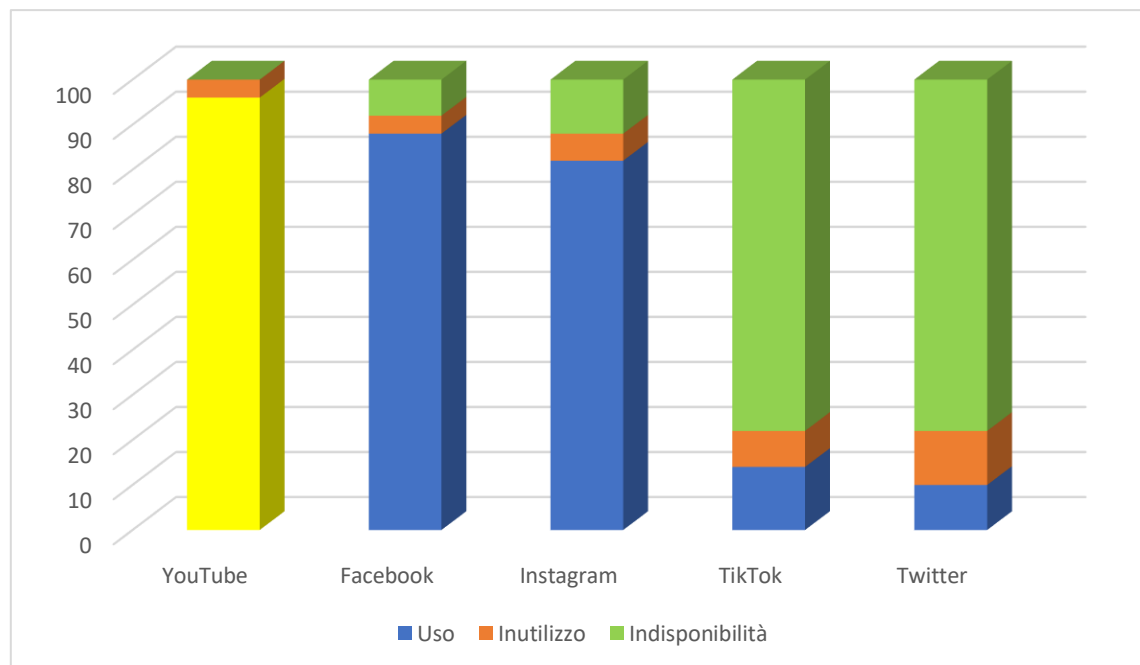


Figura 5.4 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione (primo questionario)

Il grafico in Figura 5.4 mostra l'utilizzo di alcuni tra i più celebri social media, ossia YouTube, Facebook, Instagram, TikTok e Twitter; ancora una volta, li si analizza in termini di uso e frequenza, inutilizzo e indisponibilità. I risultati dimostrano che il social medium più popolare è YouTube, il quale viene utilizzato dalla quasi totalità dei rispondenti (96%). Seguono molto ravvicinati tra loro Facebook e Instagram, rispettivamente con l'88% e l'82% di utilizzi. Molto distanti TikTok (14%) e Twitter (10%), i quali sono altresì i social media maggiormente non posseduti dal campione. È possibile affermare che gli utenti prediligono le piattaforme di natura audiovisiva (come YouTube e Instagram), nonché Facebook, il quale di per sé è un contenitore che permette

la convivenza tra materiale scritto e audiovisivo. Twitter, piattaforma a carattere più verbale, chiude difatti la classifica. Discorso a sé stante per TikTok, diventato negli ultimi anni molto popolare specialmente tra i giovanissimi, presumibilmente ragazzi e ragazze di età inferiore rispetto al campione. Per quel che riguarda la frequenza, Facebook e Instagram scavalcano YouTube, in quanto i primi due vengono utilizzati più volte al giorno da oltre il 70% di coloro che ne usufruiscono, mentre YouTube dal 42%; di converso, il 54% ne usufruisce più volte alla settimana: mentre Facebook e Instagram vengono aperti e scandagliati quotidianamente per vedere cosa fanno amici e *follower*, YouTube è maggiormente utilizzata nel corso dell'intera settimana. I risultati qui discussi sono in linea con quanto riportato in vari studi menzionati nel secondo capitolo (Censis 2021; Statista 2022; We are social & Hootsuite 2022b): in sintesi, YouTube, Facebook e Instagram sono di gran lunga più usati rispetto a TikTok e Twitter.

#### Servizi dei social media per guardare contenuti in *streaming*

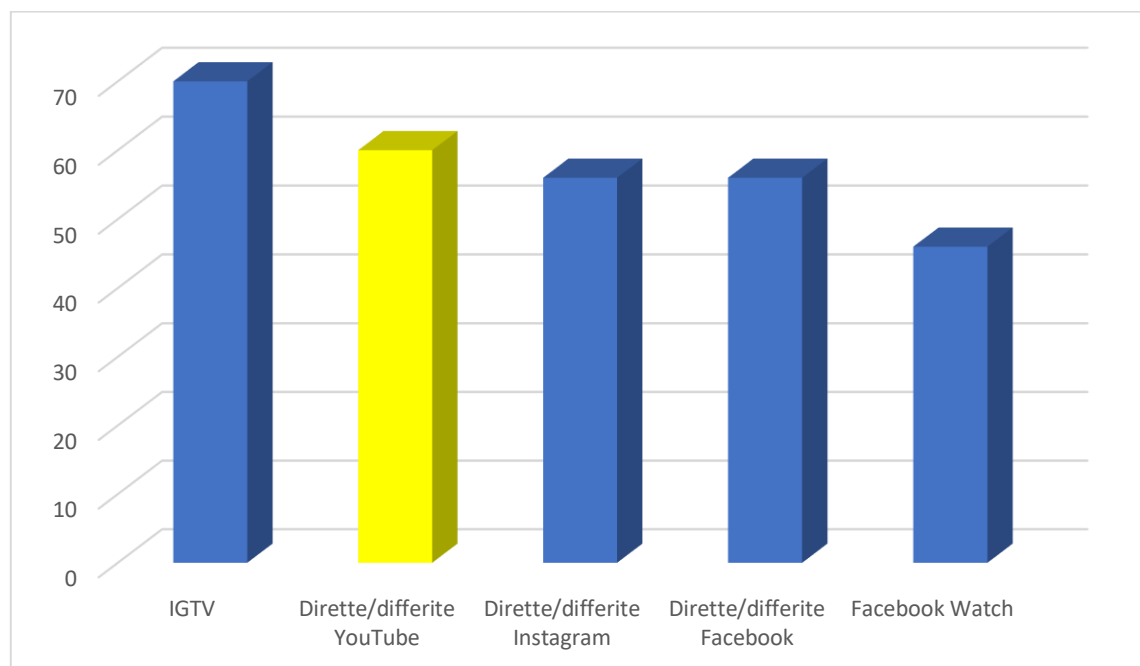


Figura 5.5 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per guardare contenuti in *streaming* (primo questionario)

Nel grafico in Figura 5.5 si analizza l'utilizzo di alcuni popolari servizi dei social media (IGTV – acronimo di Instagram TV, dirette e relative differite YouTube/Instagram/Facebook e Facebook Watch) per guardare contenuti in *streaming*; questa volta, i risultati sono analizzati esclusivamente in termini di uso e relativa frequenza. La classifica vede al vertice il servizio IGTV utilizzato dal 70% degli

intervistati. Seguono le dirette o le differite salvate in YouTube (60%) e a poca distanza quelle di Instagram e Facebook (56% ciascuno); chiude la classifica il servizio Facebook Watch, utilizzato dal 46%. Quanto alla frequenza di utilizzo, IGTV e Facebook Watch sono utilizzati più volte alla settimana da parte del 51% e del 35% di chi ne fa uso; le dirette e i video Instagram sono visti a più di rado, ossia il 40% ne beneficia una volta alla settimana e al mese (dato a pari merito); parimenti, quelli di Facebook e YouTube sono visionati una volta al mese rispettivamente dal 46% e dal 47%. Analogamente a quanto già sostenuto per gli account social, nonostante un generale maggior utilizzo di YouTube rispetto a Facebook Watch, i contenuti del primo social medium sono fruiti più di rado rispetto a quelli del secondo.

#### Servizi dei social media per caricare contenuti in *streaming*

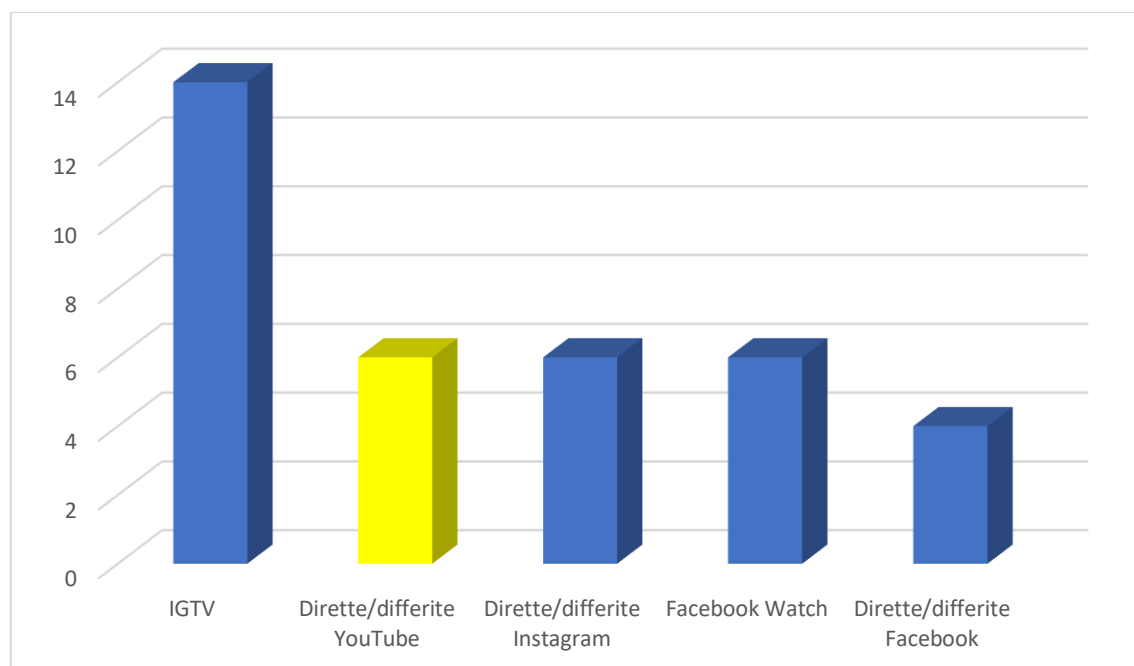


Figura 5.6 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per caricare contenuti in *streaming* (primo questionario)

Il grafico in Figura 5.6 segue lo stesso schema già descritto nella sottosezione immediatamente precedente. Tuttavia, in questo caso non si analizza più la fruizione di contenuti in *streaming*, bensì si indaga la produzione e la condivisione di materiale audiovisivo nei social media. In breve, i dati dimostrano che i rispondenti non sono *videomaker* e pertanto utilizzano i servizi dei social per guardare contenuti, ma non per ivi caricarli. Pochissimi sono infatti coloro che hanno dichiarato di sfruttare i vari servizi

social per far circolare materiali audiovisivi propri, ossia solo il 14% per quanto concerne IGTV, il 6% per YouTube, Instagram e Facebook Watch e il 4% per Facebook.

### 5.2.1.3 Il Festival di Giffoni

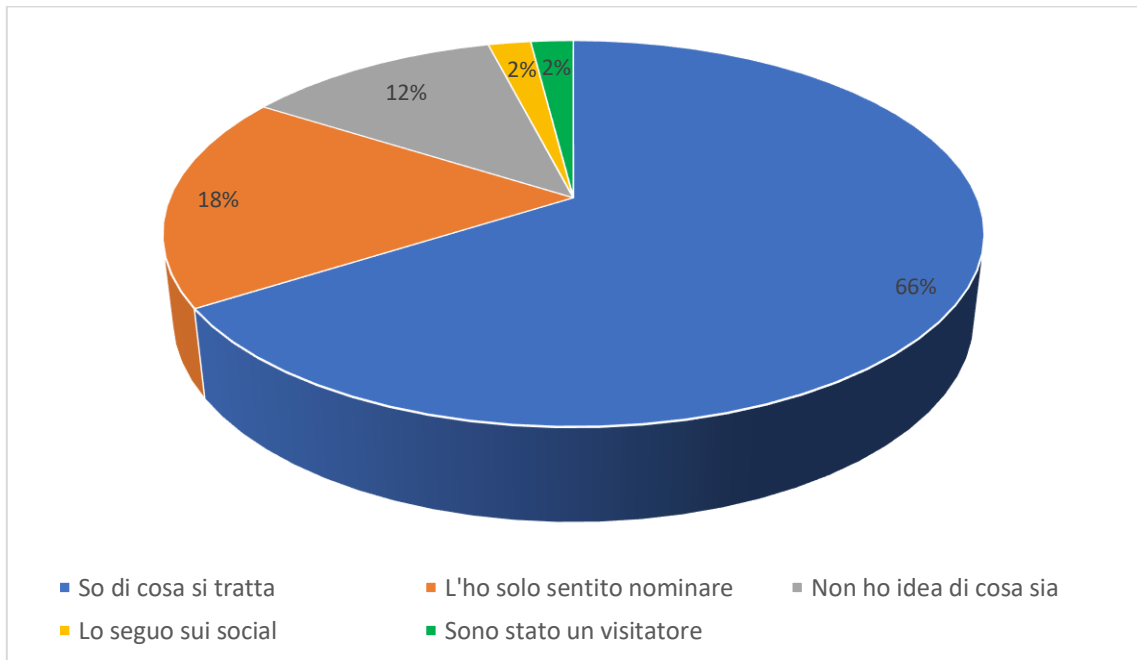


Figura 5.7 Percentuali relative alla conoscenza del Festival di Giffoni da parte del campione (primo questionario)

In linea con la decisione di non includere *giffoner* veri e propri (ossia i giurati), la quasi totalità dei rispondenti non ha mai preso parte al Festival, ad eccezione del soggetto che ha dichiarato di avervi partecipato in qualità di semplice visitatore. Nel dettaglio, il 66% degli intervistati sa di cosa si tratta, il 18% lo ha sentito solo sentito nominare, il 12% non ho idea di cosa sia, il 2% lo segue sui social media e un altro 2% vi si è recato; conseguentemente, la maggior parte (70%) conosce il Festival più o meno approfonditamente, mentre il restante 30% ne ignora le caratteristiche (Figura 5.7). Riprendendo il “continuum del pubblico” (Abercrombie & Longhurst 1998; § 2.4) riportato nel secondo capitolo, coloro che hanno una qualche conoscenza del Festival si identificano come “consumatori” (chi sa di cosa si tratta) e, in misura più esigua, “fan” (il soggetto che ne segue le pagine social e colui che lo ha visitato); si pongono, quindi, nei livelli più bassi del modello, quelli i cui membri si limitano generalmente a produrre discorsi elementari in merito.

#### 5.2.1.4 Le competenze linguistiche

I rispondenti hanno dichiarato di avere in media un livello intermedio di conoscenza della lingua inglese: infatti, il 64% ha dichiarato che la propria competenza si attesta tra il B1 e il B2, mentre il 18% (ivi comprese le tre persone con formazione linguistica) ha segnalato un grado avanzato e un altrettanto 18% un livello base. Ciò è pressoché in linea con la formazione ricevuta: infatti, la maggior parte ha presumibilmente studiato inglese nel proprio percorso scolastico, mentre le 3 persone con una laurea di matrice linguistica posseggono una competenza avanzata. Quanto a soggiorni per motivi di studio o tirocinio in paesi anglofoni, la maggior parte dei rispondenti (60%) non ha mai fatto simili esperienze, a fronte del 40% che si è recato all'estero almeno una volta (tra cui due delle tre linguiste).

I grafici che seguono mostrano le percentuali relative alla frequenza con cui si fruisce di servizi di interpretazione trasmessi in televisione e in *streaming*, per quanto concerne sia l'interpretazione simultanea sia quella consecutiva.

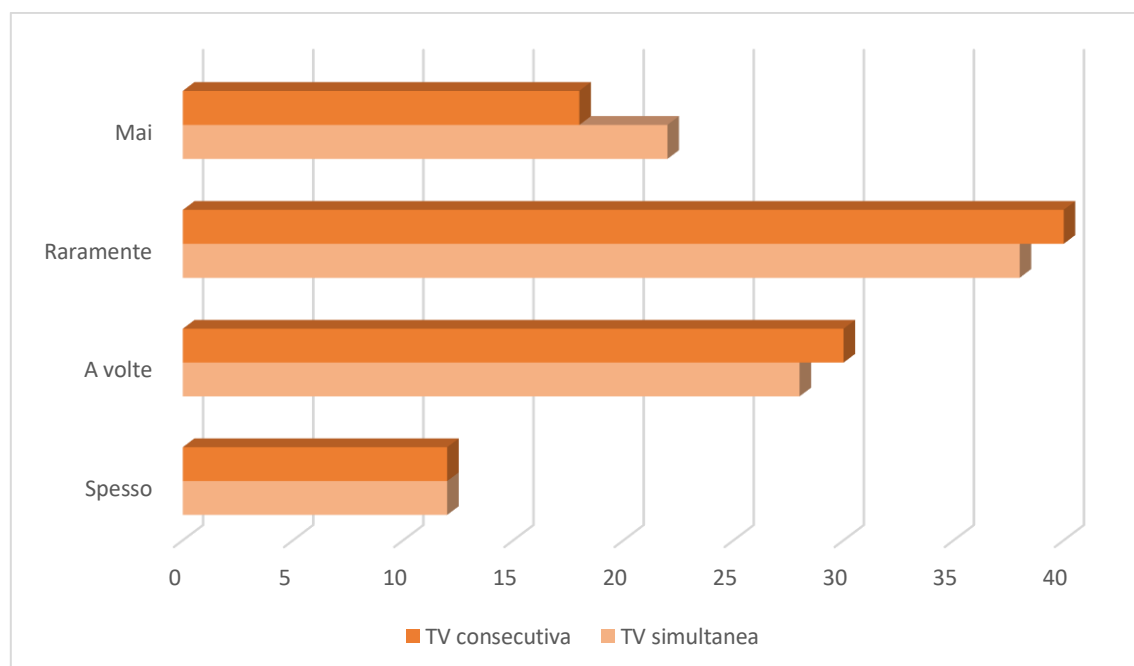


Figura 5.8 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi televisivi da parte del campione (primo questionario)

Dal grafico in Figura 5.8 si evince che, in linea generale, la fruizione di servizi di interpretazione televisiva non è assidua: i rispondenti hanno maggiormente indicato di seguirli raramente (40% consecutiva, 38% simultanea) e a volte (30% cons., 28% sim.); inoltre, anche le cifre relative alla non fruizione (18% cons., 22% sim.) superano quelle

di un consumo assiduo (12% ciascuna). Si sottolinea altresì che, per quanto i dati delle due modalità siano pressoché simili, nel complesso il campione segue maggiormente servizi in consecutiva rispetto a quelli in simultanea. I rispondenti si configurano come telespettatori italiani medi che usufruiscono dei servizi di interpretazione solo nel caso in cui, ad esempio, sia presente un ospite di cui sono fan o qualora desiderino seguire eventi di loro particolare interesse; molto probabilmente non cercano programmi in cui sono presenti interpreti, ma semplicemente vi si ‘imbattono’ casualmente (si veda anche Picchio 2016). Di fatto, la televisione italiana (almeno quella pubblica o in generale non a pagamento – es. Mediaset) ingaggia interpreti occasionalmente.

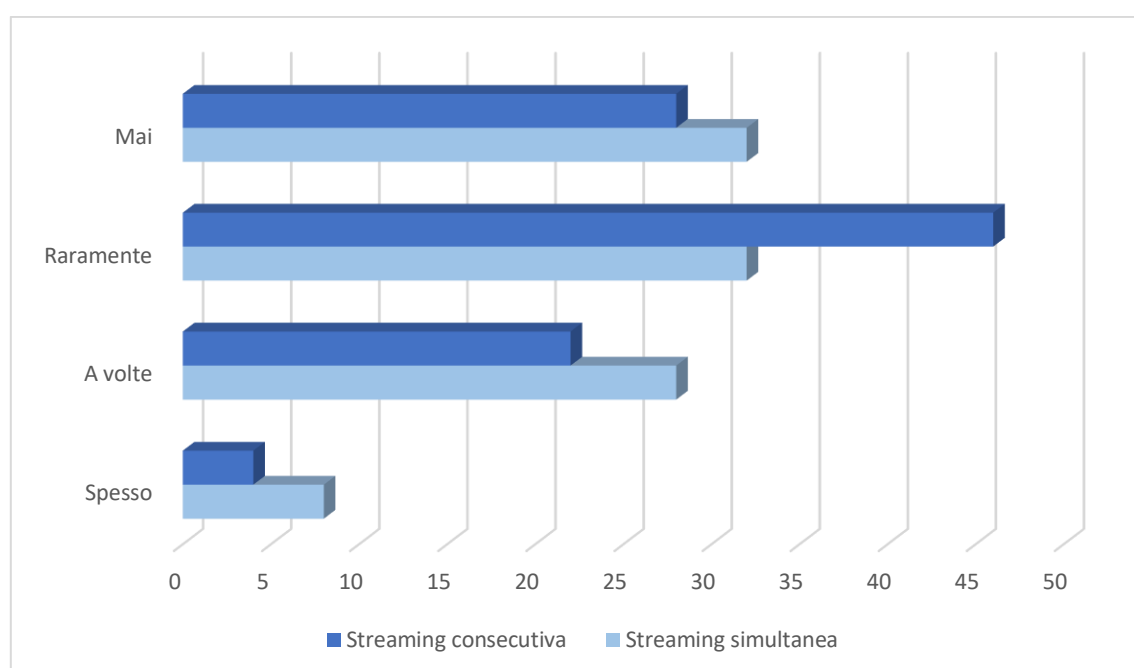


Figura 5.9 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi in *streaming* da parte del campione (primo questionario)

Quanto allo *streaming* (Figura 5.9), i dati mostrano in generale una fruizione minore dei servizi di interpretazione rispetto a quanto riscontrato per quelli televisivi. Infatti, le percentuali maggiori sono quelle relative alle risposte ‘raramente’ (46% cons., 32% sim.) e ‘mai’ (28% cons., 32% sim.), seguite da ‘a volte’ (22% cons., 28% sim.), mentre il consumo assiduo è minimo (4% cons., 8% sim.). Contrariamente all’ambito televisivo, per le prestazioni interpretative in *streaming* è più difficile fare un confronto tra simultanea e consecutiva dato che la prima supera la seconda in termini di fruizione sporadica o assidua, mentre accade l’esatto contrario relativamente a un consumo occasionale. Giova sottolineare che dalle note di un rispondente si evince confusione tra servizi di interpretazione in *streaming* e altre forme di traduzione audiovisiva come i

sottotitoli, oggi molto popolari in piattaforme come Netflix: questa persona, infatti, tendeva quasi ad accomunare i due trasferimenti linguistici, tantoché nel secondo questionario si è scelto di inserire due immagini esemplificative di prestazioni interpretative in simultanea e consecutiva; si evidenzia altresì che la volontaria con cui si era svolto il test pilota del questionario sulle aspettative non aveva mostrato problematiche simili.

Dato che la presente tesi dottorale verte sulla modalità consecutiva, il grafico in Figura 5.10 pone in diretto confronto i servizi di interpretazione consecutiva fruiti tramite la televisione e in *streaming*.

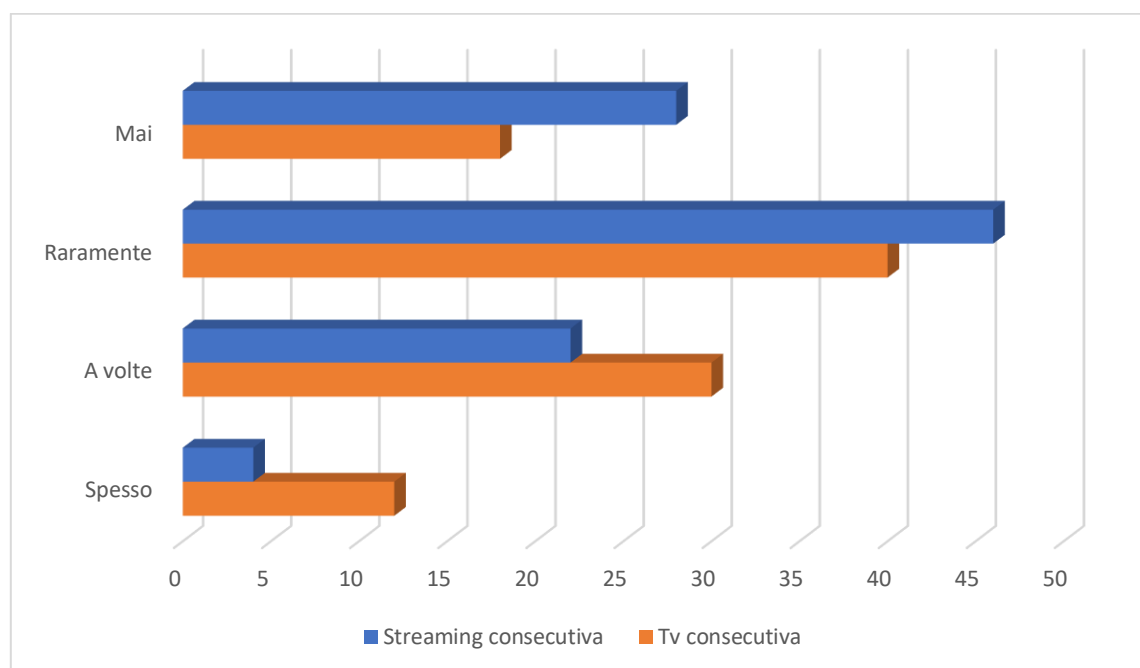


Figura 5.10 Percentuali relative alla fruizione di interpretazioni consecutive in televisione e via *streaming* da parte del campione (primo questionario)

Le barre mostrano che nel complesso il campione usufruisce maggiormente di servizi televisivi rispetto a prestazioni in *streaming*: sommando le percentuali di utilizzo (al netto quindi delle risposte relative a ‘mai’), l’82% dei rispondenti usufruisce di *performance* interpretative in televisione a fronte di un 72% relativo allo *streaming*. Inoltre, i dati delle interpretazioni televisive superano quelle in digitale in termini di fruizione sporadica e assidua, mentre giova evidenziare che accade l’esatto contrario relativamente al totale inutilizzo; infine, le percentuali riguardanti l’uso occasionale sono simili (40% tv vs 46% *streaming*).

### 5.2.2 Seconda parte: la comunicazione audiovisiva in *streaming*

Le domande relative a questa sezione analizzano alcuni parametri temporali e d'uso che caratterizzano la comunicazione audiovisiva in *streaming*.

Innanzitutto, si è chiesto al campione quale fonte interroga per avere maggiori informazioni riguardo una diretta con la propria star preferita: le opzioni includono canali social e/o sito web dell'emittente, Internet (es. Google), *communities* di fan e gruppi di amici e familiari; i rispondenti hanno potuto dare più di una risposta. Le opzioni che hanno ottenuto maggiori consensi sono state i motori di ricerca Internet (n=44) e i canali social dell'emittente (n=38); segue a netta distanza il sito web della stessa (n=14), mentre sono state pressoché non menzionate le *communities* di fan (n=5) e i gruppi di amici e familiari (n=2). Pertanto, qualora si necessiti di informazioni su un diretta *streaming*, i rispondenti prediligono altrettante fonti digitali, quali popolari motori di ricerca (senza per forza optare per il sito web specifico dell'emittente) e social media del canale in questione; questi sono predominanti sulle fonti 'umane' e interpersonali.

Nella domanda successiva si è chiesto ai rispondenti di indicare se decidono di seguire la diretta in questione, indipendentemente dal giorno e dall'orario prestabilito. La maggior parte (66%) dichiara che probabilmente seguirebbe la diretta, qualora le tempistiche siano compatibili con gli impegni personali; una percentuale minore (24%) sostiene che con molta possibilità non ne usufruirebbe, preferendo occuparsi di altro e cercare in seguito la registrazione nel web. Solo il 10% dichiara che non la seguirebbe a prescindere, mentre nessuno dei rispondenti si è detto certo di prenderne visione. Conseguentemente, la maggioranza del campione sarebbe più che disposto a seguire una diretta con la loro *celebrity* preferita, purché ciò non incida con impegni di altro tipo, che essi siano privati o professionali.

Scendendo ancor più nel dettaglio, si è chiesto quanto gli utenti ritengono coinvolgenti una diretta e una relativa trasmissione in differita (qualora il video rimanga disponibile in piattaforme o archivi multimediali online): la maggior parte dei rispondenti (78%) sostiene che la diretta sia abbastanza o molto coinvolgente, risposte date rispettivamente dal 44% e dal 34% del campione; solo il 22% non è d'accordo, considerandola poco o per nulla coinvolgente (12 e 10%). Quanto alla differita, la maggior parte dichiara che anch'essa è coinvolgente, ma la percentuale è inferiore, soprattutto a causa di un dato nettamente più basso in relazione alla risposta 'molto': il 62% infatti la considera abbastanza o molto interessante (52%, 10%), mentre il 38%



sostiene che sia poco o per nulla coinvolgente (28%, 10%). In sostanza, la diretta è considerata più coinvolgente di una differita.

Ciò detto, cosa rende una trasmissione *streaming* più coinvolgente rispetto a un programma televisivo? Si è chiesto al campione di esprimere la propria opinione relativamente a tre caratteristiche tipiche dei nuovi media audiovisivi come le piattaforme online e i servizi dei social media: la possibilità di prendere visione dei contenuti quando si desidera, l'opportunità di vederli con qualsiasi dispositivo e la facoltà di interazione tramite chat, *like* e reazioni varie.

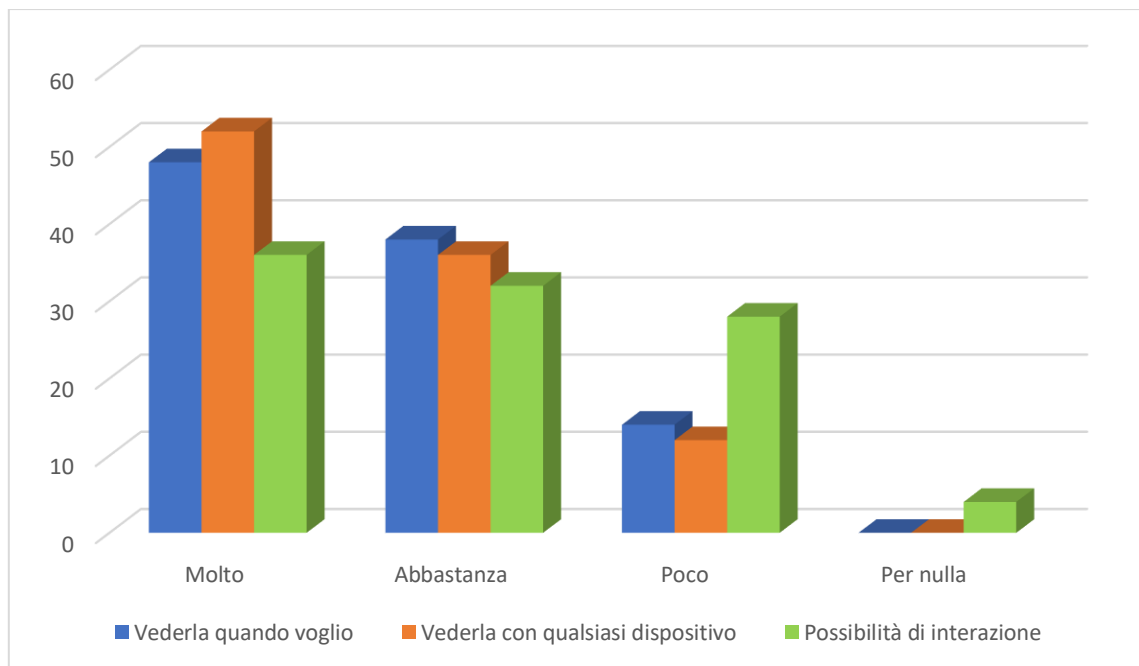


Figura 5.11 Percentuali relative al coinvolgimento di una trasmissione *streaming* rispetto a un programma televisivo

Il grafico in Figura 5.11 dimostra che le prime due caratteristiche sopraelencate incidono positivamente sul coinvolgimento del pubblico: il 48% e il 52% rispondenti dichiara infatti che la possibilità di vedere la trasmissione quando si desidera e con qualsiasi dispositivo aumentano di molto l'interesse del pubblico; un altro 38% e 36% utenti le considerano altresì abbastanza coinvolgenti. Di converso, poche persone sostengono che incidano poco o per nulla. Le percentuali relative alle opportunità interattive sono invece più vicine tra di loro dato che il 36% le ritiene molto, il 32% abbastanza e il 28% poco coinvolgenti. Di conseguenza, gli elementi che più influenzano positivamente l'interesse degli utenti sono la possibilità di vedere una trasmissione quando si vuole e con qualsivoglia dispositivo, aspetti che permettono di conciliare i vari impegni che si hanno

in una giornata e il proprio tempo libero; anche qualora ci si trovi fuori casa, si ha con sé uno strumento come lo smartphone con cui poter usufruire del servizio desiderato.

Tuttavia, le comunicazioni audiovisive in *streaming* possono avere dei lati negativi, dei limiti rispetto a una tradizionale trasmissione televisiva. I rispondenti hanno a tal proposito espresso la loro opinione relativamente a: problemi di connessione, necessità di avere competenze specifiche per usufruire di servizi online, bisogno di dotarsi di dispositivi digitali e inferiore qualità di supporto audio-video (es. telecamere).

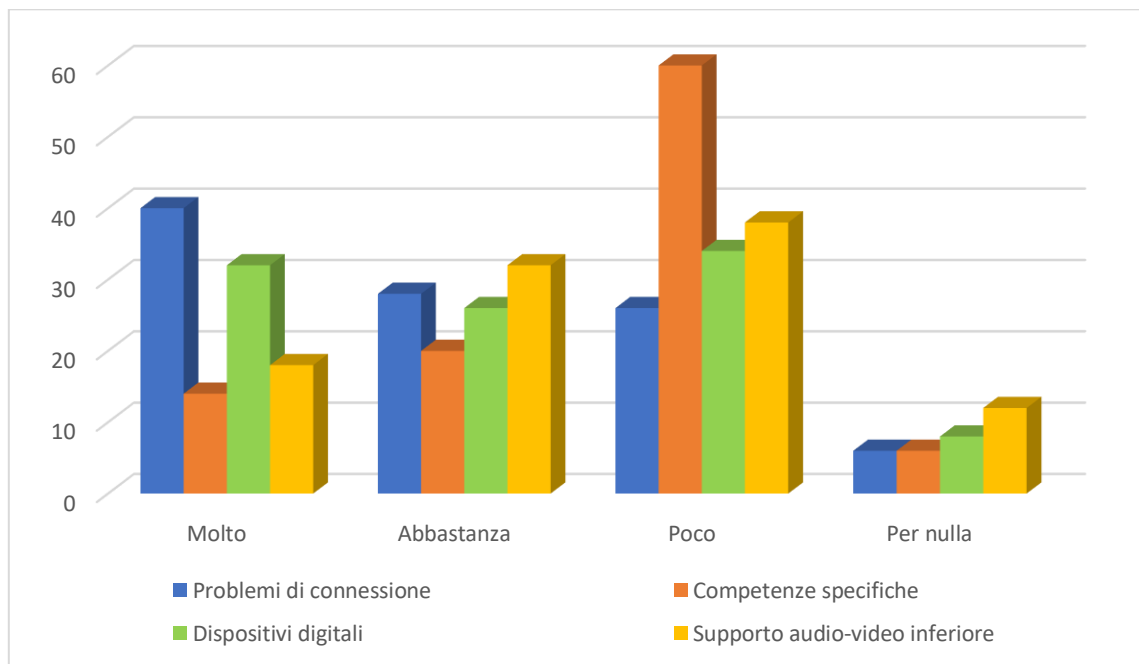


Figura 5.12 Percentuali relative ai limiti di una trasmissione *streaming* rispetto a un programma televisivo

Il grafico in Figura 5.12 dimostra che le difficoltà di connessione sono considerate il limite maggiore delle comunicazioni *streaming*: infatti, ben il 68% dei rispondenti ritiene possano inficiare la trasmissione; più nel dettaglio, rispettivamente il 40% e il 28% dichiara siano molto e abbastanza problematiche. Quanto alle competenze specifiche, non sembrano essere fonte di disturbo per gli intervistati, dato che per la maggior parte (60%) sono poco rilevanti: se i problemi di connessione sono indipendenti dalla volontà degli utenti, le competenze specifiche sono acquisite durante la crescita e, specialmente per i giovani che formano il campione, date quasi per scontate essendo di fatto nati e/o vissuti nell'era digitale. Di converso, il possesso di dispositivi digitali può creare dei problemi: se infatti il 34% ha risposto 'poco', un altro 32% ha optato per 'molto' e un 26% per 'abbastanza'. Si è pensato che una disponibilità economica potesse aver influenzato la scelta e sono state pertanto correlate tali risposte con quelle relative alla situazione occupazionale: non sono emersi risultati utili per studenti e lavoratori, dato che la metà

di essi ha dichiarato che la necessità di avere specifici *device* sia poco o per nulla rilevante, mentre per l'altra metà ciò è molto o abbastanza problematico; interessante di converso notare che tutti i disoccupati hanno risposto che questo elemento incide molto o abbastanza negativamente. Di conseguenza, l'ipotesi iniziale è parzialmente confermata. Infine, anche per quanto concerne un inferiore equipaggiamento audiovisivo di una trasmissione *streaming* rispetto a un programma televisivo le risposte sono contrastanti: in particolare, se il 38% ha scelto 'poco', il 32% ha optato per 'abbastanza'. Su ciò potrebbe aver inciso il tipo di canali seguiti e quindi una fruizione di tipologie differenti di emissioni; purtroppo, però, non si hanno ulteriori informazioni in merito.

### 5.2.3 Terza parte: i servizi di interpretazione in *streaming*

Dopo aver analizzato le aspettative per quanto concerne la comunicazione audiovisiva in *streaming* in generale, si discutono ora i risultati specifici in termini di servizi di interpretazione. Si chiede ai rispondenti di indicare cosa li aiuta a seguire meglio la trasmissione tradotta: si analizzano prima elementi relativi a forma e contenuto (accento madrelingua, voce gradevole, scorrevolezza, prosodia dell'ospite, *audience design*<sup>147</sup>, coinvolgimento dato dai suddetti parametri); in seguito si indagano aspetti riguardanti la visibilità su schermo (*voice-matching*, visibilità dell'ospite, visibilità dell'interprete con l'ospite – posizionamento adeguato, visibilità dell'interprete sempre durante i turni traduttivi – mimica e gestualità, coinvolgimento dato dai suddetti parametri); e infine l'aspetto fisico dell'interprete (consono in termini di trucco, parrucchetto, abbigliamento). Similmente a quanto riportato in Picchio (2016), si valutano le risposte su una scala che va da fondamentale a irrilevante: per stilare una classifica si attribuisce a 'fondamentale' 4 punti, a 'importante' 3, a 'poco importante' 2 e a 'irrilevante' 1. I risultati sono riassunti nella Tabella 5.1 e nel grafico in Figura 5.13: il colore blu è assegnato ai parametri relativi a forma e contenuto (extra-/linguistici), l'arancione a quelli riferiti alla visibilità e il verde all'aspetto dell'interprete.

---

<sup>147</sup> La domanda, qui sinteticamente indicata come *audience design*, nel questionario era così formulata: quanto ritiene sia importante che l'interprete fornisca spiegazioni e/o informazioni aggiuntive per rendere il discorso comprensibile. Si fa quindi esplicito riferimento a rese espanse ed esplicative, le quali, come visto nel quarto capitolo, possono essere usate strategicamente dagli interpreti per adeguare il loro *output* ai bisogni dei loro pubblici.

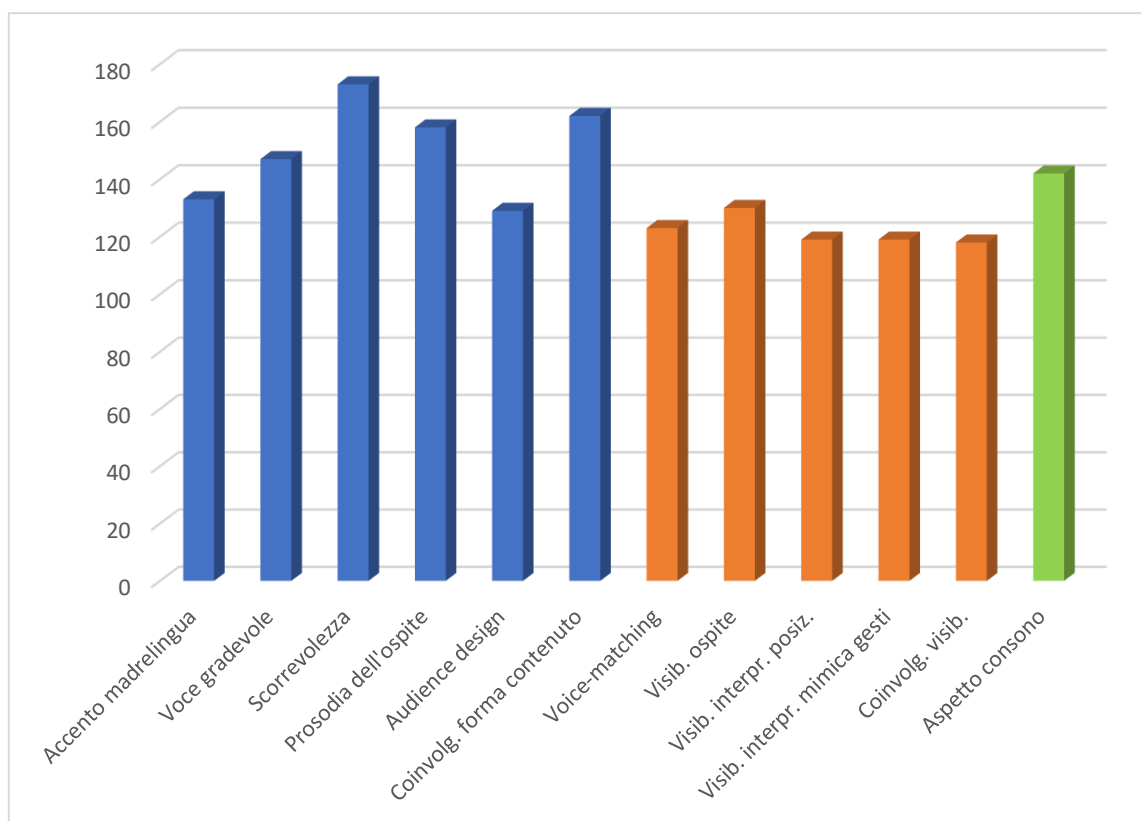


Figura 5.13 Punteggi relativi alle aspettative riguardo ai servizi interpretativi in *streaming*

Tabella 5.1 Punteggi relativi alle aspettative riguardo ai servizi interpretativi in *streaming*

N.	ELEMENTI	PUNTI
1	<b>Scorrevolezza</b>	<b>173</b>
2	<b>Coinvolgimento parametri forma/contenuto</b>	<b>165</b>
3	<b>Prosodia dell'ospite</b>	<b>158</b>
4	<b>Voce gradevole</b>	<b>147</b>
5	<b>Aspetto consono</b>	<b>142</b>
6	<b>Accento madrelingua</b>	<b>133</b>
7	<b>Visibilità ospite</b>	<b>130</b>
8	<b>Audience design</b>	<b>129</b>
9	<b>Voice-matching</b>	<b>123</b>
10	<b>Visibilità interprete c/ospite – posizionamento</b>	<b>119</b>
10	<b>Visibilità interprete – mimica e gestualità</b>	<b>119</b>
12	<b>Coinvolgimento parametri visibilità</b>	<b>118</b>

Innanzitutto, si sottolinea che alcuni dei parametri analizzati sono stati utilizzati anche nel questionario discusso in Picchio (2016): nello specifico, sono stati ripresi la scorrevolezza, la prosodia dell'ospite, la voce gradevole, l'accento madrelingua e il *voice-matching*. I risultati<sup>148</sup> sono pressoché identici, dato che la scorrevolezza è l'elemento che

<sup>148</sup> Per quanto riguarda la tesi magistrale (Picchio 2016), si fa riferimento alla sezione in cui si discutono le aspettative delle persone comuni, uno dei tre gruppi analizzati. Si sottolinea inoltre

tra questi si ritiene più importante, mentre accento madrelingua e *voice-matching* sono quelli più irrilevanti; l'unica piccola differenza riguarda l'uso di uno stile prosodico simile all'originale e la voce gradevole, i quali sono invertiti nel precedente studio.

Dalla Figura 5.13 e dalla Tabella 5.1 si evince che i rispondenti danno maggior importanza ai parametri (extra-)linguistici rispetto a quelli riguardanti la visibilità su schermo, tantoché ritengono che i primi incidano molto sul coinvolgimento del pubblico rispetto ai secondi (165 punti vs 118). Infatti, la scorrevolezza, i parametri relativi a forma e contenuto nel loro complesso, l'uso di una prosodia simile all'ospite e la voce gradevole sono nettamente ai primi posti della classifica; quanto agli altri due elementi (extra-)linguistici, seguono l'accento madrelingua e l'*audience design*. In relazione a quest'ultimo, il risultato porta a ipotizzare che forse è più difficile da valutare; in altri termini, le persone comuni potrebbero avere difficoltà nell'esprimere le proprie aspettative in merito a un'informazione aggiuntiva data dall'interprete. Da un lato è effettivamente un elemento strettamente connesso alla singola situazione comunicativa, e dall'altro non è nemmeno semplice rendersi conto che una frase è una resa esplicativa (l'interprete dovrebbe dire qualcosa come "che tradotto in italiano significa...", cosa che non sempre avviene). Sostanzialmente, ciò che conta per un potenziale pubblico, come alcuni dei rispondenti hanno dichiarato, è che "l'interprete traduca bene", dove si potrebbe leggere 'bene' come 'in modo convincente' (Straniero Sergio 2003: 172); difatti, è il parametro della scorrevolezza a essere predominante, ossia quell'aspetto che conferisce alla resa dell'interprete sicurezza e autorevolezza – ciò che, in altri termini, permette a un interprete di essere convincente agli occhi un utente medio, a prescindere dal contenuto.

Passando agli altri parametri, è interessante innanzitutto notare che l'aver un aspetto consono all'ambiente mediatico è considerato persino più importante di due elementi (extra-)linguistici, tantoché si trova al quinto posto della classifica. Dato che tutti i parametri relativi alla visibilità sono considerati meno rilevanti, i rispondenti sostengono sia più importante che l'interprete sia adeguato all'ambito in cui si trova (magari all'altezza di una determinata star), piuttosto che vederlo in video. Quanto alla visibilità, il parametro a cui è stato attribuito il peso maggiore è, come ipotizzabile, quella dell'ospite: è la star che deve essere al centro dell'attenzione delle telecamere, anche a

---

che erano stati indagati altri parametri come la fedeltà, la completezza, la coesione logica e l'uso corretto della grammatica.

discapito dell'interprete; quest'ultimo può anche non essere inquadrato, ossia non è fondamentale né che sia posizionato in modo tale da essere ripreso insieme all'ospite, né che sia visibile durante i turni traduttivi in modo tale da avere accesso *gestaltico* alla comunicazione multimodale.

#### 5.2.4 Riflessioni conclusive sulla sezione

L'analisi dei risultati del questionario sulle aspettative ha dimostrato che il campione è costituito da un gruppo di giovani donne e uomini, per la quasi totalità di madrelingua italiana. A livello di consumi mediatico-digitali, i risultati sono in linea con le più recenti statistiche a livello nazionale: infatti, i rispondenti utilizzano prevalentemente smartphone, pc e smart tv; sono fedeli abbonati di Netflix, ma non disdegnano RaiPlay e Amazon Prime Video; e inoltre sono molto attivi su YouTube, Facebook e Instagram, i quali sono altresì gli stessi social media utilizzati per guardare contenuti audiovisivi in *streaming* tramite dirette o relativi video. In altri termini, il campione sembra essere abbastanza rappresentativo della popolazione italiana. Per quel che riguarda in particolar modo YouTube, è il social medium più utilizzato in assoluto dal 96% dei rispondenti; inoltre, ben il 60% di essi ne usufruisce per prendere visione di materiale audiovisivo in diretta o in differita, percentuale superata solo da IGTV; tuttavia, è altresì vero che il tempo speso su questo social medium è inferiore rispetto a quello dedicato a Facebook e Instagram.

A dimostrazione della popolarità del Giffoni, il 70% del campione, pur essendo composto da non *giffoner*, conosce in modo più o meno approfondito il Festival: il 66% sa di cosa si tratta, il 2% lo segue sui social, mentre un altro 2% ne ha preso parte come visitatore.

Per quanto concerne la competenza in inglese, l'82% dei rispondenti rappresenta potenzialmente un gruppo di utenti tipo di servizi di interpretazione, dato che il 64% ha dichiarato di avere una competenza intermedia e il 18% ha segnalato un livello base. Ciononostante, la maggior parte degli intervistati usufruisce di prestazioni interpretative televisive raramente o sporadicamente, soprattutto in modalità consecutiva; mentre l'uso di interpretazioni via *streaming* avviene ancor più di rado. Confrontando il consumo di interpretazioni consecutive in televisione e via *streaming*, le prime superano le seconde; conseguentemente, gli utenti potrebbero proiettare su una prestazione in *streaming* elementi tipici di servizi televisivi e pertanto un'interprete come Olga Fernando potrebbe

essere utilizzata come metro di paragone: da una parte, infatti, come riassunto in seguito, si attribuisce molta importanza alla scorrevolezza della resa, ma dall'altra è interessante notare quanto il parametro della visibilità su schermo non sia rilevante, nonostante sia anche grazie all'esposizione mediatica che la Fernando è così conosciuta.

Per quel che riguarda le aspettative in termini di comunicazione audiovisiva digitale in generale, i rispondenti usano fonti come motori di ricerca e social media come prime fonti di informazioni. Inoltre, il 66% di essi si dice più che disposta a seguire una diretta, qualora altri impegni lo permettano; infatti, mettendo a paragone una diretta e una relativa differita, la prima è ritenuta più coinvolgente della seconda. Al coinvolgimento del pubblico contribuiscono fattori come la libertà di vederla quando si vuole e con qualsiasi mezzo e, seppur in misura minore, la possibilità di interazione. Di converso, quanto ai limiti rispetto a una tradizionale trasmissione televisiva, il 68% dei rispondenti ha dichiarato che i problemi di connessione possono inficiare la fruizione di contenuti digitali. In aggiunta, se le competenze specifiche non risultano essere rilevanti per il giovane campione raggiunto, il possesso di determinati dispositivi può diventare problematico, specialmente in relazione alle condizioni lavorative svantaggiose. Quanto all'equipaggiamento audiovisivo dei canali *streaming* rispetto a quelli televisivi, le posizioni dei rispondenti sono contrastanti.

Infine, per quel che riguarda le aspettative dei servizi di interpretazione in digitale, il campione attribuisce maggior importanza a parametri relativi alla forma e al contenuto della resa, in *primis* scorrevolezza, stile prosodico e voce gradevole. Sono infatti gli elementi (extra-)linguistici nel loro complesso a coinvolgerli maggiormente rispetto a quelli che riguardano la visibilità su schermo. Quanto a quest'ultima, si dà priorità all'ospite a discapito dell'interprete, di cui tuttavia si apprezza l'aspetto consono all'ambito mediatico.

Nello studio ricettivo discusso nella sezione successiva sono analizzati nel dettaglio i parametri relativi all'*audience design* e alla visibilità su schermo della gestualità degli interpreti, ossia quegli elementi a cui non si accorda molta importanza – almeno in linea di principio.

### 5.3 *Lo studio sulla ricezione*

Dopo aver analizzato le aspettative di un insieme di potenziali giovani utenti di servizi di interpretazione mediatico-digitali, la seconda parte di questa macro-fase indaga la ricezione di alcune clip tratte dal GFFIntD da parte di due gruppi di studenti universitari. Come illustrato nel terzo capitolo, il campione è composto da 90 persone, ossia 20 studenti della LM19 (iscritti al primo anno del corso di laurea magistrale in Comunicazioni e Culture Digitali) e 70 della LM85-bis (iscritti al secondo anno del corso di laurea magistrale a ciclo unico in Scienze della Formazione Primaria). Come altresì già sottolineato, non si punta all'assoluta rappresentatività del campione, quanto piuttosto a leggere i risultati relativamente ai due gruppi in oggetto.

Nelle sezioni di seguito si discutono prima le risposte degli studenti della LM19 e poi quelle della LM85-bis, per tentare di esaminarle contrastivamente nel paragrafo conclusivo. Inoltre, dato che la parte iniziale dello strumento di indagine è ripresa dal questionario appena esposto, si mettono a paragone questi due gruppi con quello usato per l'analisi delle aspettative.

#### 5.3.1 Prima parte

##### 5.3.1.1 Informazioni generali

###### LM19

Il campione è composto da 20 giovani divisi non equamente tra studentesse e studenti; nello specifico, le risposte delle prime sono ben 17, mentre solo 3 sono quelle dei secondi. L'età media è di 26 anni: 18 rispondenti sono nati nella seconda metà degli anni '90, mentre 2 studenti negli anni '80, uno nel 1988 e l'altro nel 1984. Nel complesso, quest'ultimo è l'utente più grande d'età, mentre tutti coloro che hanno dichiarato di essere nati nel 1999 (4 persone) sono i più giovani. Tutti i rispondenti appartengono alle generazioni Y e Z, rientrando quindi in quella fascia di popolazione che ha avuto, sin dalla tenera età, maggiore familiarità con i media informatico-digitali: più nel dettaglio, i due studenti nati negli anni '80 rappresentano la generazione Y, mentre tutti gli altri sono membri della generazione Z, la quale è pertanto quella preponderante.

La maggior parte del campione (85%) è di madrelingua italiana, mentre tre rispondenti hanno dichiarato un idioma differente, nello specifico il francese, il russo e lo spagnolo: queste studentesse potrebbero, ad esempio, aver frequentato le lezioni del Dipartimento maceratese durante soggiorni Erasmus o progetti simili.



Tutti gli studenti sono iscritti al corso di laurea magistrale in Comunicazione e culture digitali (LM19). In base ai requisiti di accesso stabiliti dall'apposito regolamento<sup>149</sup>, è possibile iscriversi alla LM19 qualora si possieda una laurea triennale in Scienze della comunicazione (L20), ovvero un titolo di studio equipollente conseguito all'estero. Qualora si detenga un diploma differente, si è ammessi in virtù dell'acquisizione di almeno 40 cfu in ambito linguistico, sociologico, nonché in altre aree come quella storica, economica, giuridica, letteraria, delle scienze umane e della comunicazione. L'ammissione è altresì subordinata al superamento di una verifica della preparazione personale attraverso un colloquio finalizzato ad accertare che il livello delle competenze disciplinari posseduto sia adeguato al percorso formativo prescelto.

A differenza del questionario sulle aspettative, si ricorda che in questo caso non sono state raccolte ulteriori informazioni (relativamente, ad esempio, alle figure genitoriali), dato che il focus principale verte sulla seconda e sulla terza parte e, pertanto, la prima sezione è stata semplificata.

#### LM85-bis

Il campione è composto da 70 rispondenti divisi anch'essi non equamente; nello specifico, le risposte delle ragazze sono ben 67, mentre solo 3 sono quelle dei ragazzi. L'età media è di 24 anni: 63 rispondenti sono nati tra il 2000 e il 2002, 4 alla fine degli anni '90, 2 nel 1985 e 1 nel 1970 (presumibilmente il docente, il quale ha volontariamente ed esplicitamente deciso di prendere parte alla ricerca). Nel complesso, quest'ultimo è l'utente più grande d'età, mentre le due studentesse che hanno dichiarato di essere nate nel 2002 sono le più giovani. La quasi totalità dei rispondenti appartiene alle generazioni Y e Z: più nel dettaglio, le due studentesse nate nel 1985 rappresentano la generazione Y, mentre tutti gli altri sono membri della generazione Z, la quale risulta essere quella nettamente predominante. L'utente nato nel 1970 è l'unico esponente della generazione X.

L'intero campione è di madrelingua italiana.

Ad eccezione del rispondente nato nel 1970, tutti gli studenti sono iscritti al corso di laurea magistrale a ciclo unico in Scienze della Formazione Primaria (LM85-bis). In base alla normativa vigente<sup>150</sup>, tale corso è a numero programmato e l'accesso è

---

<sup>149</sup> Si veda <https://spocri.unimc.it/it/didattica/requisiti-di-accesso#requisiti%20LM-59>

<sup>150</sup> Si veda <https://formazioneprimaria.unimc.it/it/didattica/modalita-di-accesso-lm-85bis>

subordinato all'espletamento di una prova. Per l'ammissione è necessario il possesso di un diploma di istruzione superiore di durata quinquennale o di un titolo equipollente conseguito all'estero. Può tuttavia essere riconosciuto valido un diploma di durata quadriennale con relativo anno integrativo, in mancanza del quale eventuali obblighi formativi potranno essere deliberati dagli organi competenti. Inoltre, sono previsti obblighi formativi aggiuntivi per gli studenti che conseguano nella prova di selezione un punteggio non sufficiente in ciascuna delle aree oggetto d'esame; tali candidati sono tenuti ad assolvere, obbligatoriamente entro il primo anno di corso, specifici obblighi per ciascuna area risultata non sufficiente.

#### 5.3.1.2 I consumi mediatico-digitali

Analogamente al questionario sulle aspettative, questa sottosezione analizza i consumi in termini di dispositivi, piattaforme *streaming*, social media e relativi servizi utilizzati per guardare e/o caricare contenuti audiovisivi in *streaming*.

Si discute il diverso utilizzo degli stessi elementi già menzionati in precedenza, con l'unica differenza riguardante Mediaset Infinity: in questa seconda parte della macrofase, infatti, i due servizi (Mediaset Play e Infinity) erano già confluiti nello stesso ambiente digitale denominato appunto Mediaset Infinity. Per semplicità, con tale denominazione si intendono i contenuti fruibili gratuitamente, vale a dire quelli che nel primo questionario erano identificati con il nome Mediaset Play; inoltre, al fine di evitare ambiguità, si è scelto di escludere i materiali a pagamento, ossia quella parte che nella nuova piattaforma è chiamata Infinity+.

#### Dispositivi

##### LM19

Dal grafico in Figura 5.14 si osserva innanzitutto che la classifica è molto simile a quella descritta in precedenza, con la differenza più rilevante relativamente all'indisponibilità del tablet: lo smartphone è lo strumento più utilizzato dato che tutti e 20 i rispondenti lo usano più volte al giorno. Segue il PC, dispositivo che è utilizzato maggiormente rispetto al computer fisso: se il 95% usufruisce del primo, il secondo è usato solo dal 40%. Quest'ultimo chiude altresì la classifica stilata, ma a differenza del primo questionario in questo caso non è il dispositivo la cui percentuale relativa all'indisponibilità supera quella di uso, dato che si attestano entrambe al 40%. Infatti, è il tablet l'unico *device* la cui

percentuale di non possesso supera quella di uso (50% vs 45%), pur collocandosi al penultimo posto in virtù di un mero 5% di inutilizzo, contro un 20% relativo al computer fisso. Al terzo posto generale (70%), similmente al primo questionario, troviamo la smart tv. In confronto ai dati secondari raccolti, i risultati appena discussi sono simili a quelli riportati nel secondo capitolo in termini di uso di smartphone dato che, secondo We are social e Hootsuite (2022b), il 97,3% degli italiani utilizza questo dispositivo. Diversa invece la percentuale relativa al tablet dato che il campione ne usufruisce solo per 45%, contro il 53% attestato nel report. Anche in questo caso, inoltre, è nettamente diverso il dato riferito alla smart tv, dato che è usata dal 70% del campione qui analizzato, mentre il documento dichiara che la possiede solo il 19,6%. Per quel che riguarda infine PC e computer fisso, è difficile fare un confronto per gli stessi motivi menzionati sopra.

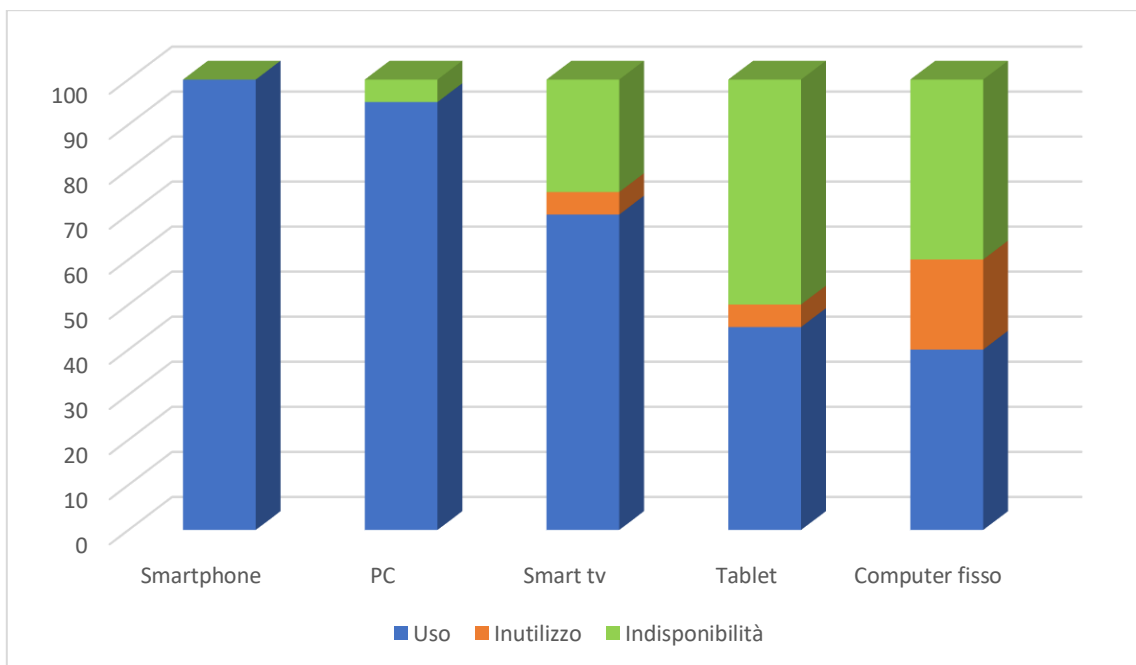


Figura 5.14 Consumo in valori percentuali di dispositivi tecnologico-digitali da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)

La classifica appena descritta può essere applicata anche alla frequenza di uso di questi dispositivi: difatti, smartphone, PC e smart tv sono utilizzati più volte al giorno rispettivamente dal 100%, dal 68% e dal 57% di coloro che ne usufruiscono, mentre tablet e computer fisso solamente da 3 utenti ciascuno. Di conseguenza, similmente al primo questionario, la dieta mediatica del campione è caratterizzata da *dispositivi* interattivi e ‘mobili’, smartphone e PC in *primis*.

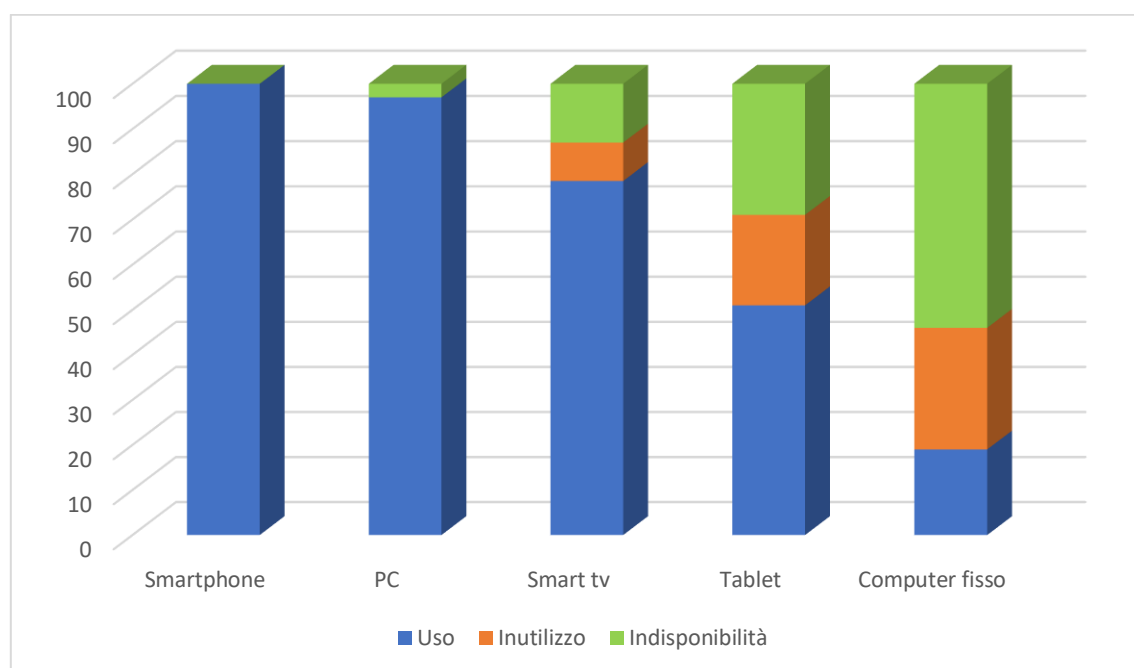


Figura 5.15 Consumo in valori percentuali di dispositivi tecnologico-digitali da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)

In questo caso (Figura 5.15) la classifica è ancor più simile a quella prodotta dal questionario sulle aspettative: lo smartphone è il dispositivo più utilizzato in assoluto dato che 69 rispondenti su 70 lo usano più volte al giorno e 1 più volte alla settimana. Segue il PC, il quale è nuovamente preferito rispetto al computer fisso: se il 97% usufruisce del primo, il secondo è usato solo dal 19%. Quest'ultimo, similmente al primo questionario, chiude la classifica stilata, ed è altresì l'unico dispositivo la cui percentuale relativa all'indisponibilità supera quella di uso (54% vs 19%). Al terzo e al quarto posto si collocano ancora una volta rispettivamente smart tv e tablet, utilizzati dal 78,5% e dal 51% dei rispondenti. In confronto ai dati secondari, i risultati appena discussi sono simili a quelli riportati da We are social e Hootsuite (2022b) in termini di uso di smartphone e tablet (97,3% e il 53% degli italiani). Anche in questo caso, inoltre, è nettamente diverso il dato riferito alla smart tv, così come è difficile fare un confronto per quel che riguarda PC e computer fisso.

La classifica appena descritta può essere applicata anche alla frequenza di uso di questi dispositivi: difatti, smartphone, PC e smart tv sono utilizzati più volte al giorno rispettivamente dal 99%, dal 57% e dal 47% di coloro che ne usufruiscono, mentre il tablet solamente dal 27% e il computer fisso da nessuno degli utenti.

Di conseguenza, la dieta mediatica del campione è nuovamente caratterizzata da dispositivi interattivi e ‘mobili’, soprattutto smartphone e PC, anche se quest’ultimo è usato meno frequentemente rispetto ai rispondenti del primo questionario: in questo caso è utilizzato più volte al giorno dal 57% dei rispondenti, mentre il dato precedente si attestava al 66%.

### Piattaforme *streaming*

LM19

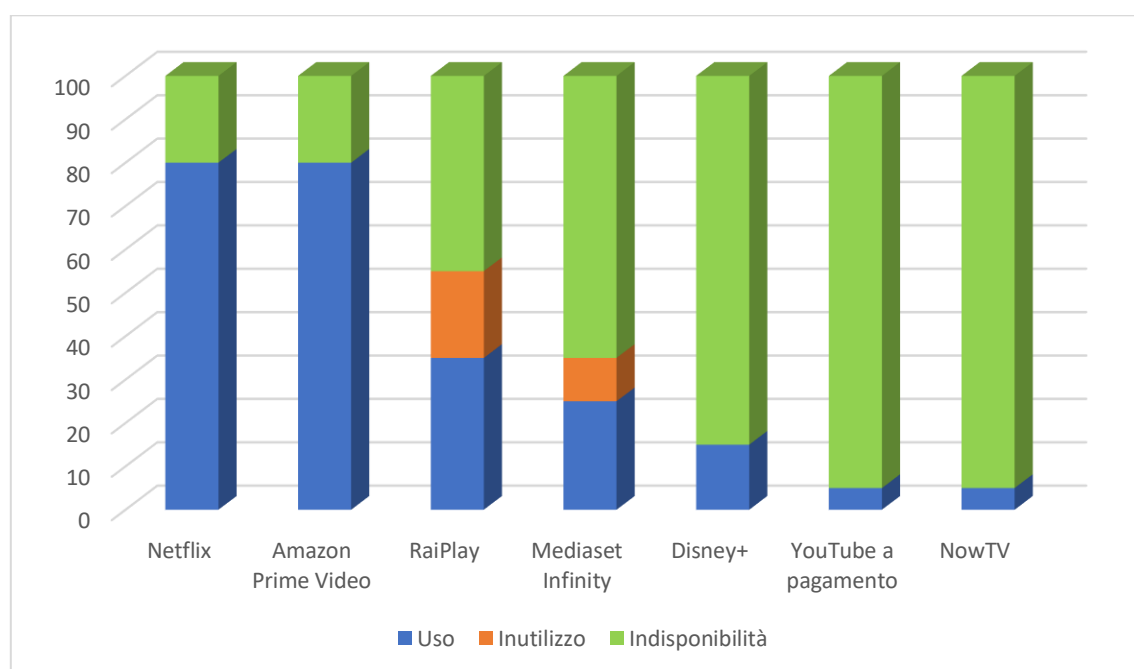


Figura 5.16 Consumo in valori percentuali di piattaforme *streaming* da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)

Il grafico in Figura 5.16 si evince che, analogamente al primo questionario, i servizi Rai e Mediaset, ossia gli unici due gratuiti, hanno le uniche percentuali di inutilizzo (20% e 10%) rispetto alle piattaforme a pagamento, per le quali non si sono riscontrati utenti che pur possedendole non le utilizzano.

Rispetto allo studio sulle aspettative, gli studenti LM19 utilizzano pressoché prevalentemente Netflix e Amazon Prime Video, tantoché sono entrambi usati dall’80% dei rispondenti. Si pensi altresì che al terzo e quarto posto troviamo RaiPlay e Mediaset Infinity con solo il 35% e il 25% di utenti; seguono ancor più distanti dai primi Disney+ (15%), YouTube a pagamento e NowTV (5% ciascuna). Sempre a confronto con lo studio precedente, si osservi quanto le percentuali relative a RaiPlay e Disney+ sono più basse (35% vs 54%; 15% vs 36%). Ciononostante, la classifica è simile per quanto riguarda le piattaforme maggiormente e minormente utilizzate: Netflix e Amazon Prime Video

svettano sulle altre, mentre i servizi a pagamento di YouTube e NowTV si collocano agli ultimi posti.

Interessante in questo caso fare un breve focus sui consumi delle tre studentesse straniere (Tabella 5.2).

Tabella 5.2 Consumi mediatico-digitali di tre studentesse straniere (secondo questionario, primo gruppo)

	Netflix	Amazon Prime Video	RaiPlay	Mediaset Infinity	Disney+	YouTube a pagamento	Nowtv
FR	✓	✓	X	X	X	✓	X
RU	X	✓	X	X	X	X	X
ESP	✓	✓	✓	X	X	X	X

Indipendentemente dalla lingua madre, Netflix e Amazon Prime Video sono le due piattaforme maggiormente utilizzate anche dalle tre giovani, mentre NowTV non è posseduta da nessuna delle tre. Di converso, Disney+, servizio di calibro internazionale, pur essendo poco usata in generale dal campione, non è usufruita dalle studentesse in questione. Inoltre, esse non utilizzano le due piattaforme di carattere nazionale, ossia Mediaset Infinity e RaiPlay, o meglio quest'ultima è usufruita solamente dalla ragazza spagnola. Degno di nota altresì il fatto che la giovane francese è l'unica persona di tutto il campione a usare i servizi a pagamento di YouTube.

Ritornando al campione nella sua totalità e scendendo nel dettaglio della frequenza d'uso delle due piattaforme 'regine', Netflix è in testa alla classifica dato che 3 utenti ne usufruiscono più volte al giorno e 11 più volte alla settimana, mentre 3 persone hanno dichiarato di vedere i contenuti di Amazon Prime Video più volte al giorno, ma solo 7 più volte alla settimana.

Anche in questo caso, la classifica qui esposta è in linea con quanto riscontrato ad esempio da JustWatch (si veda Paiano 2021) dato che, al netto dei due servizi gratuiti, Netflix e Amazon Prime Video sono le piattaforme maggiormente utilizzate, seguite da Disney+ e, in coda, da NowTV.

#### LM85-bis

Anche in questo caso (Figura 5.17) i due servizi gratuiti nazionali hanno le percentuali di inutilizzo più alte (16% e 9%) rispetto alle piattaforme a pagamento. La classifica stilata è molto simile a quella prodotta dallo studio sulle aspettative: Netflix è la piattaforma più usata (76%), seguita dai servizi Amazon e Rai (54% e 50%), Mediaset e Disney (37% e 14%), mentre quelli a pagamento di YouTube e NowTV (1% e 0%) sono praticamente

assenti nella dieta mediatica del campione. Ancora una volta, quindi, se Netflix svetta, i servizi esclusivi di YouTube e NowTV si collocano agli ultimi posti.

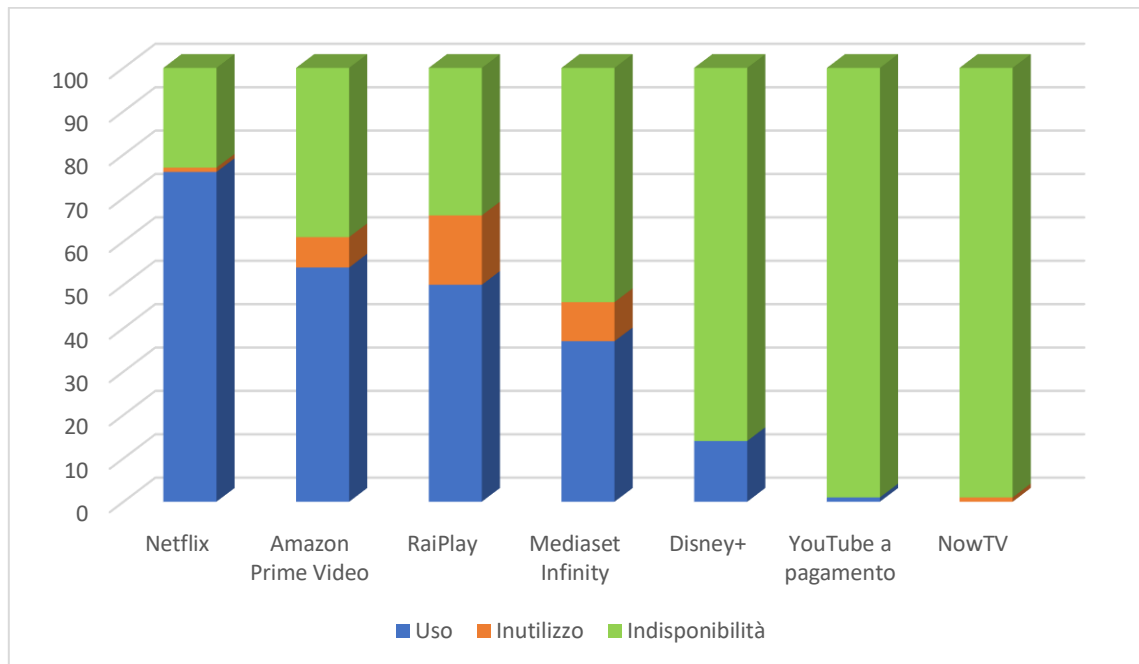


Figura 5.17 Consumo in valori percentuali di piattaforme *streaming* da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)

Quanto alla frequenza d'uso delle piattaforme maggiormente utilizzate, Netflix è in testa giacché l'87% degli utenti ne usufruisce più volte al giorno/alla settimana, mentre lo stesso dato per Amazon Prime Video si attesta al 55%. Di converso, il consumo di contenuti RaiPlay avviene più di rado dato che il 66% ne prende visione una volta al mese.

Anche questa terza classifica è in linea con quanto riscontrato da JustWatch (si veda Paiano 2021) per gli stessi motivi già discussi.

### Social media

#### LM19

In generale, i rispondenti sono più amanti dei social media rispetto al campione indagato nel questionario sulle aspettative, tantoché la percentuale di indisponibilità supera quella di uso solo relativamente a Twitter (Figura 5.18). Ciononostante, i tre social media più utilizzati sono comunque Instagram, YouTube e Facebook, mentre TikTok e Twitter sono quelli con meno utenti attivi.

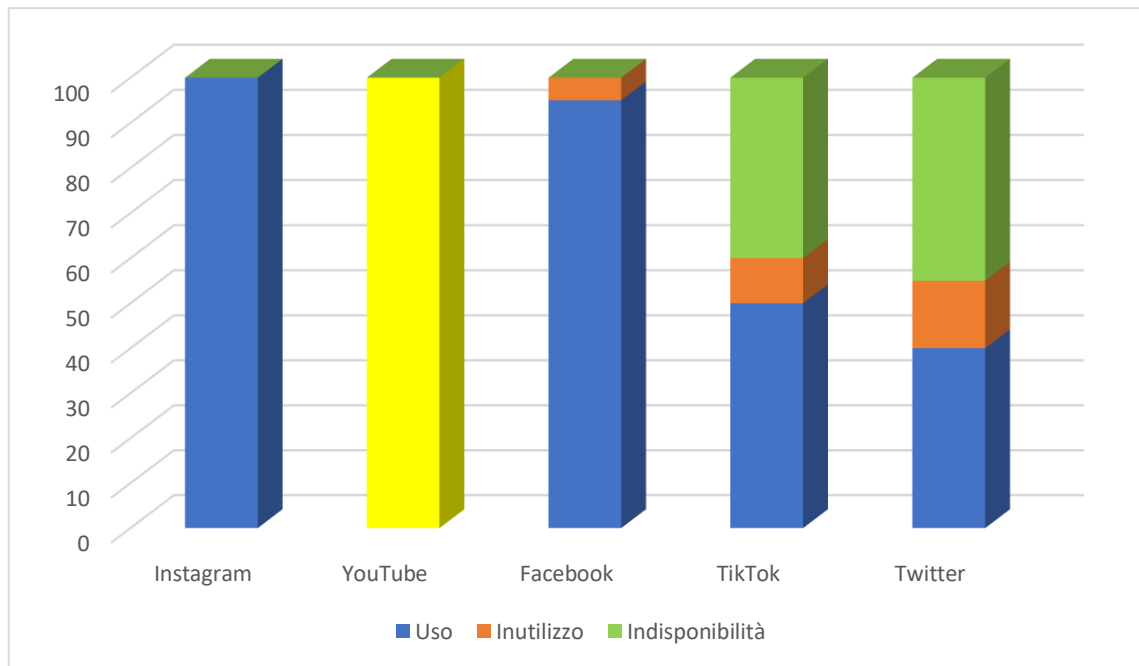


Figura 5.18 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)

Instagram e YouTube sono in assoluto quelli che attirano maggiormente l'attenzione dei rispondenti dal momento che sono utilizzati dal 100% del campione. Segue a poca distanza Facebook di cui usufruisce il 95% degli intervistati con l'unica eccezione della ragazza russa (a tal proposito si sottolinea che un social medium gemello molto popolare tra i russofoni è VKontakte). Chiudono la classifica TikTok (50%) e Twitter (40%). Vale altresì lo stesso discorso fatto in precedenza, ossia che gli utenti prediligono le piattaforme di natura audiovisiva (come Instagram e YouTube), nonché un social medium 'contenitore' come Facebook. Twitter, piattaforma a carattere più verbale, chiude di converso la classifica, preceduto da TikTok, il quale, tuttavia, è più utilizzato rispetto al primo campione. Per quel che riguarda la frequenza, Instagram è il social usato più di frequente, giacché il 95% ne usufruisce quotidianamente. Quanto a Facebook e YouTube, i risultati sono molto simili tra loro dato che la maggior parte degli utenti (80% per entrambi) li usa più volte al giorno/alla settimana. Anche in questo caso, i risultati qui discussi sono in linea con quanto riportato in vari studi menzionati nel secondo capitolo (Censis 2021; Statista 2022; We are social & Hootsuite 2022b): YouTube, Facebook e Instagram sono comunque più usati rispetto a TikTok e Twitter.



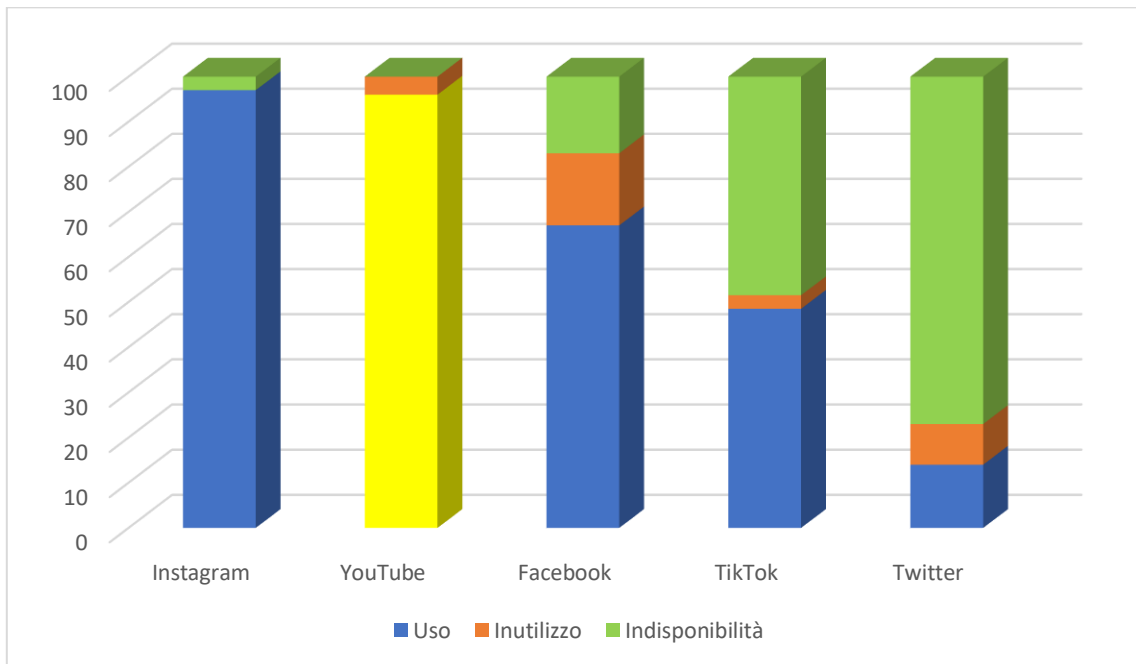


Figura 5.19 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)

Le differenze più evidenti rispetto al questionario sulle aspettative si riscontrano per Instagram, Facebook e TikTok (Figura 5.19): il primo svetta in testa alla presente classifica, laddove è meno usato dall'altro campione (97% vs 82%), mentre per Facebook accade l'esatto contrario (67% vs 88%); quanto a TikTok, anch'esso è utilizzato di più (48,5% vs 14%), tantoché in questo caso l'unico social medium la cui percentuale di indisponibilità supera quella d'uso è Twitter (77% vs 14%). Un fattore che può aver inciso su queste differenze è l'età del campione, giacché i rispondenti del sondaggio sulle aspettative nati nei primi anni 2000 sono solo 9, mentre se ne contano ben 63 nel presente questionario; ergo questo secondo studio ricettivo ha coinvolto più giovanissimi rispetto alla ricerca preliminare. Infatti, i dati relativi a Facebook e TikTok si avvicinano a quelli già riportati nel secondo capitolo: secondo il Censis (2021), essi sono rispettivamente usati dal 65,7% e dal 34,5% degli italiani tra i 14 e i 29 anni.

Ciononostante, i tre social media più utilizzati sono comunque Instagram (97%), YouTube (96%) e Facebook (67%), mentre TikTok (48,5%) e Twitter (14%) sono quelli con meno utenti attivi. Anche questo terzo campione predilige quindi le piattaforme di natura audiovisiva, in *primis* Instagram e YouTube, pur non disdegnando TikTok e Facebook. Per quel che riguarda la frequenza, Instagram e TikTok sono i social usati più di frequente, giacché rispettivamente il 99% e il 73% ne usufruisce quotidianamente.

Quanto a Facebook, il 34% lo utilizza più volte al giorno, percentuale identica a un frequente uso settimanale. Di converso, e similmente allo studio sulle aspettative, la maggior parte degli utenti (52%) usufruisce di YouTube più di rado, ossia più volte alla settimana, mentre un consumo quotidiano è stato menzionato solo dal 18%. Anche in questo caso, i risultati qui discussi sono in linea con quanto riportato in vari studi già menzionati (Censis 2021; Statista 2022; We are social & Hootsuite 2022b).

### Servizi dei social media per guardare contenuti in *streaming*

LM19

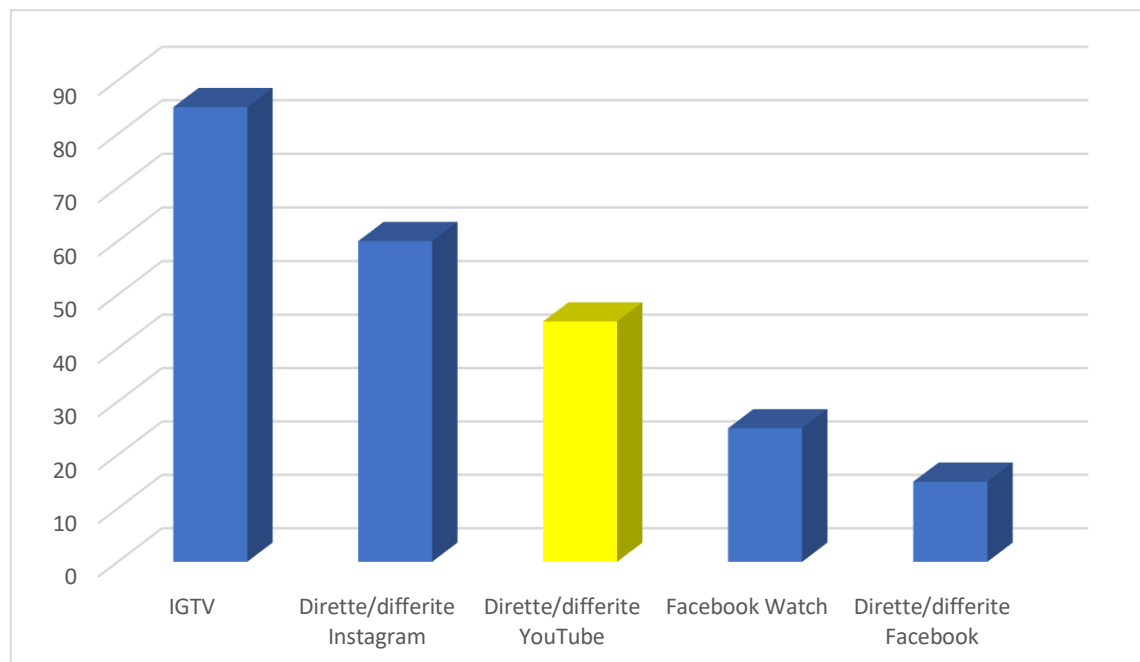


Figura 5.20 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per guardare contenuti in *streaming* (secondo questionario, primo gruppo)

Nonostante siano fan dei social media, in linea generale gli studenti della LM19 li utilizzano in misura inferiore rispetto al primo campione per visionare materiale audiovisivo in *streaming* tramite dirette o differite (Figura 5.20). Tuttavia, la classifica vede comunque al vertice IGTV e in coda Facebook Watch. Il grafico mostra infatti che i servizi più utilizzati dalla maggior parte dei rispondenti sono IGTV (85%) e dirette o relativi video salvati sempre in Instagram (60%). Seguono dirette o differite trasmesse da YouTube, utilizzate dal 45% del campione (*vs* 60% nel questionario sulle aspettative), mentre i vari servizi *streaming* offerti da Facebook sono ancor meno usati con percentuali che si attestano rispettivamente sul 25% e 15%. In termini di frequenza di utilizzo delle

tre piattaforme maggiormente menzionate, IGTV e dirette o differite Instagram sono viste molto spesso (più volte al giorno/alla settimana) dal 59% e 50% degli utenti, mentre contenuti simili su YouTube sono visionati più di rado, dato che il 67% ha dichiarato di usufruirne una volta al mese. Si può ipotizzare che i rispondenti che compongono il campione della LM19 utilizzino i social per servizi diversi da quelli qui riportati: ad esempio, dato che il 100% di essi usa YouTube, ma solo il 45% ne guarda dirette e differite, si può supporre che la maggior parte usi questo social medium per attività differenti come ascoltare musica.

#### LM85-bis

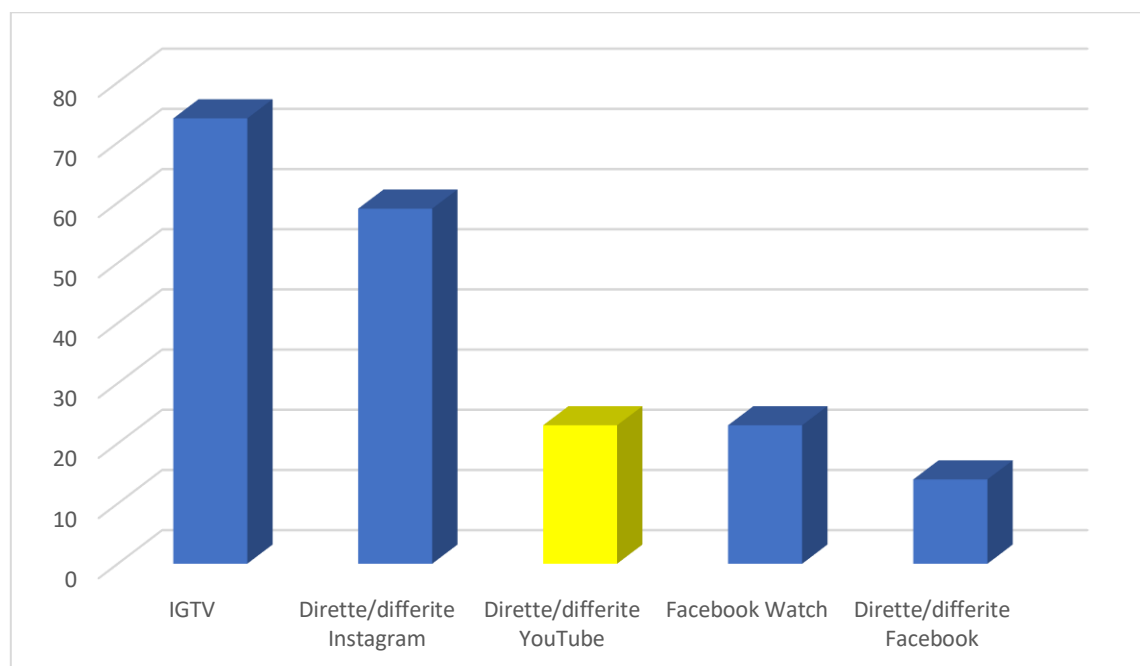


Figura 5.21 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per guardare contenuti in *streaming* (secondo questionario, secondo gruppo)

Rispetto al campione di cui sono state analizzate le aspettative, se IGTV è sempre in vetta alla classifica, in questo caso (Figura 5.21) sono le dirette/differite Facebook a chiuderla (e non Facebook Watch – anche se i due sono molto vicini). Infatti, le differenze più evidenti si riscontrano per quanto riguarda dirette e relativi video YouTube e Facebook, nonché Facebook Watch. A tal proposito, meno studenti utilizzano questi ultimi tre servizi rispetto agli altri rispondenti: rispettivamente 23% vs 60%, 23% vs 46% e 14% vs 56%. Il grafico mostra che i servizi più utilizzati dalla maggior parte dei rispondenti sono IGTV (74%) e dirette o relativi video salvati sempre in Instagram (59%). Seguono i servizi di YouTube, utilizzati dal 23% del campione e quelli Facebook (23%, 14%). Quanto alla frequenza di utilizzo, i contenuti di IGTV sono visti più volte alla settimana

dal 54% degli utenti, mentre dirette e differite Instagram sono visionati più di rado, ossia una volta al mese dal 61%. Similmente al campione della LM19, anche in questo secondo caso si può ipotizzare che i rispondenti utilizzino i social per servizi diversi da quelli qui riportati.

### Servizi dei social media per caricare contenuti in *streaming*

LM19

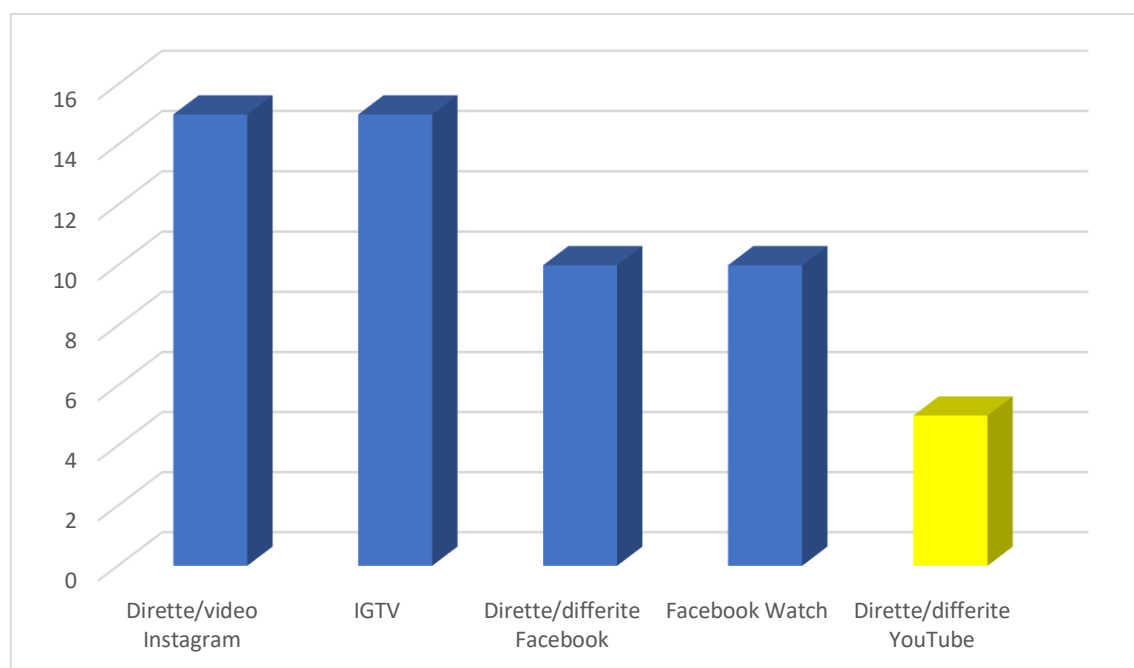


Figura 5.22 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per caricare contenuti in *streaming* (secondo questionario, primo gruppo)

Anche gli studenti della LM19 in generale non sono dei *videomaker* e pertanto utilizzano i servizi dei social per guardare contenuti, ma non per ivi caricarli (Figura 5.22). Pochi sono infatti coloro che hanno dichiarato di sfruttare i vari servizi social per far circolare materiali audiovisivi propri, ossia solo il 15% per quanto concerne Instagram e IGTV, il 10% per Facebook e Facebook Watch e solo il 5% per YouTube.

LM85-bis

Analogamente, anche il campione della LM85-bis in generale non è composto da *videomaker*, dato che la maggior parte utilizza i servizi dei social per guardare contenuti in *streaming*, ma non ne produce dei propri (Figura 5.23). Pochi sono infatti coloro che hanno dichiarato di condividerli sui vari social media: solo il 16% per quanto concerne

IGTV, il 6% per Instagram, il 4% per Facebook Watch, solo l'1% per YouTube e lo 0% per Facebook.

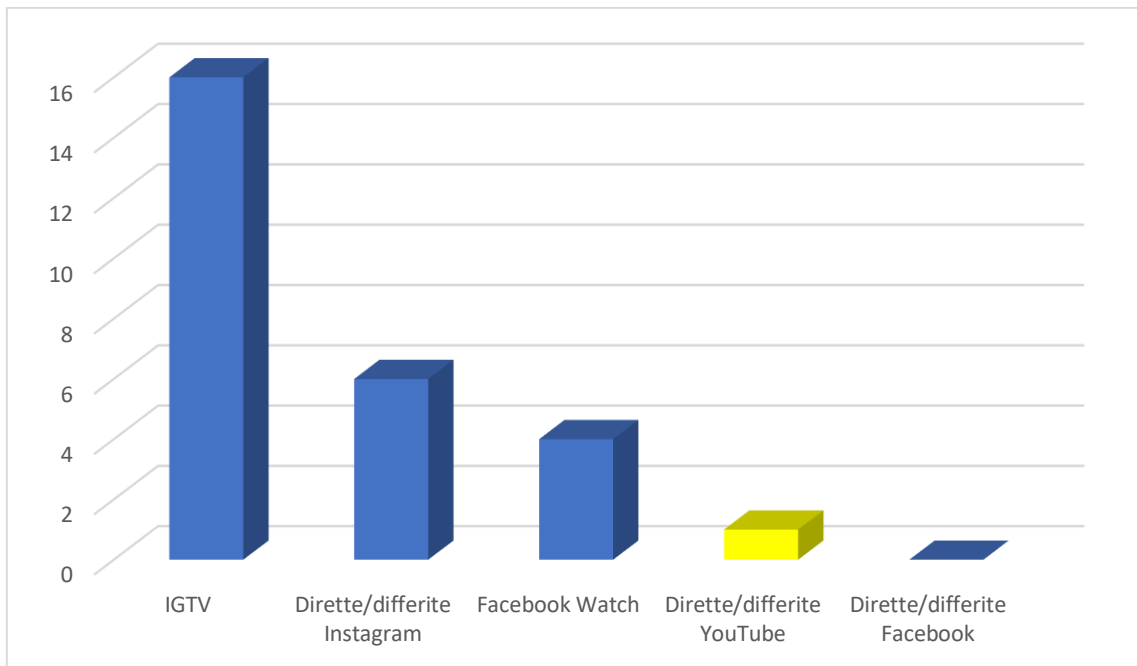


Figura 5.23 Consumo in valori percentuali dei social media da parte del campione per caricare contenuti in *streaming* (secondo questionario, secondo gruppo)

### 5.3.1.3 Il Festival di Giffoni

LM19

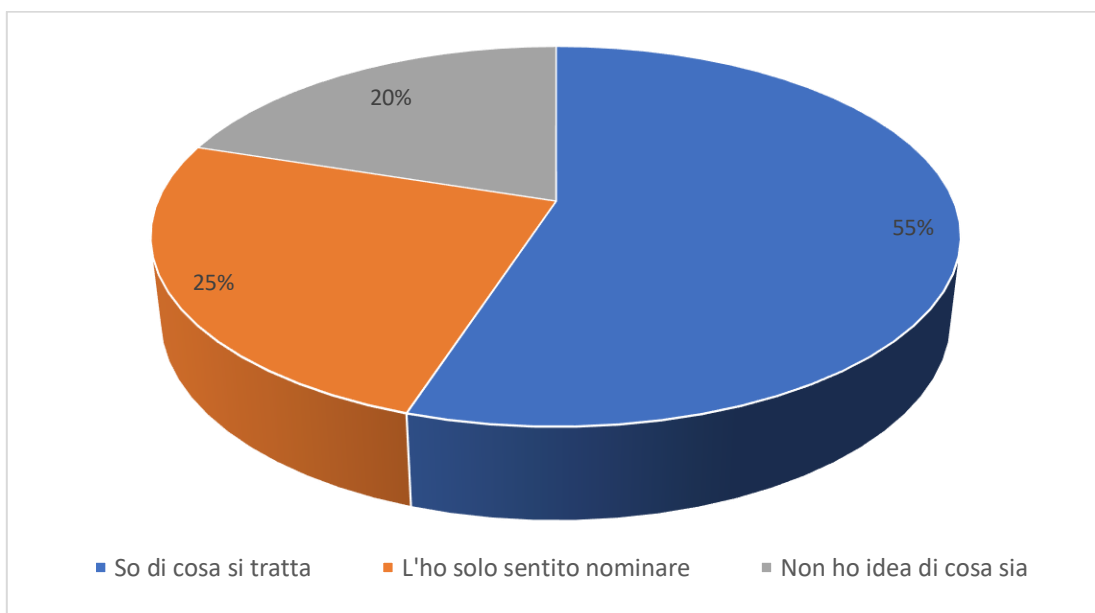


Figura 5.24 Percentuali relative alla conoscenza del Festival di Giffoni da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)

Nessuno studente della LM19 è stato un *giffoner*. Nel dettaglio (Figura 5.24), il 55% degli intervistati (compresa la ragazza francese) sa di cosa si tratta, il 25% lo ha solo sentito nominare, mentre il 20% non ha idea di cosa sia (incluse le altre due giovani straniere). Conseguentemente, anche in questo caso la maggior parte dei rispondenti conosce il Festival, anche se in misura minore rispetto al campione indagato in precedenza (55% vs 70% totale). Riprendendo il “continuum del pubblico” (Abercrombie & Longhurst 1998), in questo caso si può parlare solo di “consumatori”, i quali si pongono alla base del modello e si limitano generalmente a produrre discorsi elementari in merito.

#### LM85-bis

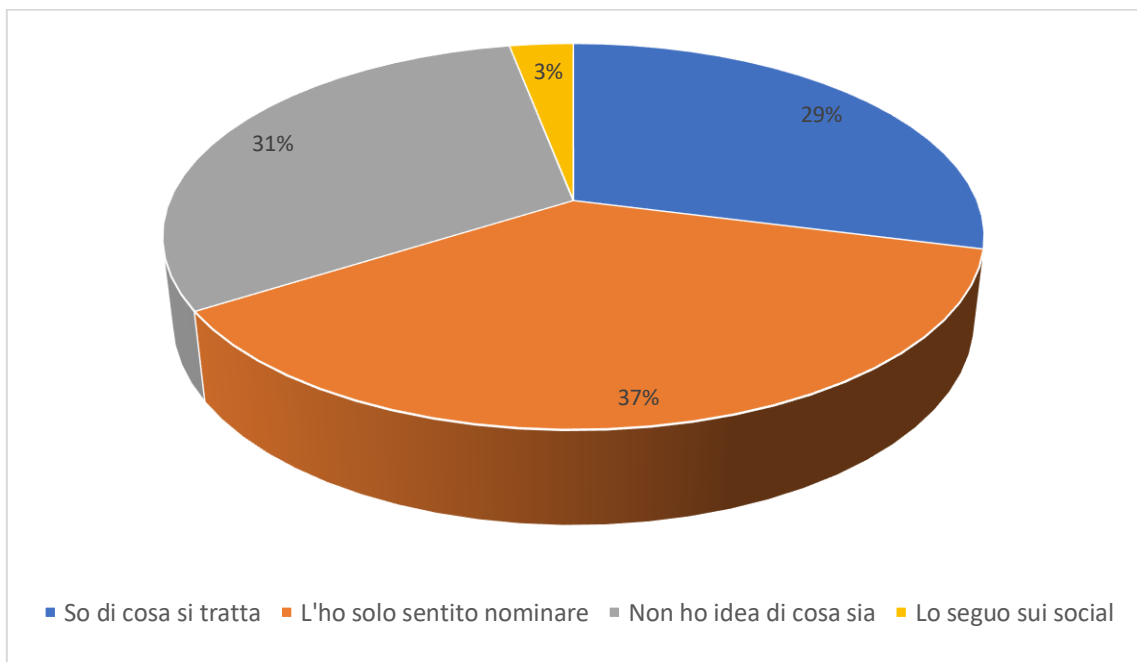


Figura 5.25 Percentuali relative alla conoscenza del Festival di Giffoni da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)

Neppure gli studenti della LM85-bis hanno mai vestito i panni dei *giffoner*. Il grafico in Figura 5.25 mostra che il 37% degli intervistati lo ha solo sentito nominare, il 31% non ha idea di cosa sia, il 29% sa di cosa si tratta e il 3% lo segue sui social media. Conseguentemente, questo è l'unico campione in cui la maggior parte (68%) ignora le caratteristiche del Festival, mentre il 32% lo conosce più o meno approfonditamente. Riprendendo il “continuum del pubblico” (Abercrombie & Longhurst 1998), coloro che hanno una qualche conoscenza del Festival – seppur siano una minoranza – si identificano come “consumatori” (chi sa di cosa si tratta) e, in misura ancora più esigua, “fan” (coloro che ne seguono le pagine social); pertanto, anch'essi si limitano in generale a produrre discorsi elementari in merito.

### 5.3.1.4 Le competenze linguistiche

LM19

Come scritto nel terzo capitolo in termini di conoscenza della lingua inglese, nella pagina docente è dichiarato come prerequisito un livello intermedio tra il B1 e il B2. Inoltre, la metà dei rispondenti si è recata almeno una volta in un paese anglofono per svolgere un'esperienza di studio o tirocinio.

In linea con il questionario sulle aspettative, i grafici che seguono mostrano le percentuali relative alla frequenza con cui si usufruisce di servizi di interpretazione trasmessi in televisione e in *streaming*, per quanto concerne sia l'interpretazione simultanea sia quella consecutiva. Come detto in precedenza, giova ricordare che in questo questionario sono state inserite due immagini esemplificative di servizi mediatici in simultanea e consecutiva, onde evitare ambiguità e fraintendimenti.

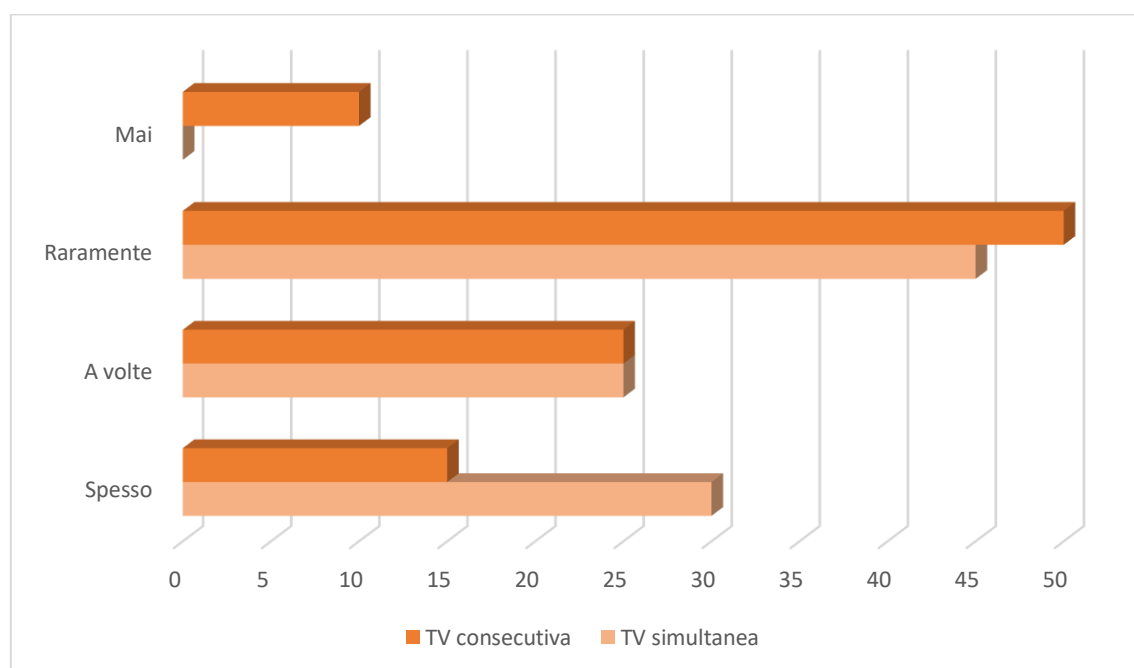


Figura 5.26 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi televisivi da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)

Dal grafico in Figura 5.26 si evince che, in linea generale, la fruizione di servizi di interpretazione televisiva non è molto frequente; tuttavia, giova sottolineare che, in proporzione al campione, la percentuale relativa a un consumo assiduo di interpretazioni simultanee è superiore rispetto a quanto riscontrato nel questionario precedente (30% vs 12%). Ciò detto, le percentuali più alte riguardano una fruizione rara (50% consecutiva, 45% simultanea), mentre il consumo occasionale si attesta al 25% per entrambe le

modalità. Inoltre, rispetto allo studio sulle aspettative, le cifre relative a un uso frequente (15% cons., 30% sim.) superano quelle riferite a una non fruizione (10% cons., 0% sim.). In sintesi, nel complesso questo campione segue maggiormente servizi in simultanea rispetto a quelli in consecutiva.

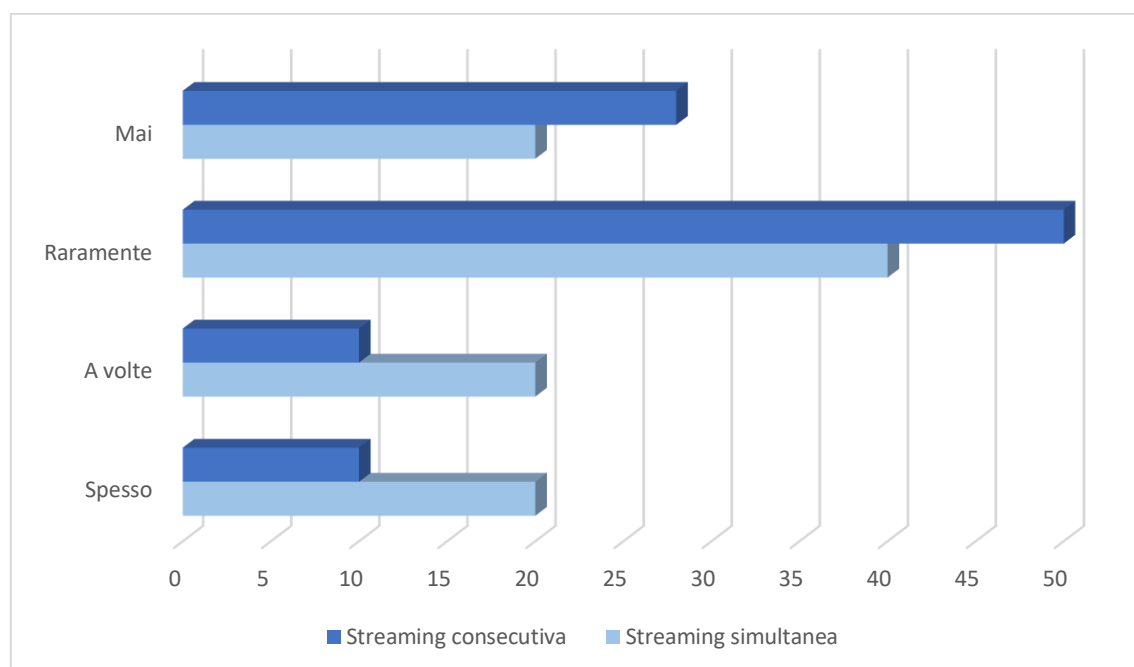


Figura 5.27 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi in *streaming* da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)

Anche in questo caso (Figura 5.27) i dati mostrano che in generale i servizi di interpretazione in *streaming* sono utilizzati meno rispetto a quanto riscontrato per quelli televisivi. Infatti, per quanto concerne la consecutiva, le percentuali maggiori sono quelle relative a un consumo raro (50%) e del tutto assente (28%), seguite a pari merito da una frequenza occasionale o assidua (10% ciascuno). Per quanto riguarda la simultanea, la fruizione rara (40%) supera tutte le altre, le quali si attestano al 20%. Inoltre, analogamente ai risultati riferiti alla televisione, i servizi di interpretazione in digitale in simultanea sono maggiormente seguiti rispetto a quelli in consecutiva.

Il grafico successivo (Figura 5.28) offre un confronto diretto tra i servizi in consecutiva fruiti tramite la televisione e in *streaming*: si evince che il consumo dei primi supera quello dei secondi, soprattutto relativamente alle diverse percentuali riferite a una fruizione occasionale e assidua (25% vs 10%; 15% vs 10%); in aggiunta, si osserva anche che i dati dell'inutilizzo sono minori nei servizi televisivi rispetto a quelli digitali (10% vs 30%).



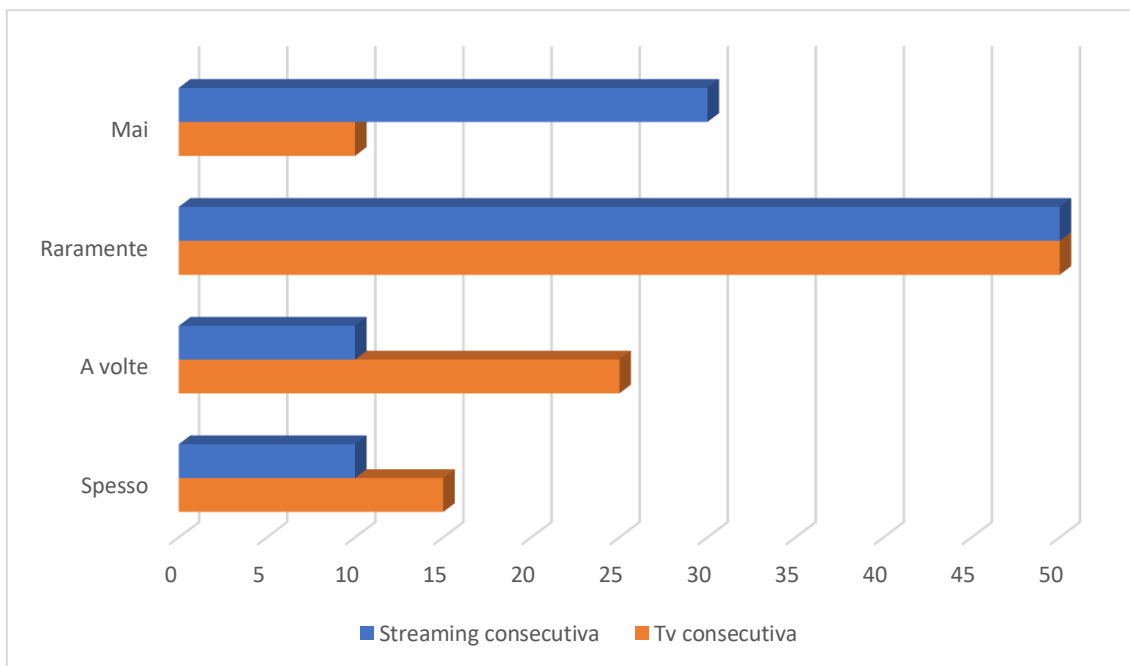


Figura 5.28 Percentuali relative alla fruizione di interpretazioni consecutive in televisione e via *streaming* da parte del campione (secondo questionario, primo gruppo)

#### LM85-bis

Come accennato nel terzo capitolo, nella pagina docente di lingua inglese si dichiara come prerequisito un livello tra l'A2 e il B1. Inoltre, la metà dei rispondenti si è recata almeno una volta in un paese anglofono per svolgere un'esperienza di studio o tirocinio.

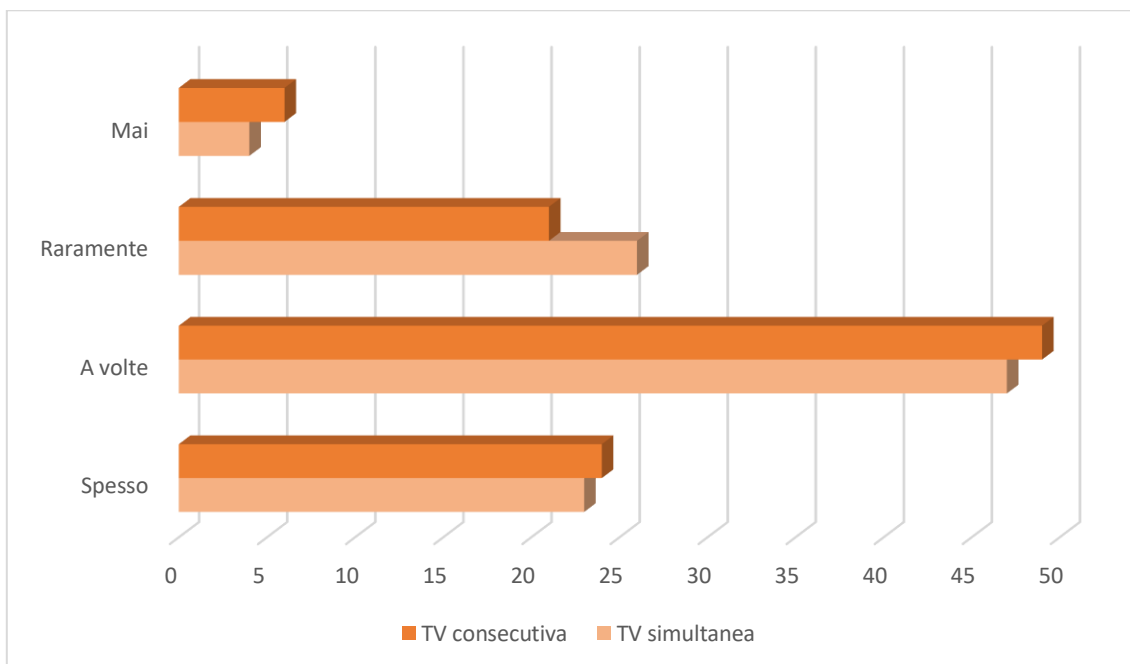


Figura 5.29 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi televisivi da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)

Il grafico in Figura 5.30 mostra che, in linea generale, la fruizione di servizi di interpretazione televisiva è più frequente rispetto al questionario sulle aspettative. Le percentuali più alte riguardano infatti una fruizione occasionale (49% consecutiva, 47% simultanea). Quanto a un consumo raro, il dato si attesta al 21% per la consecutiva e al 26% per la simultanea; mentre le cifre di un uso frequente toccano rispettivamente il 24% e il 23%. L'assoluta non fruizione è ai minimi, ossia al 6% e 4%. In questo caso i rispondenti usufruiscono delle due modalità pressoché allo stesso modo.

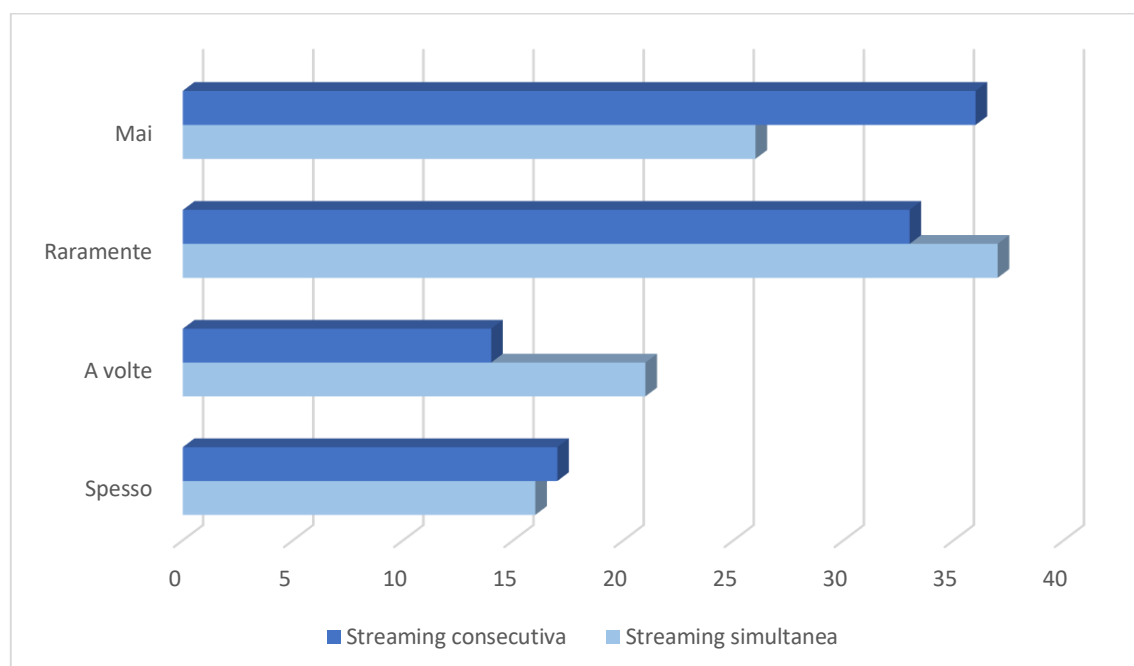


Figura 5.30 Percentuali relative alla fruizione di servizi interpretativi in *streaming* da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)

Per quanto concerne il mondo digitale, i dati mostrano che in generale i servizi di interpretazione in *streaming* sono meno utilizzati rispetto a quanto riscontrato per quelli televisivi. Infatti, per quel che riguarda la consecutiva, le percentuali maggiori sono quelle relative a un consumo del tutto assente (36%) e raro (33%), seguite da una frequenza assidua e occasionale (17% e 14%). In termini di simultanea, la fruizione rara (37%) supera tutte le altre: il consumo assente si attesta al 26%, quello occasionale al 21% e quello assiduo al 16%. Inoltre, i servizi di interpretazione in digitale in simultanea sono maggiormente seguiti rispetto a quelli in consecutiva.

Per quanto riguarda un confronto diretto tra i servizi in consecutiva fruiti tramite la televisione e quelli in *streaming*, dal grafico in Figura 5.31 si evince che il consumo dei primi supera quello dei secondi soprattutto relativamente alle diverse percentuali riferite a una fruizione occasionale o assente (49% vs 14%; 6% vs 36%).

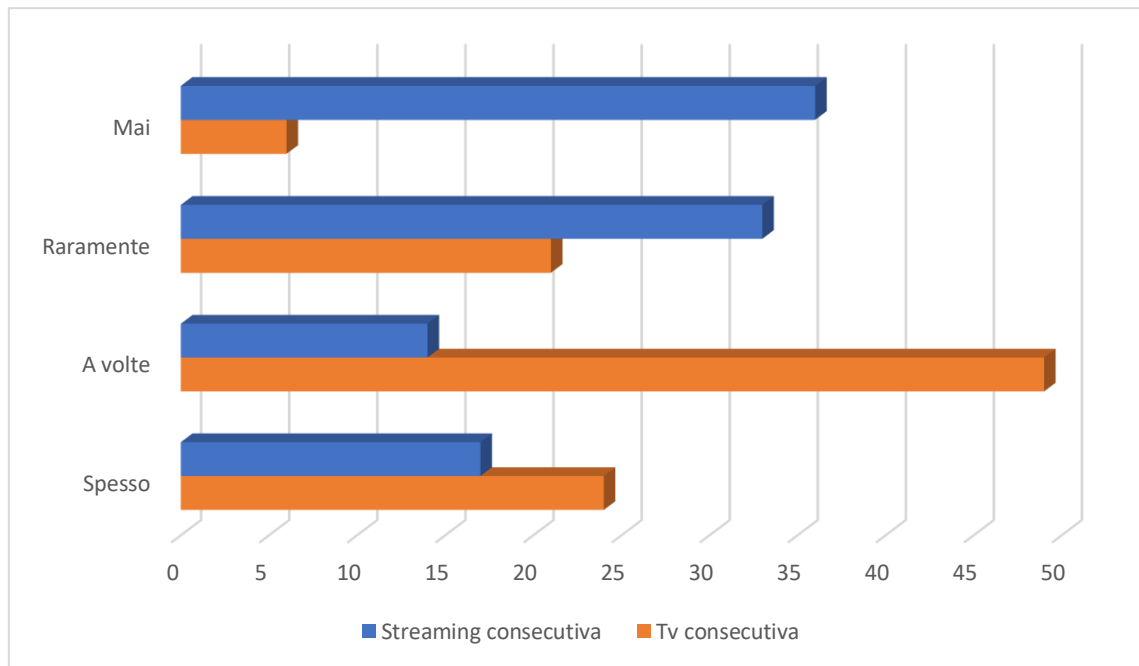


Figura 5.31 Percentuali relative alla fruizione di interpretazioni consecutive in televisione e via *streaming* da parte del campione (secondo questionario, secondo gruppo)

### 5.3.2 Seconda parte: le strategie di adattamento di termini tecnici

In questa sezione si indagano le opinioni dei rispondenti in merito a diverse strategie di resa (uso di corrispettivi italiani, rese espanse ed esplicative) di 5 termini tecnici relativi alla sfera della cinematografia, ossia *script*, *dailies*, *bottle episode*, *method-actors* e *green screen*; a ogni termine inglese corrisponde una resa in italiano, ad eccezione del primo tecnicismo a cui quale fanno riferimento due diverse traduzioni (un prestito e un equivalente). Si riportano le trascrizioni così come sono state fornite ai rispondenti, rimandando alla Tabella 5.3 per ulteriori informazioni, quali codice dell'evento da cui sono tratte, numero dell'esempio e della pagina della presente tesi in cui trovare l'intera sequenza. Si sottolinea che si è scelto di trarre i tecnicismi da incontri tipici del Festival, ossia quelli che si sono svolti in presenza, eccetto il tecnicismo *dailies* il quale è preso da un dibattito svoltosi da remoto. Di seguito le citazioni, nonché la tabella riassuntiva:

- originale: “I think there are a lot of reasons I choose roles. First, I have to connect to the character and I have to connect to the character's voice. If I can't hear the character's voice, if I can't feel their voice it's gonna be hard for me to play them honestly. And this is the most important thing to me [...]. I like to read my SCRIPTS [in bed], so I remember lying in bed and reading Arrival and being really moved and really loving what the film had to say. So when I do get that opportunity I do want to jump on that.”

Resa 1: “Una delle prime caratteristiche che cerco è proprio la connessione, il collegamento, la voce del personaggio che mi deve parlare. [...] Io ne leggo tanti di SCRIPT e cerco di leggerli con attenzione proprio per mettermi in collegamento. Quando trovo questa voce allora quella è una delle ragioni che mi spingono più fortemente a sceglierla”.

Resa 2: “Sostanzialmente io cerco quello che il personaggio mi dice che non è scritto nel COPIONE. Cioè se il personaggio con la sua voce trova il suo modo di connettersi con me allora quello sicuramente è uno stimolo per me per approfondire e per accettare. Poi adesso che sto diventando più matura devo dire che cerco anche dei film che abbiano dei messaggi, dei contenuti che mi fa piacere portare al pubblico.”

- Originale: “I was always a little bit insecure that I was doing what I hoped that I was doing. So that was actually the first time that I started looking at DAILIES where I was watching myself, as the DAILIES would be screened every night to make sure that I was doing something that was appropriate for the movie.”

Resa: “Mi sentivo insicuro, infatti è stato l'unico forse l'unico momento della mia carriera in cui decidevo di vedere il GIRATO DEL GIORNO per capire un attimo se stavo facendo le cose in maniera giusta o meno.”

- Originale: “They call it a BOTTLE EPISODE because it seems like it's so contained you can put it in a bottle.”

Resa: “Questo tipo di episodio si chiama EPISODIO IN BOTTIGLIA perché è così diciamo chiuso che si potrebbe quasi contenere in una bottiglia, quindi tutto succede in poco spazio.”

- Originale: “I tried to keep my roles and my life as separate as possible [...]. Personally, I have friends who do believe in mixing the two and becoming METHOD ACTORS.”

Resa: “In realtà io non credo di farmi influenzare dai ruoli che interpreto. Ci sono degli amici attori che UTILIZZANO IL METODO in cui si fanno anche influenzare dai ruoli che interpretano, vivono la vita del loro personaggio.”

- Originale: “As an actor I suppose that much of your acting is in front of the GREEN SCREEN and the GREEN SCREEN is shiny and too bright and I wonder how do you avoid your character to be gone like the GREEN SCREEN.”

Resa: “La domanda è che tipo di lavoro si fa quando ti trovi davanti a una ripresa e ti trovi a interpretare un ruolo in cui poi in effetti non sei lì realmente sul set?”

Tabella 5.3 Estratti del GFFIntD utilizzati nel secondo questionario (*audience design*)

Evento	n° es.	n° pag.	Termine originale	Resa
MJ_1_47	4.2.26	237	<i>script</i>	prestito; adattamento
MJ_7_50	4.2.53	254	<i>dailies</i>	adattamento
MJ_3_47	4.2.30	240	<i>bottle episode</i>	adattamento
MJ_2_47	4.2.29	239	<i>method-actors</i>	adattamento
MJ_2_47	4.2.28	238	<i>green screen</i>	adattamento

LM19

### SCRIPT

La maggior parte dei rispondenti (55%) ha dichiarato di conoscere questo tecnicismo, un 25% sostiene di poterlo intuire, mentre il restante 20% ha maggiori difficoltà nel comprenderlo. Coloro che già lo conoscono o che possono intuirne il significato (80% totale) ne offrono la traduzione corretta (copione; sceneggiatura – quest’ultimo quantomeno afferente allo stesso campo semantico, soprattutto agli occhi di non esperti).

Per quanto riguarda la prima resa, in cui si utilizza il prestito, il 65% ritiene che sia comprensibile soprattutto grazie al contesto (“sì, il contesto tradotto aiuta”), tantoché alcuni rispondenti riprendono parti della resa dell’interprete per motivare le loro risposte: “sì, si capisce intuitivamente perché fa riferimento ad uno strumento tramite il quale mettersi in connessione con il personaggio”; “sì poiché ha spiegato in cosa consiste il suo operato aiutandosi tramite gli script”. Si sottolinea che la percentuale sopraindicata include esclusivamente coloro che già avevano dimostrato di conoscere il significato del termine; è interessante altresì notare che una di queste persone ha svolto un’attenta analisi linguistica contrastiva, scrivendo che la resa è intelligibile “anche se [l’interprete] ha saltato alcuni pezzi che potevano far capire meglio”, come ad esempio l’ironica frase sul leggere i copioni mentre ci si trova a letto. Di converso, tra coloro che non hanno valutato positivamente il turno traduttivo, si riscontra una rispondente che, pur conoscendo il tecnicismo, si mette nei panni di chi non ha la sua stessa competenza, sostenendo che la resa non è molto funzionale “poiché la traduzione del termine non è immediatamente intuibile da chi non conosce il termine”.

Per quanto riguarda invece la seconda resa, ossia quella in cui l’interprete offre un adeguamento, il 75% (ivi compresi tre dei quattro utenti che non conoscevano il termine) ritiene che sia più comprensibile della precedente (75% vs 65%). La maggior parte, compresa la giovane francese a cui era già noto il tecnicismo, ha esplicitato proprio l’uso dell’equivalente italiano nelle motivazioni: “sì, perché traduce effettivamente in italiano il termine senza che ci sia bisogno del contesto per capire di cosa si tratta”; “sì, si capisce

meglio perché è tradotto e le frasi sono meglio formulate”; “sì, in questo caso la traduzione è più precisa perché viene menzionato il corrispettivo italiano del termine script”; “sì, perché il termine è stato tradotto”.

### DAILIES

In questo caso il 75% dei rispondenti ha dichiarato di non conoscere né poter intuirne il significato, un 20% può ipotizzarlo, mentre è noto solo a un 5%. Per quanto riguarda coloro che conoscono o intuiscono il significato, quattro persone su cinque offrono una traduzione corretta, altresì molto vicina a quella fornita dall’interprete<sup>151</sup>; infatti, non usano il tecnicismo ‘giornalieri’ quanto le seguenti espressioni: “girato giornaliero”, “girato quotidiano”, “riprese del giorno”, “estratti giornalieri”. La quinta persona ha optato per l’avverbio “giornalmente” che, privo di un contesto o di altre informazioni – assenti altresì nella risposta successiva, non permette di capire se l’intuizione sia corretta o meno.

Per quanto riguarda il turno traduttivo, il 75% (ivi compresi i 5 rispondenti appena menzionati) sostiene che la resa dell’interprete è funzionale alla comprensione. Tra le motivazioni date da coloro che non avevano familiarità con il tecnicismo si legge: “sì, si fa riferimento alle scene girate nell’arco di una giornata”; “sì, quello che viene prodotto durante il giorno”; “sì, mi ha fatto capire che l’attore vuole vedere il suo lavoro in modo da capire se lo ha svolto bene”; “sì, si revisiona ciò che si è registrato quel giorno”. Giova altresì porre in evidenza due risposte date da chi, di converso, già conosceva il termine: in particolare, la studentessa che aveva tradotto *dailies* con “estratti giornalieri” valuta positivamente la resa dell’interprete perché “utilizza una terminologia propria del settore”, forse apprezzando la scelta della parola ‘girato’; mentre colui che aveva optato per “riprese del giorno” plaude all’interprete “perché usando una perifrasi si esplicita meglio il significato”. Per contro, tra i pochi rispondenti che hanno dichiarato che la resa non è funzionale, si riscontrano due delle studentesse straniere (russa e spagnola), le quali non comprendono nemmeno il termine originale; inoltre, un’altra giovane sostiene che secondo lei è una traduzione troppo letterale.

---

<sup>151</sup> Si ricorda che il questionario è strutturato in modo tale che i rispondenti diano la loro traduzione (qualora conoscano o intuiscono il significato del termine) prima di leggere la resa dell’interprete, ovverosia nella sezione immediatamente precedente in modo tale da non essere influenzati nelle risposte.

## BOTTLE EPISODE

In questo caso metà campione non conosce il termine, mentre un 40% può intuirne il significato. Il tecnicismo è infatti noto solo a un 10%; tuttavia, questi due rispondenti forniscono “episodio riassuntivo” come traduzione: tale resa non collima con il significato primario di *bottle episode*, il quale si ricorda essere un episodio prodotto in modo tale da risparmiare denaro e, pertanto, solitamente include pochi personaggi ed è girato in un unico ambiente. 5 degli 8 rispondenti i quali sostengono di poterne intuire il significato offrono la traduzione corretta (“episodio bottiglia”), anche resa con “episodio compresso”. Altri 2 parlano di “episodio più breve” e “bottle episode - episodio molto ricco e carico” (quest’ultima traduzione è data dalla studentessa russa): entrambe le opzioni potenzialmente dipendono dai singoli episodi bottiglia visti dalle ragazze, dato che non è detto che tutti i *bottle episode* siano più brevi e più ricchi o carichi degli altri; l’esempio menzionato al Giffoni (*Caccia grossa, Breaking Bad 3*), ad esempio, ha la stessa durata di tutti gli altri episodi della stagione (47 min.) e non è caratterizzato dalla tensione emotiva riscontrata in altri momenti chiave della serie. Un altro rispondente parla infine di “episodio contenitore”, espressione che, pur tentando di riprendere il concetto di essere contenuto in una bottiglia, non è supportata da ulteriori commenti.

Per quanto concerne la resa dell’interprete, il 50% dei rispondenti la ritiene funzionale, mentre l’altro 50% non è d’accordo (compresa la giovane spagnola che non comprende né il termine originale né quello tradotto). Da fungere da ago della bilancia è la traduzione pressoché letterale del tecnicismo in sé (“episodio in bottiglia”), dal momento che gran parte degli studenti, indipendentemente dal giudizio, apparentemente non ha preso in considerazione gli altri elementi presenti nella resa (“perché è così diciamo chiuso che si potrebbe quasi contenere in una bottiglia, quindi tutto succede in poco spazio”). Tra i giudizi negativi si legge: “per chi non è esperto del mondo cinematografico, la traduzione della sola espressione bottle episode non è sufficiente a capire di cosa si sta parlando, è necessaria un’ulteriore spiegazione”, “no, perché ha solamente spiegato il significato letterale dell’espressione” o “non è più comprensibile è la traduzione letterale”. Di converso, chi ha valutato positivamente la resa scrive: “sì, pur essendo una traduzione letterale rende l’idea”, “sì, perché è una traduzione letterale”, “sì grazie al contesto” o “sì perché viene spiegato efficacemente”.

Interessante inoltre sottolineare che una studentessa ha motivato il suo giudizio negativo dichiarando che la resa non è funzionale “perché non vi è un esempio concreto”. Se da un lato ciò può essere dipeso dal non aver riportato l’intera sequenza e l’aver forse

peccato di concisione, dall'altro lato si ricorda che l'interprete non aveva tradotto il titolo dell'episodio a cui si era riferito l'attore, lasciandolo inalterato nella resa ("the Fly") e rischiando quindi di perdere il legame con "la scena della mosca" menzionata alla fine della sequenza.

### METHOD-ACTORS

Il termine non è noto al 50% degli studenti, il 40% può intuirne il significato, mentre solo il 10% lo conosce. 8 rispondenti forniscono traduzioni generiche ("metodo attoriale") o più specifiche ("un attore che continua a recitare la propria parte anche fuori dal set", "una tecnica di studio del personaggio che prevede di calarsi completamente nel ruolo anche nella vita privata"), mentre 2 parlano di una "tecnica di allenamento".

Il 70% degli studenti dichiara che la resa dell'interprete è funzionale "perché il termine viene spiegato efficacemente". Nel dettaglio, alcuni plaudono al contesto, il quale potrebbe far riferimento agli elementi forniti dall'interprete: "sì anche grazie a contesto", "sì perché è messo in un contesto in italiano che capisco meglio". La giovane russa scrive che la traduzione è "quasi" chiara, mentre i restanti 5 rispondenti (di cui 4 non conoscevano il termine, tra cui la studentessa di madrelingua spagnola) danno giudizi negativi. Una persona sostiene che "non si capisce di che metodo si sta parlando" e un'altra rispondente ritiene che "non vi sono specificazioni". Giova tuttavia ricordare che l'interprete traduce "ci sono degli amici attori che utilizzano il metodo in cui si fanno anche influenzare dai ruoli che interpretano, vivono la vita del loro personaggio".

### GREEN SCREEN

La maggior parte dei rispondenti (60%) conosce il termine: confrontando questa percentuale con tutte le altre è possibile affermare che *green screen* è il tecnicismo più noto al campione. Si aggiunge inoltre un altro 35% non lo conosce e un 5% può intuirne il senso. Coloro i quali hanno familiarità con il tecnicismo o che possono intuirne il significato forniscono traduzioni corrette e finanche molto specifiche: "un telo verde che rende possibile l'inserimento dei presenti nella scena in un contesto computerizzato", "schermo verde utilizzato nel cinema per ricreare delle particolari ambientazioni in post produzione", "schermo verde, è una tecnica per inserire gli effetti speciali".

Per quanto riguarda la resa dell'interprete, il 65%, percentuale che include anche la studentessa che poteva intuirlo e 2 che non lo conoscevano, ha apprezzato la parafrasi: "sì, è una traduzione chiara", "sì, spiega effettivamente a cosa si riferisce", "sì, è una



definizione di tipo applicativo”, “la traduzione del termine è stata bypassata in favore del messaggio che si voleva trasmettere rispetto a cosa significhi recitare in un set senza una vera e propria scenografia”. Tra i giudizi negativi, 3 vengono da chi conosceva il termine e 4 da chi non aveva familiarità con il tecnicismo (tra cui la studentessa russa e quella spagnola). Purtroppo, le motivazioni date sono alquanto scarse, tuttavia, una rispondente scrive “no, perché non spiega che cosa sia un green screen” e un’altra “no, perché è tradotto con un termine totalmente diverso”; entrambe erano tra coloro a cui era noto il termine e pertanto si può ritenere non abbiano apprezzato la parafrasi utilizzata dall’interprete.

LM85-bis

### SCRIPT

Le percentuali riguardo la conoscenza del termine sono più ravvicinate rispetto al primo gruppo: il 43% lo conosce, il 30% può intuirne il significato e il 27% non ha familiarità con il tecnicismo. La maggior parte offre una traduzione corretta (copione/sceneggiatura – per cui vale quanto detto sopra), mentre 7 utenti palesano confusione con altri termini del mondo audiovisivo (doppiaggio/sottotitoli) o utilizzano parole generiche come “scritti”, “opera” o “brano”.

Secondo il 56% la prima resa non è funzionale alla comprensione principalmente a causa dell’uso del prestito: “no perché non ha tradotto la parola”; “non molto, il termine resta senza una vera traduzione o definizione”. Tenendo in considerazione tutte le valutazioni di entrambi i campioni, questo è il primo dei due unici casi (l’altro riguarda il termine *green screen* discusso sotto) in cui la percentuale relativa alle opinioni negative supera quella dei giudizi positivi. Alcuni rispondenti esprimono confusione riguardo all’intelligibilità del termine (“no, continuo ad avere troppe idee confuse su quale potrebbe essere il suo significato”), tanto da non essere certi delle proprie interpretazioni – che esse siano state corrette o meno: “no, perché mi ha fatto dubitare di ciò che avevo scritto precedentemente”, “non molto perché è un termine che rimane vago nel contesto anche se l’interprete fa comprendere che leggere lo script aiuta a creare una connessione e conoscere meglio il protagonista, quindi potrebbe far riferimento a un copione”. In un caso si afferma di aver apparentemente compreso, ma viene data la seguente definizione: “sì, forse è una voce per un determinato ruolo”.

È interessante altresì notare che anche in questo caso alcuni rispondenti si mettono nei panni di chi non conosce quel termine, esprimendo quindi un’opinione puntuale

riguardo all'*audience design*: “secondo il mio parere si possono riportare delle parole non tradotte ma solo quando esse possono essere comprese nella frase, ma in questo caso la parola non può essere dedotta dal senso generale della frase per cui, a mio avviso, l'interprete non ha aiutato a capire il significato del termine *script*”; “no, perché non mi dà una definizione di *script* ma ci gira intorno dando per scontato che io sappia di cosa si tratti”; “non molto, trattandosi di un termine tecnico avrebbe dovuto tradurlo”; “credo che nell'eventualità in cui non avessi conosciuto il termine, probabilmente avrei tradotto *script* con ‘interpretazione’ o qualcosa di simile, piuttosto che ‘copione’”.

Di converso, il gruppo di coloro i quali sostengono che questa prima resa è comprensibile comprende per la stragrande maggioranza chi conosceva o poteva intuire il significato del termine (“sì ma già conoscevo il significato; “sì così è più facile da capire ma il significato lo conoscevo già”). Tra le motivazioni date il contesto gioca un ruolo chiave: “sì, grazie al contesto”, “sì perché si è capito bene il contesto”, “sì, facendo riferimento al fatto che li legge”, “sì, avendo tradotto il testo posso dedurre dal contesto in modo più chiaro il significato del termine”, “sì, perché sicuramente si può evincere che si stia parlando di un qualcosa di scritto poiché nel testo è presente la frase: ‘Io ne leggo tanti...’”.

Per quanto concerne la seconda resa, ben l'86% dei rispondenti (ivi compresi tutti coloro che non conoscevano il tecnicismo) crede sia più funzionale della prima. Discriminante è proprio l'uso di un equivalente in italiano: “sì, perché c'è la traduzione italiana di *scripts*”, “sì in quanto viene tradotto esplicitamente il termine”, “sì, perché la parola ‘*script*’ è stata tradotta con ‘copione’ che gli italiani conoscono quasi sicuramente”, “a parer mio sì, questa traduzione del termine *script* è più comprensibile in quanto è stata effettuata la traduzione in italiana di un termine inglese”, “sì, è ovviamente più comprensibile perché scritta in italiano, nel significato proprio della parola”. Giova evidenziare che anche in questo caso alcuni rispondenti si immedesimano in persone con una competenza linguistica/cinematografica inferiore: “secondo me sono entrambe comprensibili, visto che alcuni termini sono ormai internazionali, ma per chi non conosce l'inglese la traduzione è più comprensibile”, “sì, una persona che non conosce il significato della parola con questa traduzione riuscirà a comprenderlo”.

Di converso, tra i restanti 10 studenti si riscontrano persone per cui le due rese si equivalgono: “no, penso che sia comprensibile come lo era prima”, “no perché era già comprensibile prima”, “no sono comprensibili allo stesso modo perché si capisce dal

contesto”. Tuttavia, si sottolinea che questi rispondenti già conoscevano il termine o ne avevano correttamente intuito il significato.

### DAILIES

Il 69% dei rispondenti non conosce il termine, il 24% può intuirne il significato, mentre è noto solo a un 7%. Coloro che dichiarano di avere familiarità con il tecnicismo offrono 3 traduzioni corrette (“scena del giorno”, “riprese giornaliere”, “giornalieri”) e 2 più ambigue, dato che sono menzionati gli aggettivi “giornaliere” e “quotidiani” che, privi di altro materiale testuale, non permettono di capire a fondo se il termine è noto nel suo significato o meno. Tra le traduzioni date da coloro che ritengono di poterne comprendere il senso, si leggono non solo definizioni come “riprese giornaliere”, ma anche parole più lontane come “prove” o ambigue come “quotidiani” e “giornaliero”, come pure espressioni molto differenti quali “notiziario” o “inquadratura”.

Per la maggior parte dei rispondenti (67%) la resa dell’interprete è funzionale. Si riscontrano motivazioni generiche come “sì, è comprensibile si capisce a cosa si riferisce l’autore della frase”, “sì perché è espresso in maniera chiara il significato e il riferimento di quel termine” o “sì, usa un termine semplice. ‘Insieme delle riprese’”. Si rilevano altresì frasi che scendono più nello specifico del tecnicismo: “girato de giorno = scene che l’attore gira quotidianamente in funzione del film per cui sta lavorando”, “sì perché intende il visionare da parte dell’attore stesso le riprese che sono state fatte durante quella stessa giornata sul set”, “sì, si riferisce alla scena girata quel giorno”, “sì, è chiara. Sarebbe la scena girata durante quella giornata di riprese”, “sì, questa traduzione mi fa capire che dailies significa il girato del giorno, ovvero le scene del film filmate in un giorno particolare”, “da questa traduzione direi che il dailies è ciò che è stato girato e prodotto a livello cinematografico durante la giornata. Il lavoro che si è fatto durante il giorno”.

Di converso, un 33% palesa delle perplessità (“non riesco a capire cosa vuole esprimere”, “no, personalmente non mi ha aiutato a capire cosa significhi”, “no, secondo me la frase non ha senso”, “non si capisce, forse si intende il lato bello della giornata?”). Tra le varie motivazioni si riscontrano ad esempio le seguenti: “no, perché per come mi viene presentato non saprei a quale parola o concetto italiano riportarlo...”, “no, nella nostra lingua non viene usato questo termine. Potremmo dire prove”, “l’ho interpretato come se vedesse il notiziario per capire cosa succedeva nel mondo”. Quest’ultima ragione, in particolare, dimostra la totale non comprensione del termine da parte della

rispondente, la quale aveva dichiarato di poter intuire il significato di *dailies*, dando proprio “notiziario” come traduzione.

### BOTTLE EPISODE

Quasi metà campione (47%) può intuire il significato del tecnicismo, mentre un altrettanto 40% non lo conosce; è noto, infatti, solo al 13% dei rispondenti. Tra questi ultimi e coloro che tentano di ipotizzarne il senso, alcuni forniscono definizioni corrette come “episodio (in) bottiglia”, “episodio a basso budget” o “un episodio, per esempio di una serie, meno importante, magari più breve o girato con un cast ridotto”; in altri casi, similmente a quanto riportato nella sezione della LM19, ci si focalizza esclusivamente sulla brevità (“episodio breve”, “corto”, “un episodio molto ricco ma corto”), come pure sulla concisione (“un episodio in cui sono contenute tutte le informazioni più importanti da sapere, come fossero imbottigliate (?)”, “riassunto”, “episodio chiave”): per queste seconde definizioni vale lo stesso discorso fatto in precedenza, ossia si ritiene possano dipendere dalla singola serie televisiva vista, tantoché ci si allontana rispetto alla spiegazione data dall’attore ospite del Festival.

Secondo ben il 76% la resa dell’interprete è funzionale alla comprensione (“si rende chiaro ciò che vuole spiegare”), tanto da correggere le intuizioni date in precedenza (“si perché mi ha permesso di comprendere meglio ciò che pensavo di aver intuito [=episodio breve]). Numerosi rispondenti hanno particolarmente apprezzato la strategia di *audience design* scelta dall’interprete, ossia l’uso di materiale testuale di supporto alla traduzione “episodio in bottiglia”: “sì, perché dopo aver citato il termine lo spiega”, “sì, la conclusione aiuta a capire bene di cosa si tratta”, “sì molto perché dà anche una spiegazione di ciò che sta dietro al singolo termine”, “sì, è comprensibile grazie alla traduzione e alla relativa spiegazione”, “sì a mio avviso questa traduzione è comprensibile perché spiega il significato del termine e lo amplia”, “sì questa traduzione è comprensibile, mentre nell’altra [da leggersi come ‘il turno originale’] non c’era riferimento allo spazio che viene reso solo tramite il termine contained”. Giova altresì mettere in evidenza che la motivazione “sì ma è meglio specificare cosa si intende per poco spazio” sottolinea, similmente a quanto riportato in precedenza, un possibile eccesso di concisione nel questionario stesso, in cui è stato tralasciato l’esempio citato dall’attore.

Per contro, alcuni rispondenti ritengono che la resa dell’interprete non sia chiara (“no perché neanche dal contesto riesco a capire il significato”, “no, non riesco a capire il significato”). Analogamente agli studenti della LM19, in alcuni casi si punta il dito

contro la traduzione letterale: “no perché è la traduzione letterale”, “no, è una traduzione troppo letterale per rendere comprensibile il termine”, “non molto, perché traduce alla lettera la metafora, mentre avrebbe potuto scioglierla”, “no non è comprensibile perché usare l'immagine di una bottiglia è troppo vago”. In un caso, avendo io tralasciato il riferimento al risparmio (“every studio looks to the creators to the show from time to time to say please please please can you help us save some money?”), un rispondente dichiara che la resa “non coincide esattamente con il significato che conosco”, ossia “episodio a basso budget”. In un altro caso ancora si sostiene che “la parola chiuso rimanda alla dimensione spaziale e non rende bene l'idea”, mentre è proprio la dimensione spaziale uno dei due elementi a cui è stato fatto riferimento durante il Festival (“in my favourite episode of the tv series Breaking Bad that is Fly I noticed that the only two characters who are playing in a single surrounding can make the scene a proper theatrical act”).

### METHOD-ACTORS

Il 47% sostiene di poter intuire il termine, il 43% dichiara di non conoscerlo, mentre è noto al 10%. Tra i tentativi definitori dati da coloro che lo conoscono o credono di ipotizzarne il significato, alcuni sono adeguati: “il ruolo dell'attore si identifica con la vita personale dell'attore”, “coloro che non distinguono vita privata e il loro ruolo nei film”, “attore che si immedesima nella vita del personaggio da interpretare”, “attori che si calano nella parte tutti i giorni e tutto il tempo anche fuori dal set”, “attori che vivono la loro vita mixata con quella del lavoro”; altre definizioni sono più generiche (“attori di metodo”, “metodo”), mentre altre ancora si allontanano dal significato originale: “la parte interpretata dall'attore”; “attore metodico, cioè in grado di trovare una metodologia che gli consenta di non farsi eccessivamente coinvolgere, ma di seguire un 'metodo' (?)”, “penso che diventare method actors significhi saper fare l'attore con metodo, quindi ragionando”, “distinguere la vita privata da quella professionale”, “consiste nel tenere separate lavoro e vita quotidiana”, “fare come gli attori che interpretano solamente il ruolo, ma la loro vita privata è diversa”.

In questo caso la resa ha diviso il campione a metà: il 50% l'ha ritenuta funzionale alla comprensione (“sì, la traduzione mi permette di cogliere il senso della frase”, “sì è comprensibile perché spiega chiaramente”), mentre per l'altro 50% solleva dubbi o comunque permangono in loro perplessità circa il significato del ‘metodo’ (“no, la traduzione non è molto chiara perché non permettere di comprendere bene il senso dell'intera frase”).

Tra coloro che hanno apprezzato la strategia utilizzata dall'interprete, alcuni hanno rettificato le precedenti ipotesi (rispettivamente "attore metodico", "la parte interpretata" e "consiste nel tenere separate lavoro e via quotidiana"): "sì è comprensibile, anche se prima credevo che il significato di questa espressione fosse un altro", "sì è spiegata meglio", "sì è molto più comprensibile dalla traduzione". Altri pongono in evidenza l'aggiunta di materiale testuale: "sì perché specifica il significato, "sì è comprensibile in quanto spiega in cosa consiste tale metodo", "sì, con l'affermazione vivono la vita del loro personaggio". Si riscontrano altresì studenti i quali, pur dando risposte positive, sollevano qualche perplessità: "sì, non è proprio chiara come definizione, però si può intuire il significato".

L'altra metà del campione ritiene che la resa non sia funzionale. Alcuni criticano l'eccessiva letteralità ("non è molto comprensibile, troppo letterale"), mentre altri sostengono non siano state date sufficienti informazioni al fine di capire in cosa consista il 'metodo': "non è perfettamente chiaro poiché riguarda termine tecnico che appunto non viene spiegato", "no non è comprensibile perché non spiegano quale metodo, "non è molto chiaro perché non si comprende quale sia il questo metodo".

### GREEN SCREEN

La maggior parte dei rispondenti (53%) conosce il tecnicismo, che è quindi anche in questo caso il più noto al campione; inoltre, il 14% ritiene di poterne intuire il significato, mentre non è noto al 33%. Tutti coloro che sono familiari con il termine o tentano di desumerne il senso, danno definizioni corrette e finanche dense, con tanto di esempi: "schermo verde per effetti speciali", "il green screen è un telo dietro messo dietro agli attori mentre recitano sul quale in digitale viene messo il contesto", "è lo sfondo verde che si usa per mettere uno sfondo particolare durante la post produzione", "è un telo davanti al quale gli attori recitano sul quale poi verrà montato il set vero", "ad esempio, in un film viene usato mettendolo dietro agli attori che recitano una scena difficile da girare nella vera location del film, ad esempio una battaglia nel cielo". In un caso, tuttavia, viene data la definizione "grande schermo".

Secondo il 39% la resa di *green screen* è funzionale alla comprensione: questo è quindi il secondo caso in cui la percentuale relativa alle opinioni negative supera quella dei giudizi positivi (61% vs 39%). Ciò può essere dovuto: (a) alla conoscenza approfondita del tecnicismo da parte del 65% degli studenti, (b) nonché al fatto che

l'interprete è ricorso a una sorta di parafrasi 'in corsa', a seguito dell'apparente supporto di ospite e moderatore.

Tra le ragioni a sostegno della funzionalità della resa, date sia da persone che avevano già familiarità con il termine sia da coloro che non lo conoscevano, si leggono le seguenti: "sì è ciò che direi anch'io", "sì esplicita maggiormente il significato dello schermo verde e anche del suo uso ossia quello di simulare", "sì, il termine green screen presumo sia lo schermo verde che in tv fa sì che ci sia una [scenografia]", "sì è comprensibile. Lo schermo verde è uno sfondo che permette di modificare l'ambiente che poi verrà mostrato sullo schermo di coloro che guardano", "sì, il green screen è uno schermo che permette di creare effetti speciali".

Di converso, gli studenti che ritengono che la resa non sia funzionale scrivono le seguenti motivazioni: "no, non chiarisce bene il termine", "no perché la spiegazione del termine green screen non è completa", "no perché non c'è una traduzione del termine", "no, perché non è completa la spiegazione", "no, non fa capire effettivamente cosa sia il green screen", "no, sembra che parla di altro"; difatti, arrivano finanche a capire tutt'altro ("no, non sapevo che green screen significasse ripresa").

### 5.3.3 Terza parte: la visibilità su schermo della gestualità degli interpreti

Nella terza e ultima sezione del questionario ricettivo si mostrano ai partecipanti 5 videoclip sempre tratte dal GFFIntD; in questi passaggi gli interpreti sono coinvolti in *sketch* divertenti nei quali si ricorre alla gestualità per intrattenere il pubblico, ad eccezione della terza clip in cui i gesti hanno valore più informativo. Gli interpreti non sono sempre ripresi dalle telecamere e pertanto lo scopo è quello di capire se la loro visibilità in video possa favorire od ostacolare la comprensione. Più nel dettaglio, l'ordine non è casuale: la visibilità degli interpreti è progressivamente maggiore dalla prima all'ultima clip proiettata. Si riportano di seguito le trascrizioni multimodali degli esempi, rimandando altresì alla Tabella 5.4, la quale riassume gli elementi principali di ognuno. In questo caso gli estratti si riferiscono esclusivamente a incontri in presenza.

#### PRIMA CLIP

BC and as far as Walter White and Heisenberg showing up on that show  
I can tell you some news that I haven't said before I can say it  
for the first time right here and that  
bc **mima un finto malfunzionamento del microfono**  
((reazione sala))  
I2 ok per quanto riguarda Walter White e Heisenberg posso dire per la  
prima volta qui oggi=

bc +guarda I2--->>>  
I2 =non l'ho mai detto da nessun parte che  
cam **I2 non è visibile--->>**  
((reazione sala e BC))

## SECONDA CLIP

BC I got stung in a place where you never want to get stung  
I2 e mi hanno punto in un punto in cui non vorresti mai essere punto  
bc **ironically points at his microphone to allude to his penis**  
((reazione sala))  
H1 there there (.) there ((laughing))  
I2 in italiano è uguale la stessa cosa ((sorride))  
BC how did you say?  
bc approaching I2  
I2 I said it's the same thing ((smiling))  
i2 **\*pointing at his microphone\***  
cam **I2 viene inquadrato--->>**

## TERZA CLIP

NR uh whenever you adapt something from a book you always trying to  
be as true as you can to the source material uh which in this case  
is Nicola's you know wonderful book uhm she had written this story  
uh because she didn't feel like her daughter was being represented  
enough in the media she has a young uh biracial daughter and she  
didn't feel like uh her voice was being heard so she wrote the  
story to uhm sort of further that and uh basically I tried to stay  
as true as possible to that vision so uh there are certain moments  
there's a moment in the film where I don't know I don't know if  
you've ever seen The good the bad and the ugly it's an Italian uh  
cowboy movie but uh one of the main characters when **he does the  
sign of the cross he goes like this so in the movie I've to=  
nr +makes the sign of the cross+**  
NR **=make the sign of the cross and I go like this**  
nr **+makes the sign of the cross+**  
cam visibile in primo piano--->>  
I2 diciamo che quando il un film è tratto da un libro quindi è adattato  
da un libro diciamo che non hai tante possibilità di improvvisare  
posso dire che la scrittrice Nicola Yoon ha voluto scrivere un  
libro uh fondamentalmente dedicandolo alla figlia che è diciamo il  
frutto di un amore di due persone che appartengono a due etnie a  
due razze diverse e lei riteneva che questa ragazza non fosse  
abbastanza rappresentata nei media e nel cinema in generale l'unica  
cosa che mi viene in mente è non so se avete mai visto Il buono il  
brutto e il cattivo che è un western di di qualche anno fa e ci  
sono dei protagonisti che a un certo punto fa si fa il segno della  
croce e **fa così (.)** e quindi ad un certo punto potete potrete  
vedere nel film che **io quando mi faccio il segno della croce=  
cam I2 viene**  
**inquadrato--->>**  
i2 **\*si fa il**  
**segno della croce--->>**  
I2 **=faccio la stessa cosa**



## QUARTA CLIP

KH I uhm if I uhm I think there's something I personally would love to have played but to have played the wizard to have a wand there's=  
kh **+miming Voldemort--->>**  
KH =something so powerful about using a wand you know how Voldemort does it when he has it like that?  
(reazione platea)  
KH yeah like that that's (what) I do  
I1 quindi mi sarebbe piaciuto magari poter interpretare il ruolo di un di un mago anche il modo in cui si utilizza la bacchetta magica avete visto il modo particolare in cui Voldemort usa la bacchetta=  
i1 **\*prova a imitare**  
**KH--->>**  
I1 =magica? proprio in quel modo il modo in cui la gira  
kh **+mima l'azione giusta+**  
(reazione platea)  
h1 fmima l'azione giustaf  
I1 °così° ((sorride))  
i1 **\*mima l'azione giusta\***  
cam **ripresa larga di KH, I1 e H1--->>>**  
(reazione platea)

## QUINTA CLIP

BC so I would have a routine when I was done with the workday I would take two hot and moist towels and I would drape one over my head like a turban and one over my entire face=  
bc **+mimes his actions on his body----->+**  
BC =almost like you're getting a professional shave  
I2 ok quindi io avevo una specie di routine alla fine di ogni giornata lavorativa prendevo due asciugamani molto calde e mettevo uno sulla testa=  
i2 **[\*mima l'azione sul suo corpo\***  
bc **[+mima l'azione su I2+**  
cam **I1 diventa visibile in ripresa stretta insieme a BC--->>>**  
(reazione sala)  
I2 =tipo un turbante [°e uno sulla faccia°=  
i2 **\*mima l'azione sul suo corpo\***  
BC [ e due  
bc **+mima l'azione su I2+**  
(reazione sala)  
I2 =come se quando uno va dal barbiere per farsi la barba

Tabella 5.4 Estratti del GFFIntD utilizzati nel secondo questionario (visibilità su schermo)

Evento	n° es.	n° pag.	Parola chiave	In/visibilità interprete
MS_3_47	4.4.15/4.3.2.40	379/335	malfunzionamento microfono	invisibile
MJ_3_47	4.4.12/4.3.2.38	375/333	pungiglione	invisibile se non alla fine
MJ_5_47	4.4.14/4.2.13	377/229	segno della croce	visibile solo alla fine
MS_2_47	4.4.17/4.3.2.37	381/332	bacchetta Voldemort	visibile in ripresa larga
MS_3_47	4.4.16/4.3.2.39	379/335	asciugamani	visibile in ripresa stretta

LM19

PRIMA CLIP: malfunzionamento microfono

Ben l'80% degli studenti avrebbe preferito che l'interprete fosse stato inquadrato. Tra le varie ragioni menzionate i rispondenti hanno dichiarato che l'interprete "è parimenti importante quanto l'attore" dato che "se non ci fosse l'interprete il protagonista non verrebbe capito". Altri utenti collegano in particolar modo la visibilità all'ambito mediatico: "penso che quando una persona parla ha sempre l'attenzione e di più davanti alle telecamere"; "sarebbe stato più divertente se l'interprete fosse stato inquadrato" giacché "fa parte dello spettacolo" e per giunta in quel momento "l'attore interagiva con lui" e pertanto "l'attenzione era su di lui". Altri ancora anticipano autonomamente la domanda successiva relativa alla comprensione dello *sketch*, evidenziando che l'interprete doveva essere visibile "per capire meglio i motivi delle risate" e "per vedere e capire cosa avesse mimato l'interprete". Di converso, quei pochi che non considerano rilevante la questione della visibilità, si concentrano esclusivamente sull'ospite: "l'interesse non era per l'interprete ma per l'attore".

Per quanto riguarda il quesito che indaga specificamente la comprensione dello *sketch*, alcune persone non lo hanno capito a causa dell'invisibilità dell'interprete, la quale "ha inciso, infatti non si è capito bene", "perché non ho potuto vedere il labiale nella parte finale" e ciò "ha reso la battuta meno efficiente". Altri rispondenti, pur avendolo compreso, si mettono nei panni di coloro i quali, in virtù di una competenza linguistica inferiore, potrebbero aver avuto maggiori problemi: infatti, "lo sketch era ugualmente chiaro se l'uditore comprendeva già quanto detto da Bryan Cranston", tantoché "avrebbero dovuto riprendere anche l'interprete per assicurare la comprensione della battuta a tutto il pubblico". La minoranza, dal canto suo, sostiene che si è capito proprio "perché il discorso in inglese era comprensibile" (parole della studentessa russa) come pure "perché l'attore è stato molto coinvolgente".

SECONDA CLIP: pungiglione

In questo secondo caso, le percentuali sono più vicine tra di loro: il 40% avrebbe preferito che l'interprete fosse stato inquadrato sempre mentre parlava (e non solo alla fine), mentre secondo il 60% ciò non era necessario. Tra le motivazioni date dal primo gruppo, oltre all'importanza dell'interprete – la quale lo rende sufficientemente degno di visibilità, i rispondenti sottolineano che la ripresa video avrebbe permesso un "maggiore coinvolgimento" del pubblico, il quale può essere incuriosito dalla reazione

dell'interprete (“si trattava anche di una conversazione simpatica e avrei voluto vedere come si rapportava l'interprete”). Inoltre, per alcuni studenti la quasi totale invisibilità dell'interprete è ancora più deleteria: queste persone avrebbero voluto fosse stato inquadrato “per capire meglio di cosa si parlasse”, dato che non è stata compresa “la gestualità del ‘comico’” o “il dialogo tra i due”. Di converso, si rilevano altresì studenti secondo cui la ripresa dell'interprete non è necessaria “perché l'interprete ha subito tradotto la battuta e quindi il gesto poteva subito essere colto da tutto il pubblico”; era pertanto “sufficiente il gesto dell'attore” per comprendere lo *sketch*. Interessante inoltre notare che è stato scritto che “i gesti e la mimica sono equivalenti per ogni nazione”, risposta in netto contrasto non solo con la letteratura (§ 1.4.1.1) ma anche con chi, per contro, non ha capito proprio quella gestualità.

Per quanto riguarda nello specifico la comprensione, infatti, secondo alcuni l'invisibilità “ha inciso molto proprio perché non si comprende lo sketch né il riferimento alla gestualità del comico”; altri, pur avendolo capito, avrebbero comunque preferito un'inquadratura ‘inclusiva’ poiché “guardandolo si capirebbe meglio, [ciò] incide sulla concentrazione”. Di converso, secondo altri studenti “non ha inciso sulla comprensione dello sketch poiché la traduzione immediata ha favorito la riuscita” e giacché “è stato il gesto [dell'ospite] il fulcro della scena”.

#### TERZA CLIP: segno della croce

Questa è la prima clip caratterizzata da una visibilità maggiore dell'interprete: se questa scelta è stata apprezzata dal 30%, la maggior parte (60%) avrebbe preferito che egli fosse stato inquadrato sempre mentre parlava (non solo alla fine); solo 2 rispondenti ritengono che ciò non fosse necessario. Oltre a riconoscere l'importanza del ruolo dell'interprete (“trattandosi di un lungo intervento, sarebbe stato più giusto nei confronti dell'interprete”, “non si dà risalto al suo ruolo”, “è comunque un passo in avanti rispetto a quando non veniva inquadrato, come è giusto che sia... ma è comunque una mancanza di rispetto secondo me”), una visibilità completa avrebbe permesso maggior concentrazione e coinvolgimento dei rispondenti (“non è stato facile concentrarsi sulla traduzione non vedendo l'interprete”, “anche in questo caso preferivo vedere l'interprete per una maggiore chiarezza e coinvolgimento nel comprendere la situazione”). Altro punto focale sono proprio i gesti, i quali non sempre vengono ripresi: “l'interprete riproduce dei gesti che vengono accompagnati semplicemente dall'espressione ‘facevo così’ ma non

vengono inquadrati”; dal canto suo, l’inquadratura ‘in corsa’ “ha dato la possibilità di capire il motivo del gesto” compiuto nuovamente in chiusura di turno dall’interprete.

Per alcuni la maggiore visibilità rispetto alle clip precedenti, per quanto parziale, “ha aiutato la comprensione perché ha fatto capire il motivo del gesto”; ciononostante, pur avendo compreso lo *sketch*, si riscontra una generale preferenza a un’inquadratura completa, sia per migliorare la comprensione sia per esaltare la professionalità dell’interprete stesso (“lo sketch era chiaro anche senza la visibilità dei gesti dell’interprete. Ritengo, però, che poter dare spazio a dei professionisti che svolgono il proprio lavoro sia importante). Per altri studenti, di converso, la parziale invisibilità ha inciso negativamente proprio a livello cognitivo: “non sono riuscita a capire lo sketch”, “non ho compreso a pieno lo sketch”, “sì, per me in questo caso ha inciso, avrei preferito vedere tutti i gesti menzionati dall’interprete”.

#### QUARTA CLIP: bacchetta Voldemort

In questo caso ben l’85% dei rispondenti ha apprezzato la ripresa larga e inclusiva di tutti i partecipanti; tra i 3 studenti secondo cui non era necessario che l’interprete fosse visibile, si rileva una studentessa per la quale l’inquadratura è ininfluente dato che non ha mai visto i film della saga di Harry Potter. Tra i motivi a sostegno dell’apprezzamento, si rilevano (1) sia frasi legate in generale al rapporto tra l’interprete e l’attore sia (2) motivazioni riferite in particolare alla gestualità: (1) “rendeva il momento sotto forma di rapporto dialogico anche con l’interprete”, “perché c’è stata interazione tra attore e interprete”, “dava un’atmosfera di convivialità”, “ha dato maggior corpo allo spettacolo”, “la ripresa larga rende l’intervento dell’interprete più continuativo con quello di Kit Harington nonché più omogeneo”; (2) “perché ho potuto vedere anche i movimenti dell’interprete”, “perché l’interprete menziona dei gesti che con l’inquadratura larga possono essere meglio compresi”, “mi ha permesso di comprendere al meglio lo sketch tra loro anche tramite le gestualità”.

La maggior parte dei rispondenti ritiene, infatti, che grazie a tale tipologia di inquadratura il turno dell’interprete “è più semplice [da] seguire”. Conseguentemente, sostengono che questa visibilità ha aiutato a capire lo *sketch* tra i protagonisti: “la sua ripresa dall’inizio mi ha dato modo di capire lo sketch totalmente”, “ha aiutato a comprendere meglio ciò che l’attore intendeva dire”, “in questa clip, grazie a quel tipo di ripresa ho compreso al meglio la gestualità tra attore e interprete”, “si capisce meglio quando l’interprete è inquadrato”.

### QUINTA CLIP: asciugamani

Il 70% dei rispondenti ha apprezzato la ripresa stretta su attore e interprete, mentre il 20% (ivi comprese tutte e tre le giovani straniere) avrebbe preferito una visione più larga e solo un 10% è contrario alla visibilità dell'interprete. L'inquadratura sui due protagonisti principali "rendeva il tutto più dialogico", tantoché "si capisce tutto meglio" e "ha dato maggior coinvolgimento". Più nel dettaglio, si ritiene necessaria "dato il topic dell'intervento e l'interazione tra l'attore e l'interprete", "perché ci sono dei gesti divertenti sia da parte dell'attore che dall'interprete" e "perché c'è stata una sorta di scena comica tra i due, focalizzando l'attenzione sull'area interessata": grazie a questo tipo di ripresa "[è stato possibile] vedere più da vicino i movimenti". Quanto a coloro che ne avrebbero apprezzata una più larga si ritiene che "l'occhio avrebbe avuto uno spazio più ampio su cui muoversi" e si crede che "non è bello che sia ripreso solo quando il protagonista chiama l'attenzione sull'interprete perché come vengo dicendo qualche gesto è importante per i madrelingua italiani per capire" (queste ultime sono parole della giovane spagnola).

In sostanza, la maggioranza dei rispondenti sostiene che la visibilità dell'interprete, e in particolare della gestualità, abbia positivamente inciso sulla comprensione dello *sketch*: "sì, ho capito lo sketch grazie alla ripresa dell'interprete", "perché [l'inquadratura] mi ha permesso di osservare bene i movimenti", "in questo caso, ho capito perfettamente lo sketch ed è risultato anche chiaro e divertente", "perché ha messo rilievo il gesto e il concetto".

### GIUDIZIO FINALE

In linea con quanto appena riportato, su una scala da 1 a 5 (dove 1 è irrilevante e 5 fondamentale) in media gli studenti hanno dichiarato che la visibilità degli interpreti è importante (3,95). Difatti, solo 2 rispondenti hanno assegnato un punteggio pari a 1 e 2, mentre ben 16 hanno optato per quelli più alti (4 e 5). Inoltre, al termine della somministrazione del questionario, alcuni studenti hanno volontariamente preso la parola per affermare quanto siano stati negativamente sorpresi dall'invisibilità degli interpreti. I risultati sono riassunti graficamente nella Figura 5.33.

LM85-bis

PRIMA CLIP: malfunzionamento microfono

Il 61% avrebbe preferito un'inquadratura dell'interprete. Molti rispondenti ritengono sia "giusto che quella voce che si sente abbia un volto"; così facendo "viene meno un pezzo importante", la sua professionalità "in questo modo passa in secondo piano" tantoché "sembra solo una voce fuori campo": "è una persona che si trova lì a nostra disposizione e non ha motivo di non essere inquadrato", "secondo me il fatto di non essere inquadrato dà l'idea che il suo lavoro non sia così rilevante quando in realtà è fondamentale", "io penso che non inserendolo nel video abbiano sminuito il suo lavoro, facendolo sembrare inferiore a chi parlava e meno importante, di conseguenza non 'degnò' di essere inquadrato" (cfr. Licoppe & Veyrier 2017). Altri ritengono che la ripresa 'inclusiva' "avrebbe aiutato a concentrarsi sulla traduzione", così come "si sarebbe capito meglio come l'interprete sia stato al gioco". Altri ancora anticipano la domanda relativa alla comprensione ("avrei preferito che lo inquadrasse così da capire meglio anche le sue espressioni", "inquadrare l'interprete avrebbe favorito la comprensione dello sketch in quanto non è stato possibile vedere le espressioni facciali che avrebbero contribuito alla spiegazione insieme alla traduzione dell'interprete"), richiamando altresì principi conversazionali: "vedendo le espressioni dell'interprete si comprende ancora meglio, come quando in un discorso che si fa con una persona che si ha di fronte non si ascoltano solo le parole ma si guardano anche i gesti e le espressioni del volto", "perché è maggiore la connessione tra chi parla e chi ascolta".

Per contro, coloro che non hanno ritenuto necessaria l'inquadratura dell'interprete si focalizzano sull'attore ("al centro dell'attenzione non doveva essere l'interprete", "non essendo il soggetto protagonista, si poteva anche evitare di inquadrarlo"). Essi vedono l'interprete come un agente secondario ("la scena era già esemplificativa, quindi riprendere l'interprete sarebbe stato solo un'aggiunta"), tantoché quasi non riconoscono la sua *speakership* ("penso che al pubblico interessi maggiormente vedere chi parla, la sua gestualità è le sue espressioni piuttosto che l'interprete"). Anticipando la domanda successiva, sostengono che "bastava ascoltare per capire la traduzione", poiché la componente comunicativa multimodale può essere intuibile ("potrei immaginarmelo").

Per quanto concerne la comprensione, a grandi linee chi avrebbe preferito un'inquadratura dell'interprete sostiene che la visibilità abbia inciso e viceversa chi non lo ha ritenuto necessario non evidenzia un impatto negativo sull'intelligibilità dello *sketch*. Secondo i primi la non visibilità "ha inciso sulla comprensione dello sketch" dato

che “non ha permesso la totale comprensione”; infatti, “i gesti sono fondamentali per recepire in modo più chiaro il messaggio” e “per capire meglio la battuta” (“non ho capito quello che è successo perché non vedevo i gesti appunto”, “la non visibilità dei gesti ha inciso sulla comprensione dello sketch”, “si ha inciso perché non ho capito perché hanno riso”). Alcuni rispondenti, pur avendo compreso, avrebbero comunque preferito “si vedesse l'interprete perché personalmente mi cattura l'attenzione”, sottolineando che “poter vedere la gestualità dell'interprete avrebbe aiutato ed enfatizzato la comprensione del video” e “la visibilità dei gesti sarebbe stata un supporto ulteriore”. Una studentessa riesce finanche a immedesimarsi in una persona che ha una minore competenza linguistica: “ho capito la scena perché l'ho capita in inglese, ma se avessi avuto difficoltà non credo che avrei compreso”.

Di converso, alcuni rispondenti ritengono non abbia inciso “perché bastava si sentisse la traduzione” e “non era necessario vedere chi parlava”, giacché “era già chiara la scena originale” anche a livello gestuale (“sì l'ho capito, i gesti li abbiamo visti in un primo momento dal soggetto principale”, “la gestualità principale viene dall'attore stesso”). Interessante infine notare che in due casi lo *sketch* non è stato compreso per motivi altri rispetto all'invisibilità dell'interprete (“la non visibilità non ha inciso ma non ho comunque capito lo sketch”, “no, non ho capito lo sketch ma penso che non ha inciso nella comprensione il non vedere i gesti dell'interprete perché li avevamo già visti precedentemente”).

#### SECONDA CLIP: pungiglione

Analogamente al campione della LM19, anche in questo caso il 40% avrebbe preferito che l'interprete fosse stato inquadrato, mentre secondo il 60% ciò non era necessario. I primi non solo danno importanza alla professionalità dell'interprete (“è giusto che venga ripreso, ha un ruolo importante”, “non mi sembra giusto escludere l'interprete dall'inquadratura perché sta svolgendo il suo lavoro e non vedo perché non dovrebbe essere ripreso... solo per dare più importanza alla persona famosa?”), ma ritengono anche che la visibilità sia rilevante per disambiguare il parlante (“preferivo venisse inquadrato per capire chi stesse parlando”), nonché per comprendere al meglio la sequenza: “l'attenzione si sarebbe spostata sull'interprete, comprendendo meglio la traduzione”, “non ho capito lo sketch, era fraintendibile”, “non ho capito cosa sia successo”, “in un discorso non sono importanti solo le parole ma sono fondamentali anche i gesti e le espressioni”. Si sottolinea inoltre che era giusto fosse stato inquadrato perché interagisce

con gli altri protagonisti: “il presentatore<sup>152</sup> interloquisce con l'interprete quindi in questo caso avrei preferito vedere le sue espressioni e i suoi gesti”.

Di converso, per altri rispondenti la ripresa dell'interprete non era necessaria. Infatti la gestualità di Cranston è comprensibile, almeno qualora si riesca a seguire il turno originale: “la gestualità era sufficiente a comprendere la scena in lingua originale almeno per me che avevo una conoscenza della lingua”, “non credo sia importante che l'interprete si veda perché comunque la persona ha fatto capire a cosa si riferiva con i suoi gesti”, “in tal caso non è stato necessario, poiché nonostante non ci fosse contatto diretto, la comprensione è avvenuta in modo preciso e conciso, comprendendo a pieno il concetto espresso”. Si evidenzia che “solo la voce dell'interprete è necessaria per capire lo sketch” dato che “i gesti di mimica sono gli stessi sia in inglese che in italiano”. Inoltre, una rispondente, la quale si sottolinea aver dichiarato di seguire spesso e quasi esclusivamente interpretazioni simultanee televisive, scrive che “in tv l'interprete è un lavoratore come il gobbo il cameraman etc. Non serve che faccia parte del programma non serve che sia inquadrato è un lavoratore come un altro dietro le quinte”.

In termini di comprensione, alcuni studenti ritengono che la quasi totale invisibilità dell'interprete abbia inciso negativamente sia a livello attentivo (“senza vederlo non era facile seguire ciò che diceva. In questo modo è più facile perdere l'attenzione”) sia cognitivo, dato che “in un discorso non sono importanti solo le parole ma sono fondamentali anche i gesti e le espressioni”, tantoché “no non l'ho capito senza vedere i gesti”. Non si comprende “la dinamica dell'azione” e “a cosa facesse riferimento l'interprete in italiano nel dire ‘è lo stesso in italiano’”, “credo che sarebbe stato più opportuno che l'interprete venisse inquadrato per permettere allo spettatore di capire dove l'altra persona fosse stata punta dall'ape”. Quanto detto è particolarmente rilevante per coloro che hanno una conoscenza limitata della lingua straniera: “non ho capito lo sketch non conoscendo bene la lingua inglese e non cogliendo la mimica del protagonista”.

Per contro, secondo altri rispondenti la mancata ripresa completa non ha inciso, poiché da una parte “il gesto di colui che esegue lo sketch permetteva di comprendere” e dall'altra la gestualità comica è stata accompagnata dalla traduzione verbale (“l'ho capito perché per comprendere lo sketch bastava anche solo la traduzione”). In ogni caso è stata apprezzata l'inquadratura in chiusura: “si è capito alla fine il gesto che aveva fatto perché

---

<sup>152</sup> La rispondente fa riferimento al presentatore, anche se è stato l'ospite a interagire direttamente con l'interprete.



l'ha motivato”, “si capiva anche dal commento finale che ha fatto, che non c'era bisogno di parlare”, “alla fine il gesto mi ha fatto capire dove fosse stato punto”.

Ciononostante, anche coloro che hanno compreso lo *sketch* sottolineano che “la visibilità dell'interprete avrebbe potuto far capire meglio, perché era necessaria la gestualità per comprendere la battuta”, “non credo sia indispensabile alla comprensione perché già chi è inquadrato gesticola con le mani, ma credo sia più efficace a livello comunicativo mostrarne il volto, quindi inquadrarlo”.

### TERZA CLIP: segno della croce

Il 58,5% avrebbe preferito l'interprete fosse stato inquadrato durante tutta la durata del turno, mentre il 16% ha apprezzato la ripresa in chiusura. Il 18,5% ritiene l'inquadratura superflua, in quanto l'interprete “non è il soggetto principale” e “bastano le parole” per capire lo *sketch*, il quale infatti è stato “compreso perché comunque ha replicato lo stesso gesto dell'attore”. Di converso, la maggior parte ha evidenziato l'importanza della visibilità dell'interprete relativamente a due elementi, ossia la presenza di gesti e la lunghezza del turno originale: da una parte l'averlo ripreso rende l'interazione “più coinvolgente” dato che, almeno in chiusura, “è stato ripreso nel momento in cui imitava il gesto dell'attore”; dall'altra parte “avendo dovuto fare un discorso molto lungo sarebbe stato meglio riprenderlo sempre”, “in questo caso visto che il 'discorso' da tradurre era piuttosto lungo se fosse stato ripreso sempre sarebbe stato più facile concentrarsi sulle sue parole e anche sul gesto finale”, “sarebbe stato interessante anche che si vedesse l'interprete, poiché si parla di un lungo monologo e si riprende soltanto l'attore anche quando non parla” tanto da non “capire chi stesse parlando” né “di quali gesti si parla”. Interessante altresì sottolineare le seguenti motivazioni: “se non viene ripreso è come se non fosse lì presente ma fosse simultaneo”, “non essendo simultanea la traduzione avrei preferito fosse inquadrato”.

Per quanto concerne la comprensione, alcuni rispondenti dichiarano che la visibilità parziale non ha inciso a livello cognitivo: “no avrei capito anche senza vedere l'interprete (ma è più coinvolgente)”, “lo sketch si comprendeva anche senza riprendere l'interprete”, “ho compreso grazie ai gesti di colui che parlava e successivamente alla traduzione dell'interprete”; tuttavia, si ritiene che una maggiore visibilità sarebbe stata più apprezzata e finanche funzionale per una parte del pubblico: “l'ho capito ma avrei preferito venisse ripreso anche per rispetto della persona”, “si l'ho capito, ma solo perché ricordavo i gesti dell'attore fatti precedentemente”, i quali infatti potevano essere

dimenticati (“anche se il gesto lo avesse fatto il protagonista lo spettatore poteva averlo dimenticato”).

Altri studenti hanno apprezzato la visibilità parziale, la quale, per quanto limitata, “ha inciso e anche positivamente proprio perché ha permesso una maggiore attenzione e comprensione verso la traduzione e quindi il messaggio”, “sì ha aiutato nell'ultima parte, in cui si faceva riferimento ad un gesto e a un film specifici, non di mia conoscenza”, “la visibilità dei gesti dell'interprete ha migliorato la comprensione dello sketch”. Altri ancora, invece, avrebbero maggiormente gradito una ripresa completa della gestualità dell'interprete sottolineando che “trattandosi di un intervento non molto breve, sicuramente la visibilità dei gesti avrebbe aiutato a seguire il filo del discorso”. In particolare, alcuni pongono in evidenza un passaggio specifico: “ad un certo punto stava dicendo di un gesto ma non si è visto”, “in questo caso era importante che l'interprete venisse ripreso perché mentre parlava ha simulato un gesto che era compreso nel discorso e quella parte di discorso poteva essere intesa solo vedendo il gesto”, “ha reso l'intervento parzialmente comprensibile perché manca al ‘fa così’ fa pensare a chi guarda ‘così come?’ dato che appunto non è stato ripreso”.

#### QUARTA CLIP: bacchetta Voldemort

La stragrande maggioranza dei rispondenti (91%) valuta positivamente la visibilità dell'interprete: nel dettaglio, ben l'84% ha apprezzato la ripresa larga e un 7% avrebbe finanche gradito un primo piano. Ritengono che un'inquadratura onnicomprensiva fornisca agli spettatori “un quadro completo”, favorendo altresì “un ascolto più ‘lineare’”. Discriminante è proprio la comunicazione multimodale: “è stato necessario per lo scambio di sguardi e battute”, “perché ha fatto gesti e movimenti che una ripresa in primo piano non avrebbe inquadrato”, rendendo “visibili le espressioni sia dell'attore che dell'interprete”, in particolare “il modo in cui si teneva la bacchetta”. In questo caso i rispondenti sottolineano che sono riusciti “sia a capire chi stesse parlando e sia a capire le sue espressioni e il modo in cui stava parlando”; era infatti “importante riprenderli tutti per capire anche l'interazione tra di loro”, ma anche per coinvolgere maggiormente un potenziale utente dello *streaming*: “la ripresa eseguita in quel modo è più realistica, includendo buona parte di ciò che si vedrebbe se si stesse lì ad assistere all'intervista dal vivo”.

Conseguentemente, per la maggior parte del campione la visibilità ha inciso positivamente sulla ricezione dello *sketch*: è stata ritenuta “essenziale” e molto più

rilevante rispetto ad altre clip (“sì, rispetto alle altre clip ho compreso maggiormente cioè che l'interprete diceva”, “sì, ha inciso tantissimo in questo caso, senza di esso non sarei riuscito a capire bene questa volta”). L'inquadratura è stata importante sia a livello cognitivo sia in termini di intrattenimento: “secondo me in questa clip la visibilità dei gesti ha influito sia sulla comprensione dello sketch sia sul divertimento che ha suscitato negli spettatori”, “sì ho capito lo sketch e a parere mio è stata utile la larga ripresa perché si è creato un rapporto tra i tre personaggi sul palco che ha contribuito a rendere più chiaro il gesto dell'attore e ha creato maggiore comicità”. In particolare, la gestualità è stata fondamentale “perché ci ha spiegato il modo in cui veniva impugnata la bacchetta” tantoché proprio “attraverso il movimento della mano abbiamo capito che si riferiva alla bacchetta”: “lo sketch si è compreso, poiché si sono mostrati gesti e sguardi di tutti i soggetti ripresi”, “sì ha inciso perché ha fatto dei gesti e l'ho potuto capire meglio”, “sì, ho capito lo sketch anche grazie alla ripresa larga in cui venivano ripresi tutti nello stesso momento”, “sì ha inciso molto, perché lo sketch si basa sui gesti”.

#### QUINTA CLIP: asciugamani

La maggior parte (70%) ha apprezzato il primo piano, mentre il 23% avrebbe preferito una ripresa più larga. L'inquadratura stretta ha inciso positivamente sia sull'intrattenimento (“ha reso lo sketch divertente”) sia sulla comprensione (“ho colto il messaggio immediatamente, perché così in maniera ravvicinata si intende meglio cosa volesse dire”, “vedere attore e interprete vicino aiuta a comprendere meglio il discorso”). Una tale ripresa ha altresì creato un'atmosfera molto apprezzata dai potenziali utenti: “si è creata una bella sintonia tra l'interlocutore inglese e l'interprete”, “la ripresa è stata buona e ha mostrato anche gli sguardi dei due ripresi”, “ho apprezzato il primo piano ed ho apprezzato molto il fatto che venissero entrambi ripresi anche per cogliere meglio la complicità e il loro ‘collaborare’ per rendere la traduzione meno seria e più simpatica”. Per quanto concerne i sostenitori dell'inquadratura larga, ritengono che “in questo caso l'attore ‘interagiva’ a gesti con l'interprete quindi una ripresa più larga avrebbe fatto comprendere meglio”; infatti una visibilità completa della gestualità avrebbe a loro avviso rafforzato la comprensione. In un altro caso, inoltre, “in questo caso l'attore usa l'interprete come spalla quindi il centro dell'inquadratura doveva restare l'attore, ma l'interprete doveva essere interamente nel campo”.

A livello ricettivo, è stata particolarmente apprezzata la visibilità di entrambi i partecipanti sia in termini di divertimento sia per quanto concerne la comprensione

effettiva dello *sketch*. Da una parte, infatti, il primo piano “ha reso lo sketch più divertente e dinamico”, “ciò ha anche contribuito a rendere il messaggio meno serio, più ironico e di facile comprensione”: la visibilità “ha decisamente inciso sullo sketch in quanto si è resa visibile la complicità creatasi tra l'attore e l'interprete e questa ha aumentato la comicità per il pubblico”. Dall'altra parte, hanno ritenuto che la ripresa sia stata utile “per farci capire il modo in cui indossa il telo”. In particolare, la visibilità dei gesti è stata fondamentale “altrimenti non avrei compreso nulla”: “sì hanno inciso i gesti, in quanto hanno facilitato la comprensione del discorso”, “sì ha inciso molto perché grazie ai gesti sono riuscita a capire lo sketch”, “ho capito lo sketch e per farlo è stato fondamentale osservare la gestualità sia dell'attore che del suo interprete”.

### GIUDIZIO FINALE

Anche questo campione ha dichiarato che la visibilità degli interpreti è importante (media del 3,84/5). Difatti, solo 6 rispondenti hanno assegnato un punteggio pari a 1 e 2, mentre ben 47 hanno optato per quelli più alti (4 e 5). I risultati sono riportati nel grafico di cui alla Figura 5.33.

#### 5.3.4 Riflessioni conclusive sulla sezione

Il gruppo della LM19 è quasi esclusivamente composto da studentesse con un'età media di 26 anni, appartenenti nella stragrande maggioranza alla generazione Z. Ad eccezione di 3 studentesse, il campione è di madrelingua italiana. La dieta mediatico-digitale è caratterizzata soprattutto da smartphone, PC e smart tv, Netflix e Amazon Prime Video. Utilizzano molto i social media, in particolar modo Instagram, YouTube e Facebook; ad eccezione di IGTV, tuttavia, i rispondenti non li utilizzano per guardare né tantomeno caricare contenuti audiovisivi in *streaming*, preferendo molto probabilmente altre attività social. Nessuno studente è mai stato un *giffoner* e alla domanda riguardo la conoscenza del Festival il 55% ha dichiarato di sapere di cosa si tratta. Per quel che riguarda la familiarità con prestazioni interpretative, la fruizione di simultanee supera quella di servizi in consecutiva per quanto concerne sia la televisione sia i mezzi digitali; inoltre, le *performance* in consecutiva trasmesse dalla televisione sono maggiormente utilizzate rispetto a quelle in *streaming*.

Anche il campione della LM85-bis è quasi esclusivamente composto da studentesse con un'età media leggermente più bassa (24 anni) e quindi appartenenti in

misura ancor più rilevante alla generazione Z. In questo caso tutti i rispondenti sono di madrelingua italiana. Analogamente agli altri colleghi, la dieta mediatico-digitale è caratterizzata soprattutto da smartphone, PC, smart tv e Netflix. Di converso, si è riscontrato un minor consumo di Amazon Prime Video e una maggiore fruizione di RaiPlay. Instagram e YouTube sono i social media preferiti dal campione, il quale, rispetto al precedente, è meno fan di Facebook, ma è più attivo su TikTok. È possibile a questo punto evidenziare che YouTube è una delle piattaforme più usate in assoluto, dato che è ai vertici di tutte e tre le classifiche stilate in questa sede. Similmente agli studenti della LM19, anche questo secondo gruppo non utilizza molto i social media per guardare né tantomeno caricare contenuti audiovisivi in *streaming*, optando con tutta probabilità per altre attività. Anche in questo caso il campione non è composto da *giffoner* e anzi la maggioranza (68%) ha dichiarato di non conoscere l'evento. Per quel che riguarda l'interpretazione, la fruizione di simultanee supera quella di servizi in consecutiva per quanto riguarda i mezzi digitali, mentre le due modalità si equivalgono qualora si prenda in considerazione i programmi televisivi; inoltre, le prestazioni in consecutiva trasmesse dalla televisione sono anche in questo caso maggiormente utilizzate rispetto a quelle in *streaming*. Ergo queste ultime sono in assoluto quelle con cui in generale tutte le 140 persone coinvolte nei questionari hanno meno familiarità.

Dall'analisi dell'*audience design* emerge che il termine *dailies* è quello meno noto al campione della LM-19, mentre *green screen* e *script* sono quelli più conosciuti; per quanto riguarda *green screen*, inoltre, i risultati confermano quanto già sottolineato nel quarto capitolo (§ 4.2.1), ovvero che il termine è noto. In generale, coloro che conoscono o possono intuire il significato dei tecnicismi forniscono traduzioni corrette. Per quel che concerne le rese degli interpreti, la maggior parte degli studenti ha espresso giudizi positivi, tranne per *bottle episode*, in cui il campione si è equamente diviso a metà. Le percentuali di apprezzamento maggiori si sono riscontrate per *dailies*, *script* e *method-actors*; nel dettaglio, è stata valutata positivamente la resa del termine più ostico (*dailies*), l'uso di un corrispettivo italiano piuttosto che di un prestito (*copione* vs *script*) e l'aggiunta di ulteriori elementi contestuali nel caso di *method-actors*. Di converso, le traduzioni meno apprezzate sono state quelle relative a due dei termini maggiormente noti, ossia *bottle episode* e *green screen*: il primo ha diviso il gruppo per via della resa a loro avviso troppo letterale, mentre il secondo a motivo della parafrasi utilizzata dall'interprete. Nel complesso (al netto dell'uso del prestito), la valutazione positiva delle rese degli interpreti tocca il 67%. Ciò parrebbe confermare quanto ipotizzato nel quarto

capitolo (§ 4.2.4) e suggerito da una studentessa stessa, ovvero che: gli interpreti del Festival, soprattutto quelli che lavorano in presenza, adeguano la loro produzione a giovani utenti che hanno familiarità con il mondo cinematografico e che non necessitano, dunque, adattamenti troppo specifici; di riflesso, chi è più lontano da questo mondo potrebbe trovarsi comunque in difficoltà, nonostante gli interpreti tentino, come risulta dagli esempi presentati, di tradurre in modo funzionale. Tali tentativi non sono stati ritenuti sufficienti, seppur da una minoranza degli studenti.

Anche per quanto concerne la LM85-bis il termine *dailies* è quello meno noto agli studenti, mentre *green screen* e *script* sono quelli da loro conosciuti meno, riconfermando ancora una volta quanto sostenuto nel quarto capitolo in merito a *green screen*. Data l'ampiezza maggiore del campione, in alcuni casi coloro che conoscono o possono intuire il significato dei tecnicismi forniscono traduzioni corrette, mentre altre definizioni si allontanano dal significato. Per quel che concerne le rese degli interpreti, la maggior parte degli studenti ha espresso giudizi positivi in riferimento a *dailies*, *script* (copione) e *bottle episode*, mentre per *method-actors* il campione si è equamente diviso a metà; giova altresì sottolineare che su *script* (prestito) e *green screen* la maggioranza ha espresso per contro giudizi negativi. Infatti, le percentuali di apprezzamento maggiori si sono riscontrate per *dailies*, *script* (copione) e *bottle episode*. Conseguentemente, anche in questo caso è stata valutata positivamente la resa del termine più ostico (*dailies*), nonché l'uso del corrispettivo italiano 'copione'. Se gli studenti della LM19 hanno apprezzato l'aggiunta di ulteriori elementi contestuali nella resa di *method-actors*, i loro colleghi della LM85-bis plaudono al materiale testuale esplicativo connesso a *bottle episode*. Di converso, le traduzioni meno apprezzate sono state quelle relative all'anglicismo *script*, a *green screen*, termine a loro molto noto, e *method-actors*, la cui resa ha sollevato perplessità circa la natura del 'metodo'. In generale, il dato relativo a una valutazione positiva delle rese interpretative è pressoché identico al precedente (66%). Tuttavia, questo secondo campione ha dato al contempo sia il punteggio più alto dello studio (86% per la resa di *script* – copione) sia quello più basso (39% per *green screen*); inoltre, solo nei risultati della LM85-bis si riscontrano gli unici due casi in cui i giudizi negativi sono superiori a quelli positivi (56% anglicismo *script*; 61% *green screen*).

In conclusione, entrambi i gruppi hanno in generale apprezzato le rese con percentuali rispettivamente del 67% e 66%<sup>153</sup>: tali dati generali, nonché le singole cifre riferite a ogni resa, sono rappresentati graficamente nel diagramma in Figura 5.32. Si può quindi ritenere che la maggior parte dei rispondenti sostenga che le strategie di *audience design* dei cinque tecnicismi sono funzionali alla comprensione. Ciononostante, data comunque la presenza di dubbi, nonché di giudizi negativi, si può sottolineare che coloro che non hanno familiarità con il mondo cinematografico possono comunque avere difficoltà nel comprendere i tecnicismi.

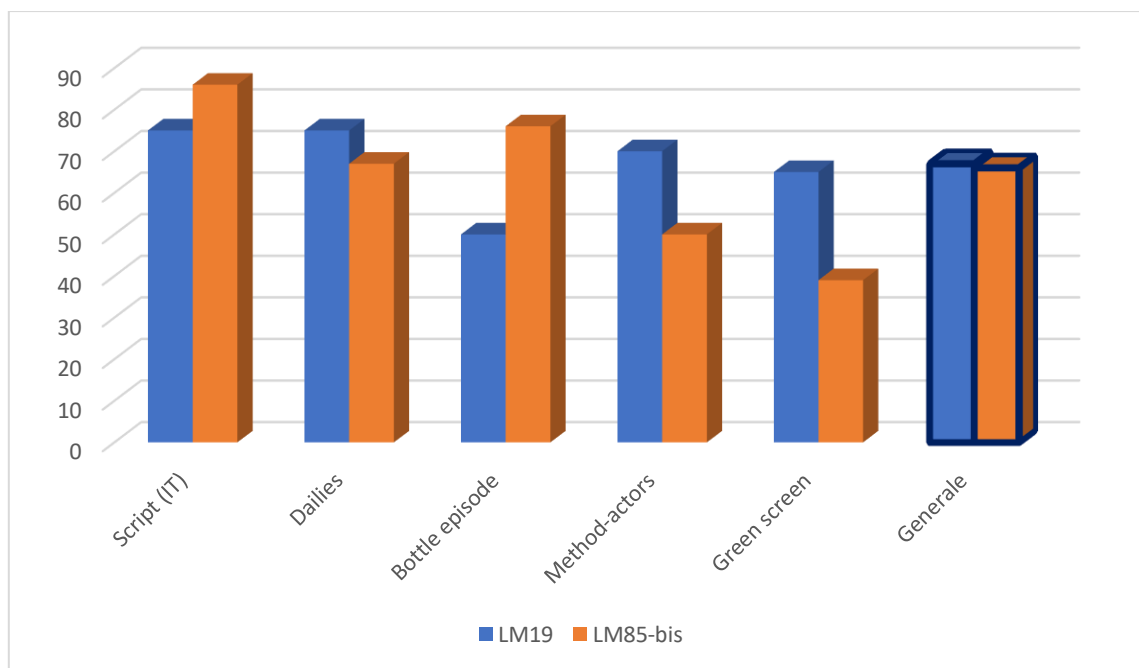


Figura 5.32 Percentuali relative all'apprezzamento delle strategie di *audience design* utilizzate dagli interpreti

Infine, in termini di visibilità, il punteggio medio di 3,95/5 dato dalla LM19 rende manifesta la rilevanza che i rispondenti attribuiscono alla visibilità su schermo degli interpreti e in particolare della loro gestualità. Ciò è in netto contrasto rispetto a quanto riscontrato nel questionario che ha indagato le aspettative: difatti, se secondo quel campione iniziale la visibilità su schermo dell'interprete non è ritenuta importante in linea teorica, gli studenti della LM19 danno invece un valore notevole a questo elemento. Ciò è stato dimostrato dalle risposte fornite a seguito della visione delle varie clip: ad eccezione della seconda, le percentuali sono in netto favore della visibilità, finanche

<sup>153</sup> Tali percentuali sono il risultato della somma dei giudizi relativi a tutte le strategie di adeguamento al netto di quella relativa al prestito *script*, dato che di fatto è l'unico caso di non adeguamento.

preferendo una ripresa stretta o larga in base al singolo momento interazionale; inquadrare gli interpreti non significa solo riconoscere il loro status professionale e il loro ruolo, bensì è importante per coinvolgere, intrattenere e semplificare l'attività cognitiva del pubblico, giacché è stato sottolineato che più un interprete è visibile, più aumenta la concentrazione dello spettatore; in particolare, riprendere in video la gestualità degli interpreti durante tutta la durata dei loro turni traduttivi permette di comprendere appieno determinati passaggi dell'interazione.

Analogamente, gli studenti della LM85-bis attribuiscono un punteggio alto alla visibilità dei gesti degli interpreti (media di 3,84/5). Anche questo secondo campione, sempre ad eccezione dell'emblematico gesto di cui alla seconda clip, apprezza che l'interprete venga inquadrato dalle telecamere tramite riprese strette o larghe in base alla singola interazione, per aumentare il coinvolgimento del pubblico remoto, rafforzare la comprensione dello *sketch* e riconoscere il merito della professione di interprete dialogico-consecutivista.

Interessante notare quanto le percentuali date dai due gruppi siano molto simili tra loro. Come riportato nella Tabella 5.5, in 4 delle 5 clip si riscontra quanto segue: (1) uno o più valori percentuali sono molto simili o addirittura identici (cifre in grassetto); (2) la seconda clip è per entrambi i campioni l'unica in cui la visibilità dell'interprete era superflua (dato in rosso); (3) infine, per quanto riguarda la prima clip, nonostante i risultati differiscano maggiormente, si predilige comunque l'inquadratura inclusiva.

Tabella 5.5 Confronto tra le percentuali assegnate a ogni clip relativa alla visibilità su schermo da parte dei due campioni

	LM19			LM85-bis		
<u>Prima clip</u>						
visibilità	invisibilità		80%	20%	61%	39%
<u>Seconda clip:</u>						
visibilità	invisibilità		<b>40%</b>	<b>60%</b>	<b>40%</b>	<b>60%</b>
<u>Terza clip:</u>						
visibilità completa	visibilità limitata	invisibilità	<b>60%</b>	30%	10%	<b>58,5%</b> 23% 18,5%
<u>Quarta clip:</u>						
ripresa larga	primo piano	invisibilità	<b>85%</b>	0%	15%	<b>84%</b> 7% 9%
<u>Quinta clip:</u>						
ripresa larga	primo piano	invisibilità	<b>20%</b>	<b>70%</b>	<b>10%</b>	<b>23%</b> <b>70%</b> <b>7%</b>



In conclusione, i grafici di cui alle Figure 5.33 e 5.34 riportano i punteggi finali assegnati da ognuno dei due gruppi, nonché le rispettive medie.

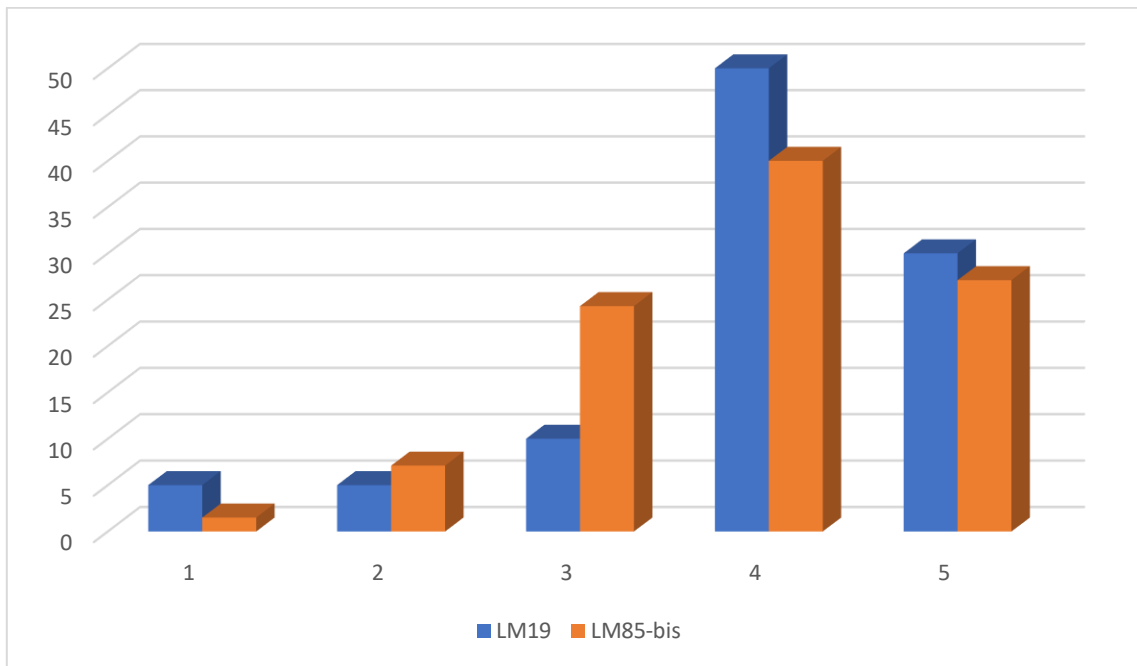


Figura 5.33 Punteggi assegnati dai due campioni all'importanza della visibilità su schermo degli interpreti; ogni valore della scala da 1 a 5 è stato convertito in percentuale

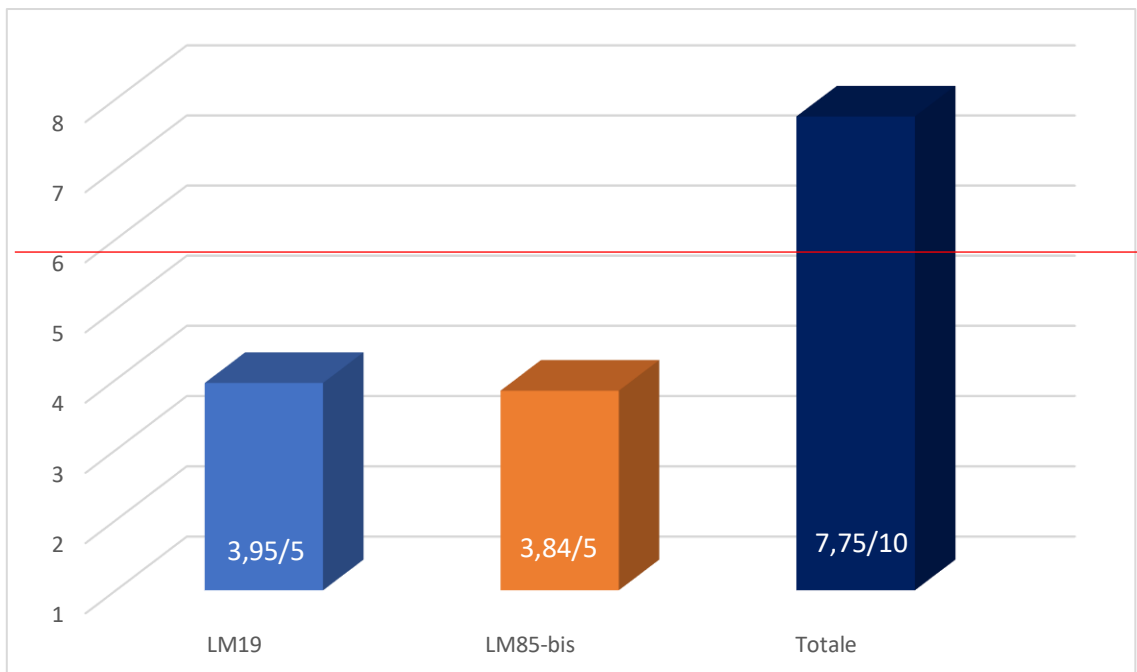


Figura 5.34 Media dei punteggi assegnati dai due campioni all'importanza della visibilità su schermo degli interpreti

Come si è ampiamente detto sopra, i due grafici dimostrano la rilevanza attribuita alla visibilità su schermo degli interpreti.

## CAPITOLO 6

### POTENZIALE IMPATTO DIDATTICO: UN APPROCCIO COSTRUTTIVISTA

“In the end, we will conserve only what we love,  
we will love only what we understand  
and we will understand only what we are taught.”

Baba Dioum

## 6.1 Introduzione: un approccio didattico costruttivista mediante YouTube

Come si ha avuto modo di osservare anche nella presente tesi dottorale, il *dialogue interpreting* è una pratica situata in cui gli interpreti sono partecipanti ratificati e attivi nella co-costruzione dell'interazione insieme agli altri interlocutori (Cirillo & Niemants 2017a: 2). Tuttavia, questo cambio di paradigma non ha ancora avuto un grande impatto sulla pratica interpretativa e sulla formazione degli interpreti (*Ibid.*), tantoché si è sviluppato un divario tra la teoria e la pratica/formazione (si vedano tra gli altri Davitti & Pasquandrea 2014a, 2014b; si veda anche Cirillo & Niemants 2017b). Ciò è dovuto, ad esempio, alla relativa penuria di studi empirici e/o alla inadeguata disseminazione dei loro risultati, come pure all'approccio prescrittivo tutt'oggi adottato da codici di condotta sottoscritti da associazioni di settore, le quali difendono in modo acritico i principi dell'accuratezza, della fedeltà e della neutralità (Davitti & Pasquandrea 2014b: 375; Cirillo & Niemants 2017a: 2). Tuttavia, giova sottolineare che esistono associazioni appositamente dedite a tentare di colmare questo divario: tra le altre, lo slogan della *Society for the Study of Translation and Interpretation* recita “Where theory and practice meet to build the profession together”; nel sito<sup>154</sup> si legge altresì:

The Society for the Study of Translation and Interpretation, SSTI, is the non-profit educational and research foundation of the National Association of Judiciary Interpreters and Translators (NAJIT). We aim to create spaces where empirical research and field practice of judiciary interpreting and legal translation can meet to exchange information and ideas that contribute to higher performance standards and further research in our fields.

In questa sezione si pone in evidenza il potenziale didattico insito in dati autentici come quelli del GFFIntD, spingendosi altresì oltre questo corpus e descrivendo se e come un social medium come YouTube (da cui è tratto il 74% degli eventi del GFFIntD) possa essere usato per la didattica del DI (Picchio & Merlini in preparazione). Sulla scia di manuali come quello edito da Cirillo e Niemants (2017b), si ritiene che la pratica interpretativa possa stimolare la ricerca, la ricerca possa supportare la pratica e l'insegnamento possa connettere entrambe in modo fruttuoso (*Ibid.* 2017a: 10-11). In questa sede si propone un approccio didattico di stampo costruttivista (Narayan *et al.*

---

<sup>154</sup> <https://najit.org/ssti/>

2013; per gli studi di traduzione e interpretazione si vedano tra gli altri Kiraly 2000; Merlini 2019). Tale approccio si basa sull'apporto della ricerca per supportare tanto la didattica del DI in classe quanto iniziative autonome volte alla crescita e all'aggiornamento di interpreti professionisti già operativi sul mercato (Picchio & Merlini in preparazione). D'altronde, la formazione non è importante solo per l'acquisizione di conoscenze e lo sviluppo di abilità e competenze (soprattutto in professioni di natura pratica come la traduzione e l'interpretazione), ma anche per l'acquisizione di un'identità professionale e di uno status sociale: "education is an essential component in the professionalisation of a societal function and education's length has a documented impact on the profession's status" (Skaaden 2022 n.p. citando Smeby 2008: 89).

Il capitolo riprende la struttura del contributo presentato, in collaborazione con la mia tutor, in occasione del già menzionato 10° congresso EST all'interno del panel "Dialogue interpreter training outside the university context" (23/6/2022), organizzato da Rachel Herring (moderatrice) e Carmen Delgado Luchner. Si introducono brevemente i principali quadri teorici di riferimento in termini di uso di nuove tecnologie per finalità didattiche (*Computer-Assisted Interpreter Training tools*; CAIT – Sandrelli 2015a), utilizzo di materiali autentici in classe tramite un approccio innovativo come il *Conversation Analytic Role-Play Method* (CARM – Stokoe 2011; Niemants & Stokoe 2017) e impiego dei social media nella formazione accademica di interpreti e traduttori. Partendo dalla consapevolezza che un social medium come YouTube offre materiali audiovisivi autentici come quelli trattati nel presente lavoro, la componente empirica del capitolo verte sull'analisi contrastiva di ciò che la piattaforma mette a disposizione non solo in un ambito mediatico come quello qui esaminato, ma anche in un contesto molto diverso come, ad esempio, l'interpretazione in ambito sanitario. In occasione del congresso EST ci siamo chieste se e come YouTube possa essere utilizzato per attività di studio autonomo da parte di interpreti professionisti. In questo capitolo, sulla scia di quanto presentato a Oslo, si discute di cosa è disponibile in YouTube e come questi materiali possano essere utilizzati per la formazione e l'auto-formazione sia di interpreti professionisti sia di studenti-interpreti; in altri termini come questi contenuti possano essere impiegati sia da docenti di interpretazione per attività in classe (o per il supporto delle stesse) sia da interpreti professionisti per un loro aggiornamento professionale.

## 6.2 Per una didattica costruttivista alla prova delle nuove tecnologie

Defining learning as socially negotiated, participatory meaning-making, and engaging with the contexts and tools that enable it, including distance learning and instructional technologies such as learning management systems, are now commonplace in pedagogy research and practice. [...] Technology has been both a catalytic driver and a focus of pedagogical practice and research. The use of corpora and other computational tools in teaching both translation and interpreting is now widespread. (Washbourne 2020: 598-599)

La rivoluzione digitale, la quale ha subito una forte accelerazione durante la pandemia da Covid-19, ha radicalmente cambiato non solo le nostre vite private e professionali, bensì anche i processi di insegnamento e apprendimento. Oggi viviamo nella cosiddetta era del “glass slab” (Susskind 2018 citato in Spinolo & Amato 2020: 1), dato che passiamo gran parte della nostra giornata di fronte a uno schermo. Nel primo capitolo è stato altresì già discusso come anche gli *Interpreting Studies* stiano sperimentando un “technological turn” (Fantinuoli 2018). Per quanto concerne in particolare la didattica dell’interpretazione, strumenti digitali (online) sono oggi considerati risorse preziose tanto da parte dei docenti quanto degli studenti.

### 6.2.1 La didattica dell’interpretazione e le nuove tecnologie: gli strumenti CAIT

I primi percorsi didattici (per una disamina cronologica si rimanda a Sandrelli 2015a) che impiegavano un approccio tecnologico definito TELL (*Technology Enhanced Language Learning*), più comunemente conosciuto come modello di tipo CALL (*Computer Assisted Language Learning*), risalgono alla seconda metà degli anni '90. In quel periodo, infatti, furono sviluppati i primi strumenti informatici per supportare lo studio autonomo sia della traduzione sia dell’interpretazione. Per quanto concerne quest’ultima, pionieri in tal senso sono stati Interpr-It, IRIS e Black Box. Il primo era un pacchetto software in formato CD-ROM (offline) che si focalizzava sul DI in ambito commerciale (Cervato & De Ferra 1995); sviluppato presso l’Università di Hull, conteneva altresì un modulo per la didattica della consecutiva classica con appositi esercizi di presa di note (Merlini 1996, 1997a, 1997b). IRIS (Carabelli 1999; Gran *et al.* 2002), sviluppato presso l’Università di Trieste, era una banca dati (*speech repository*), tipologia di strumenti CAIT che raccoglie in modo strutturato fonti multimodali e testuali classificate per tipo di interpretazione e/o livello di competenza raggiunto dai discenti (si veda Kajzer-Wietrzny & Tymczynska 2014).

Infine, Black Box (Sandrelli 2007) è stato il primo *authoring tool*<sup>155</sup> disponibile in commercio (Melissi Multimedia Ltd) per l'apprendimento dell'interpretazione: grazie a questo strumento interpreti in formazione potevano contemporaneamente riprodurre il testo di partenza e registrare la loro resa, avendo altresì la possibilità di rallentare l'audio, contrassegnare passaggi difficili su cui ritornare in seguito, creare attività e moduli personalizzati, nonché monitorare la prosodia.

Da allora, le tecnologie informatiche e digitali, offline e online, sono state sempre più utilizzate all'interno di progetti didattici (si vedano Sandrelli 2007, 2015a, 2015c; Kajzer-Wietrzny & Tymczynska 2014; Ko 2015; Ehrlich & Napier 2015; Spinolo & Amato 2020). Oggi gli strumenti CAIT includono, tra gli altri (per una disamina più approfondita si rimanda a Kajzer-Wietrzny & Tymczynska 2014):

- siti web: es. ORCIT – *Online Resources for Interpreter Training*<sup>156</sup>, sviluppato per docenti e studenti di interpretazione di conferenza nella fase iniziale della loro formazione. Questo sito offre materiali pedagogici interattivi che illustrano in modo accessibile e intuitivo tematiche chiave di questa tipologia di interpretazione come ascolto attivo, *public speaking* o presa di note; fornisce altresì la possibilità di mettersi alla prova con utili esercizi di avvicinamento o approfondimento delle tecniche di interpretazione consecutiva e simultanea. Le risorse sono disponibili in varie lingue, pur non focalizzandosi su specifiche combinazioni linguistiche e relativi problemi traduttivi. Questo strumento può essere usato sia da docenti per supportare attività in classe, sia dagli studenti in modo autonomo (*Ibid.*: 1)". I materiali sono consultabili a titolo gratuito;
- banche dati (*speech repositories/banks*) online: es. Speechpool<sup>157</sup>, anch'esso sviluppato per interpreti di conferenza in formazione, contiene discorsi suddivisi per argomento di discussione, modalità di interpretazione e livello di difficoltà. Prima di iniziare l'esercizio, è possibile leggere parole e frasi chiave ed esplorare

---

<sup>155</sup> Sandrelli (2015a: 75) divide questi primi tre strumenti CAIT in due paradigmi didattici: "the repository approach" e "the authoring tool or courseware approach"; "[t]he former refers to the creation of digital speech banks, such as IRIS [...]. The latter consisted in developing interpreting courseware, that is, computer-based teaching packages which students used by following a pre-established learning path (i.e. with materials and activities arranged in a specific order by teachers). This approach was first introduced by Interpr-It, [...] [and a] few years later, Melissi Multimedia Ltd. developed the Black Box authoring tool".

<sup>156</sup> <https://orcit.eu/>

<sup>157</sup> <http://speechpool.net/it/>

utili link di approfondimento. Inoltre, gli utenti possono dare il proprio contributo alla ‘comunità’, caricando i propri discorsi con cui gli altri colleghi virtuali possono esercitarsi; i materiali sono disponibili in diverse lingue e possono essere utilizzati gratuitamente, previa registrazione;

- video corpora: es. ELISA (*English Language Interview Corpus as a Second language Application* – Braun 2006b), corpus contenente più di 20 video-interviste relative alla carriera di parlanti madrelingua di diverse varietà di inglese come l’inglese scozzese, irlandese o australiano (si veda IVY in questa sezione). Tali materiali sono perciò utili (anche) per interpreti in formazione, dato che possono esercitarsi con accenti differenti. Il corpus include sia le video-clip sia le loro trascrizioni;
- *course management systems*: es. Moodle che, pur non essendo stato progettato per la didattica dell’interpretazione, offre diversi moduli e risorse che permettono ai docenti di rendere i loro corsi sempre più collaborativi (“online learning activities incorporating multimedia, such as audio and video presentations and animations [may be used] to create an effective collaborative learning environment while addressing a variety of learning styles” – Tymczyńska 2009: 148 citata in Kajzer-Wietrzny & Tymczynska 2014: 2). Moodle può essere utilizzato dai docenti per organizzare e presentare esercizi, dare istruzioni e fornire agli studenti riferimenti a ulteriori risorse e strumenti informatico-digitali che possono studiare in autonomia. Può essere altresì utilizzato dagli studenti per compilare glossari in modo collaborativo e creare gruppi di discussione in forum e chat. Grazie alle funzionalità che tengono traccia degli accessi e delle attività dei singoli utenti, Moodle può essere utile anche in fase valutativa;
- ambienti educativi virtuali: es. IVY (*Interpreting in Virtual Reality project* – Braun *et al.* 2013), sviluppato per studenti nella fase iniziale dell’apprendimento dell’interpretazione in ambito commerciale e sociale. Progettato a partire da un ambiente 3D già esistente (*Second Life*), IVY permette agli utenti registrati di accedere a un’isola virtuale con i loro avatar e praticare il DI in 3 modalità differenti: “interpreting mode” (gli studenti si esercitano con monologhi e dialoghi basati su materiali autentici come ELISA, avendo altresì la possibilità di leggere risorse preparatorie per avere alcuni dettagli – partecipanti, luogo dell’interazione, argomenti – prima di iniziare l’esercizio), “live mode” (più utenti, sia studenti sia potenziali clienti, si collegano simultaneamente e organizzano *mock encounters*)

ed “exploration mode” (sviluppato per potenziali clienti e committenti di servizi di interpretazione per dar loro una formazione riguardo al ruolo e alla funzione degli interpreti, in modo tale da prepararli a future collaborazioni);

- piattaforme di *web-streaming* e videoconferenza, altresì ampiamente utilizzate durante la pandemia da Covid-19 (es. Microsoft Teams – Zanot 2021). Pur non essendo nate appositamente per la formazione degli interpreti e pur avendo dei limiti strutturali che hanno imposto notevoli sfide a docenti e discenti che non avevano familiarità con la didattica a distanza, queste piattaforme hanno permesso di continuare a insegnare e apprendere anche durante la fase emergenziale. Costituiscono altresì una risorsa potenziale per il futuro degli studenti-interpreti che possono iniziare ad abituarsi all’interpretazione a distanza, ambito che sta prendendo sempre di più piede anche nel mercato (*Ibid.*).

Tutte queste risorse danno la possibilità di svolgere attività formative diverse, quali fare esercizi di ascolto, comprensione, interpretazione simultanea o consecutiva in ambiti differenti, individualmente o collettivamente, finanche immergendosi in una realtà virtuale digitale (es. per mezzo di IVY o di piattaforme *streaming*); non è un caso se oggi il termine CAIT ha acquisito un significato molto più ampio e include tutte le tipologie di *e-learning* (Sandrelli 2015a: 75).

Scopo principale di questi strumenti, anche quando vengono utilizzati autonomamente dagli studenti, è quello di supportare e rafforzare le attività didattiche presentate in classe (d'altronde Kajzer-Wietrzny & Tymczynska 2014, intitolano il loro contributo sugli strumenti CAIT “Integrating technologies into interpreter training courses”). Le risorse CAIT, infatti, adottano fondamentalmente un approccio didattico misto in cui attività in classe sono completate da momenti di studio autonomo (individuale o collaborativo) per mezzo di strumenti informatico-digitali; in tal modo i CAIT sono concepiti come un’utile integrazione a metodi didattici tradizionali, piuttosto che un’alternativa all’apprendimento in classe. In ogni caso, l’uso di tali strumenti necessita l’adozione di un approccio pedagogico non più incentrato sul docente, bensì sul discente (Sandrelli 2007: 5; si veda anche Ko 2015: 139<sup>158</sup>).

---

<sup>158</sup> “Interpreting can be taught in synchronous or asynchronous modes. In the former, teaching and learning take place instantaneously as if the teacher and students were in the same location; in the latter, they do not take place at the same time. In addition, teaching and learning can involve either visual contact, where the teacher and students can see each other (e.g. videoconferencing), or sound only (e.g. teleconferencing). There are also other ways of teaching interpreting online,



Per un approfondimento sul “blended approach” sviluppato mediante l’utilizzo di strumenti CAIT, si riportano tre esempi suggeriti da Kajzer-Wietrzny & Tymczynska (2014: 3-4); le due autrici propongono tre percorsi accomunati da un processo ‘autonomo guidato’. Il primo esempio riguarda esercizi individuali di consecutiva in IVY (Black Box o Moodle, anche se questi due strumenti non sono ambienti virtuali 3D come IVY) come parte dei compiti a casa dati dal docente; l’esercizio viene registrato e può essere discusso in seguito in classe in termini di problemi riscontrati e strategie utilizzate.

In this pathway students’ autonomous practice (including preparation and reflection) is aided by tutor guidelines and bespoke pedagogical materials. The IVY solution is unique compared to other CAIT tools as it provides students with a self-contained virtual learning environment. Not only do students practice interpreting in life-like scenarios, but they also analyse interpreting briefs and complete learning activities which present them with interpreting-related tasks, questions, and problems to be solved. [...] [S]uch scenarios can be used to develop an awareness of professional situations: by working with interpreting briefs, preparatory and reflective activities students learn how to prepare for and reflect on their interpreting assignments much the same way as an interpreter does in real life (*Ibid.*: 3).

Il secondo esercizio proposto fa riferimento alla pratica collaborativa (sempre di consecutiva) in Google Hangout, anch’esso come parte dei compiti a casa assegnati. Gli studenti utilizzano dei *role-play* assegnati dal docente o selezionati da una lista fornita in precedenza; sia coloro che fungono da interpreti sia coloro che assumono il ruolo degli altri partecipanti leggono materiali preparatori e i secondi devono altresì preparare loro stessi materiali da fornire ai primi (es. terminologia). L’esercizio viene video-registrato così da poter essere discusso in seguito con gli altri colleghi e con il docente.

Collaborative and situated learning (see Kiraly 2000 [...]) have the potential to engage groups of students working to attain the same goal. In the case of consecutive interpreting, collaborative settings enable students to practice dialogic interaction. They can learn efficient turn-taking strategies, ways of negotiating meaning and coping with misunderstandings by asking for clarification. In addition to co-ordinating the interaction, students also practise remote interpreting. The use of video-conferencing technology creates perfect conditions for learning to cope with such challenges as [...] lower quality of the audio and video signal [...] [or] limited view of the speakers [...]. In collaborative online practice students can also monitor and give feedback on their peers’ performance which fosters the development of peer assessment skills and eliminates the additional stress factor related to tutor supervision. By working together, students can identify additional areas for improvement, which is difficult in solitary practice. (*Ibid.*: 4)

---

such as self-study or guided self-study, supplemented by certain forms of face-to-face and/or online teaching and/or tutoring”.

Il terzo e ultimo esempio riguarda un'attività collaborativa svolta in classe tramite Moodle: si tratta dell'organizzazione (con adeguati esercizi preparatori suggeriti dal docente) e successiva discussione (di gruppo e individuale) di una *mock conference* alla presenza, quando possibile, di potenziali clienti e committenti.

Collaborative pathways are valuable because they increase the authenticity of the learning experience and allow students to test their interpreting skills in scenarios simulating real professional contexts. The more authentic such pathways are, the greater the chance that students become more engaged in their interpreting practice and have a better sense of achievement. [...] Like in Google Hangout, this pathway is also collaborative but it is supplemented with additional benefits offered by content management systems. Moodle allows the tutor to carefully instruct the students at the same time not limiting them to just one resource. Tutors may also design their own materials and successfully share them with students via [Moodle]. They can upload notes with guidelines for practice and preparatory or reflective learning activities, enable online collaboration on glossaries and even carry out terminological quizzes. This makes the learning experience better structured [...] and more autonomous but leaves good opportunities for guidance.

Nonostante le differenze tra i vari strumenti CAIT, essi sono accomunati dal fatto che i processi di insegnamento-apprendimento utilizzano dispositivi informatico-digitali (computer, tablet, smartphone) e spesso (se non sempre) la connessione Internet, sottolineando l'idea che la tecnologia possa rafforzare la formazione degli interpreti di conferenza e/o dialogici. Inoltre, alcuni di questi strumenti (come, ad esempio, le banche dati o i video corpora) si basano su dati autentici: queste risorse hanno il vantaggio di offrire un accesso sistematico al linguaggio naturale e possono altresì prevedere l'impiego di metodi della linguistica dei corpora che promuovono un apprendimento esplorativo e autonomo (Kajzer-Wietrzny & Tymczynska 2014: 1 citando Braun 2005: 47); tuttavia, possono essere privi di una strutturazione e di una progressione pedagogica in termini di istruzioni, direttive o attività guidate. Difatti, Kajzer-Wietrzny e Tymczynska (2014: 3) suggeriscono di utilizzare questi strumenti con gli studenti più esperti e sempre sotto la guida e l'assistenza dei docenti.

### **6.3 L'uso di dati autentici nella formazione di interpreti dialogici: l'approccio CARM**

La didattica del DI in ambiti come quello sanitario (es. Krystallidou 2017) e mediatico (es. Dal Fovo & Falbo 2017; Merlini 2017), qui presi in considerazione, ha tratto notevole vantaggio dall'impiego di risorse come trascrizioni e/o clip audiovisive autentiche in

classe. I docenti hanno adottato approcci didattici diversi tra cui si menzionano: *role-play* tradizionali affiancati altresì da analisi di trascrizioni allineate a interazioni autentiche (Merlini 2007, 2017, 2019; Dal Fovo & Falbo 2017); “guided data sessions” (Davitti & Pasquandrea 2014b; si veda anche Davitti & Pasquandrea 2018); “visual literacy” (Krystallidou 2017); e CARM (Niemants & Stokoe 2017), anche in progressiva combinazione con dei *role-play* (Dal Fovo 2016).

Per quanto concerne il MI, Dal Fovo (2016: 48) propone un modello didattico multifase che prevede un terzo *step* in cui si fondono proprio *role-play* tradizionali e CARM:

trainees are asked to take part in a two-step role-play training experiment: firstly, an interpreter-mediated talk show interview is simulated, with students interpreting in consecutive mode and being video-recorded. The interaction proceeds in parallel to a real-life monolingual interview, being played step by step after each exchange has been translated, following Stokoe’s (2011 [...]) CARM model. Secondly, students are asked to interpret the self-same interaction simultaneously, this time with the class divided into two groups, representing the Italian- and the English-speaking audiences respectively.

In tal modo la docente riesce a traslare i vantaggi del CARM in un ambiente solitamente simulato come quello dei *role-play* tradizionali. Infatti, l’attività prevista da questi ultimi è sempre in qualche modo costruita su una simulazione della pratica interpretativa: da una parte si ha “the ‘framing activity’, that is the simulation involving a series of actors (typically teachers and learners) who are pretending to be different characters”; e dall’altra “the ‘framed activity’, that is the simulated activity involving the characters being acted, for example, a doctor, a patient and an interpreter” (Niemants & Stokoe 2017: 297, enfasi nell’originale). Tuttavia, la simulazione, per quanto accurata possa essere, non può ricreare a tutti gli effetti un dialogo autentico: si corre il rischio di rendere l’incontro una caricatura dell’originale in quanto, ad esempio, la letteratura (come pure gli esempi presentati nel quarto capitolo) dimostra come i turni traduttivi non sempre seguono in modo diretto l’originale, dando origine a sequenze marcate o a richieste di chiarimento o altri turni autonomi da parte dell’interprete. Ciò è tendenzialmente vero, seppur in modo più limitato (quantomeno a livello di ruoli assunti dai partecipanti dato che, nel caso presentato da Krystallidou *et al.* 2018, il ruolo del medico è assunto da futuri dottori e non da docenti di interpretazione), anche quando si fa riferimento a un *setting* semi-autentico e pre-professionale come quello descritto nello studio di Krystallidou *et al.*

(2018), in cui si discutono i vantaggi offerti da esperienze collaborative e interdisciplinari tra studenti di interpretazione e medici in formazione. Inoltre, i *role-play* sono tipicamente associati con una qualche forma di attività valutativa (come gli esami) che allontana ancora di più la pratica interpretativa (o meglio la sua simulazione) dalla realtà professionale: gli studenti generalmente non si concentrano sul comportarsi come se stessero realmente interpretando questo o quell'evento interazionale, poiché si focalizzano maggiormente sull'ottenere un buon voto e passare l'esame: "they tend to orient more to the framing than to the framed activity" (Niemants & Stokoe 2017: 299; si veda tra gli altri Niemants 2013).

Al contrario, il CARM, introdotto inizialmente da Stokoe (2011) in contesti monolingue, permette a studenti di DI di mettersi alla prova in contesti reali (Niemants & Stokoe 2017: 294), utilizzando materiali di ricerca autentici indagati per mezzo dell'analisi conversazionale. Niemants e Stokoe sono in linea con il pensiero che Gavioli e Aston (2001) esprimono per l'utilizzo di corpora in classe:

there is [...] no reason to assume that the materials we present to learners should constitute models for imitation. [...] [T]he question is whether their use can create conditions that will enable learners to engage in real discourse, authenticating it on their terms – and whether this engagement can lead to language learning (*Ibid.*: 240 citato da Niemants & Stokoe 2017: 298).

Gavioli e Aston (2001) proseguono altresì sostenendo che il processo di apprendimento può essere supportato non solo vestendo i panni dei partecipanti, bensì anche quelli degli osservatori:

while the participant interacts with the text as an intended recipient, the observer views this interaction from the outside, adopting a critical analytic perspective. Observer as well as participant roles can allow learning: observation allows strategies of interaction to be noticed, while participation allows such strategies to be tested (*Ibid.*: 241 citato da Niemants & Stokoe 2017: 298)

Contrariamente ai *role-play*, il CARM si focalizza su ciò che accade nel mondo reale, su cosa funziona (e cosa funziona meglio) nella pratica situata in modo tale che gli studenti possano essere attivamente coinvolti nel processo di apprendimento; conseguentemente, sono altresì incoraggiati a sviluppare un approccio riflessivo che permetta loro di passare dal *role-playing* al *role-taking* professionale mentre sono ancora in formazione (Niemants 2013, 2015b).

One of the aims of this activity is to raise learners' awareness of the complexity of DI in healthcare, and to help them respond appropriately in real interpreter-mediated interactions, recognising when mere translation of an utterance may not be enough (Niemants & Stokoe 2017: 314).

Per capire in cosa consiste il metodo CARM, si leggano le istruzioni che Niemants e Stokoe (2017: 304) danno agli studenti:

This activity consists in letting you read and view/listen to an authentic interpreter-mediated interaction, stopping the conversation following a particular choice point; you will be asked to respond, as interpreters, to that particular turn at talk and then to discuss your responses; you will then see/hear the response of the real interpreter and consider its consequences for the interaction.

In breve, si presentano alla classe dati autentici sotto forma sia di clip audio e/o video sia di trascrizione allineata alla stessa (a cui l'insegnante può aggiungere commenti e domande che guidano la discussione successiva), pre-selezionando momenti interazionali di interesse didattico. In corrispondenza di questi punti la clip viene momentaneamente sospesa e si richiede a uno o più studenti di immedesimarsi nell'interprete e dare una propria resa prima di ascoltare/vedere quella del professionista; entrambe le versioni vengono poi commentate e discusse con gli altri colleghi presenti in aula. Emerge chiaramente come il CARM sia in linea con una visione costruttivista della didattica che concepisce l'apprendimento come un'esperienza orientata al processo (piuttosto che al prodotto) e il cui focus verte sul discente (e non sul docente) (si vedano Narayan 2013 *et al.* 2013; Kiraly 2000; Merlini 2019). Gli studenti co-costruiscono l'apprendimento attivamente, a livello individuale e/o collettivo: osservando, analizzando e discutendo *performance* interpretative professionali, come pure prestazioni offerte da loro stessi nel corso della lezione, contribuiscono allo sviluppo non solo delle proprie abilità, bensì anche delle competenze dell'intero gruppo-classe. Da questa prospettiva, i docenti non sono più visti come insegnanti autorevoli che impartiscono lezioni frontali, ma piuttosto come tutor che coordinando il processo ricorsivo di insegnamento-apprendimento.

As opposed to the transmissionist perspective, whereby the learner is a passive listener and consumer of knowledge, the transformationist position sees learning as "a personal, holistic, intrinsically motivating and socially effectuated construction process" (Ketola & Bolaños García-Escribano 2018: 185 citando Kiraly 2000: 23).

I docenti possono essere altresì visti come “motivators, facilitators, consultants and even delegators” (Kajzer-Wietrzny & Tymczynska 2014: 8) quando il loro ruolo si limita alla creazione delle condizioni e dell’ambiente che rende possibile lo studio autonomo come, ad esempio, quando utilizzano i social media per finalità didattiche.

#### **6.4 L’uso dei social media per la formazione di interpreti (e traduttori): un modello pedagogico (socio-)costruttivista**

Come si ha già avuto modo di vedere nel secondo capitolo (§ 2.3), i social media hanno un ruolo chiave nella svolta digitale. Prima di passare al loro potenziale didattico per la formazione di interpreti e traduttori, è utile riportare alcune caratteristiche chiave (Quan-Haase & Sloan 2017: 5):

- supportano contenuti generati dagli stessi utenti come immagini, video o testi;
- permettono agli utenti di connettersi gli uni con gli altri (es. la funzione ‘segui’ su Instagram o ‘aggiungi’ su Facebook);
- permettono agli utenti di collaborare gli uni con gli altri e di creare delle comunità attraverso, ad esempio, strumenti di condivisione e *tagging*;
- sono mediati da un dispositivo elettronico con connessione Internet che permette di condividere le informazioni molto velocemente (si veda Desjardins 2017: 14-15).

Senza mai dimenticare che questi strumenti, non essendo nati appositamente per finalità didattiche, possono diventare “a double-edged sword that both informs and distracts, having the potential to both help and hinder learning” (Smith 2016: 44), i vantaggi dell’utilizzo delle piattaforme social per la formazione universitaria di traduttori e interpreti sono stati discussi da diversi autori, tra cui si menzionano a titolo d’esempio Desjardins (2011, si veda altresì 2017), Ketola e Bolaños García-Escribano (2018) e Smith (2015).

Desjardins (2011) sfrutta le potenzialità di Facebook all’interno del suo corso di traduzione (“undergraduate students”) attivato presso l’Università di Ottawa (Canada). L’autrice parte dal presupposto che:

It is necessary to be aware of this [digital] evolution to understand the type of students (i.e. media savvy/media consumers) enrolling in and attending undergraduate translation programs – for the most part, these students are spending significant amounts of time interacting with technology and informal media (which include, for example, social networking sites). (*Ibid.*: 176)

Desjardins sottolinea altresì che secondo l'approccio didattico socio-costruttivista l'apprendimento è una pratica sociale appunto e, pertanto, i social network possono offrire nuovi vantaggi alle attività in classe (*Ibid.*: 179 citando Selwyn 2011: 14). Da una parte, grazie al web 2.0 la rete non è più una strada a senso unico in cui il controllo del contenuto è nelle mani di una singola persona, quanto piuttosto un ambiente in cui tutti possono partecipare e contribuire al contenuto che vi circola (Desjardins 2011: 179-180 citando Solomon & Schrum 2007); inoltre, le più recenti innovazioni tecnologiche del web 3.0 permettono un'esperienza sempre più personalizzata attraverso fenomeni di convergenza. Per cercare di incorporare questi cambiamenti nella formazione di traduttori che sono anche 'nativi digitali', Desjardins riporta la sua esperienza didattica in cui Facebook è concepito come un'interfaccia intrinsecamente 'sociale' e quindi l'apprendimento mediante Facebook può essere visto come parte dell'esperienza 'sociale' (2011: 183). La docente diventa una *delegator* che crea l'ambiente didattico (ossia il gruppo Facebook) per poi lasciare piena libertà anche agli studenti di caricarvi dei materiali, eliminando la gerarchia tra insegnante e studenti (*Ibid.*: 182). Questo gruppo Facebook dà la possibilità di stabilire contatti *peer-to-peer* (attraverso chat di gruppo o private) come pure di connettersi con la più ampia comunità traduttologica e professionale, studentesca o accademica: in tal modo gli studenti imparano a parlare di traduzione agli altri e con gli altri, preparandosi ad affrontare difficoltà che potrebbero incontrare una volta attivi sul mercato e utilizzando altresì utili contenuti multimodali (testi, clip audio e/o video, immagini ecc.). Infine, non solo le nuove tecnologie hanno creato nuove sfide e nuove tipologie di progetti di traduzione che richiedono il possesso di abilità informatico-digitali, ma in alcuni casi arrivano a determinare nuove strategie che devono essere adottate per tradurre contenuti specificamente progettati per piattaforme come i social network (si veda Desjardins 2017): più i traduttori integrano i social media nella loro pratica professionale, più avranno gli strumenti per tradurre i contenuti progettati per le singole piattaforme (Desjardins 2011: 185).

Analogamente, Ketola e Bolaños García-Escribano (2018) utilizzano Google+ per la formazione di studenti ("postgraduate") iscritti a un corso online sulla multimodalità e

la traduzione audiovisiva organizzato da un gruppo di tredici docenti provenienti da otto diverse università europee<sup>159</sup>. Anche i due autori sottolineano le potenzialità costruttiviste insite nell'interattività e nella *socialness* proprie del social network: sulla scia di modelli come quello di Vygostky (1937/1986; si veda Narayan *et al.* 2013), gli autori ritengono che gli approcci socio-costruttivisti all'apprendimento pongono in evidenza la costruzione collaborativa della conoscenza vista come esperienza 'sociale' (Ketola, Bolaños García-Escribano 2018: 184). Basandosi su questa visione socio-costruttivista, i docenti trasformano la classe di traduzione in un forum online che imita in qualche modo la modalità con cui vengono portati avanti progetti traduttivi collaborativi. Tutti i vari momenti di insegnamento-apprendimento vengono postati in Google+, dalle lezioni preregistrate ai compiti assegnati, dallo svolgimento degli esercizi al *feedback* sia da parte degli altri studenti sia dei docenti, dalla prova finale (elaborata sulla base dei commenti ricevuti e dagli altri colleghi e dagli insegnanti) alla valutazione data da studenti e docenti. Il processo di insegnamento-apprendimento è in tal modo condizionato dalla *socialness* intrinseca nei social network:

Online environments, seemingly cold and unwelcoming, may maximise distances between learners and teachers, thus creating obstacles and impeaching the success of the learning experience. Yet online education is expanding as rapidly as ever before and e-learning instructors are finding ways to bridge the gap between social interaction and knowledge building. (*Ibid.*: 196)

Nonostante qualche critica mossa dagli studenti relativamente al fatto di dover valutare palesemente il lavoro dei colleghi, gli autori sostengono che ambienti educativi online come i social media hanno un grande potenziale didattico (*Ibid.*: 197); in particolare, quando si organizzano corsi internazionali, tali piattaforme permettono agli studenti di arricchire il proprio bagaglio interculturale e interlinguistico. Inoltre, secondo i due autori, i vantaggi maggiori dei social media risiedono proprio nell'interattività, dato che questi strumenti promuovono un coinvolgimento attivo e stimolano l'autoriflessione e la discussione inter-gruppale (*Ibid.*).

Per fare un esempio dell'uso dei social network nella formazione degli interpreti, si fa riferimento al contributo di Smith (2015), la quale utilizza Facebook all'interno del

---

<sup>159</sup> Il corso era tenuto dall'Università di Tampere (Finlandia), ma collaboravano altresì l'Università di Helsinki (Finlandia), Abo Akademi (Finlandia), University College London (UK), Università Aristotele di Thessaloniki (Grecia), Università di Castilla-La Mancha (Spagna), Università Pablo de Olavide di Siviglia (Spagna) e Università di Granada (Spagna).



suo corso di laurea magistrale in *Interpreting Studies*<sup>160</sup>: si tratta di un corso online prevalentemente asincrono rivolto a interpreti professionisti, sia di lingua dei segni sia di lingue parlate, che intendono migliorare le loro competenze, ma anche avvicinarsi alla didattica e/o alla ricerca. Facebook è solo uno degli strumenti adottati nel programma che prevede altresì l'uso di piattaforme come applicazioni Google, VoiceThread, Skype, Adobe Connect e Moodle. L'autrice, similmente a quanto già detto poc'anzi, si basa su un approccio socio-costruttivista che permette, anche in un ambiente virtuale e a distanza, di creare una "community of learners" in cui co-costruire collettivamente l'esperienza dell'apprendimento. Inoltre:

I now view the classroom as an arena for co-construction of meaning and learning. This is an extension of social constructivism in that it requires not only the students' active participation and self-awareness but also initiation by them as well. (Smith: 238)

Per quanto concerne Facebook, la creazione e l'uso di un gruppo appositamente creato per il corso online, permette livelli multipli di collaborazione (*Ibid.*: 231), da quelli in tempo reale a quelli asincroni, da quelli utili ai fini del corso a quelli interessanti una volta conseguita la laurea. Riportando la sua esperienza diretta, Smith sottolinea che:

I have used Facebook to keep track of groups meeting in real time working on various projects. Facebook groups have been helpful when engaging in fishbowl-type activities during class as a place for students to capture real-time observations of what they are seeing. Facebook has also been a great resource after graduation for students to support each other, seek supervision, and just interact as friendly colleagues in community. It has been an indispensable tool (*Ibid.*: 231-232).

#### 6.4.1 La scelta di puntare su YouTube

Ai fini dello studio comparativo presentato durante il 10° congresso EST e qui ripreso, si è deciso di indagare YouTube. Questa piattaforma è stata lanciata nel 2005 e ricade nella categoria delle "media-sharing social media platforms" che sono definite come "services that allow you to upload and share various media such as pictures and videos. Most services have additional social features such as profiles, commenting, etc." (Grahl 2013 in McCay-Peete, Quan-Haase 2017: 18; § 2.3.1).

---

<sup>160</sup> La presentazione del corso è disponibile al seguente link <https://graduate.wou.edu/ma-interpreting-studies/>

Grazie al suo essere estremamente *user-friendly*, YouTube è oggi uno dei social media più popolari in Italia e nel mondo – come osservato sia nel secondo sia nel quinto capitolo. La piattaforma offre un’infinità di contenuti multimediali universalmente accessibili (a meno che non vi siano eventuali limitazioni a livello nazionale, ad esempio) e solitamente visualizzabili senza costi aggiuntivi. Si fa notare che nell’ultimo report pubblicato da We are social e Hootsuite (2022a), ogni settimana ben il 47% della popolazione mondiale e il 45% di quella italiana usa risorse disponibili online a scopi educativi (“how-to videos, tutorial videos, educational videos”); più nel dettaglio, quelli puramente formativi (“educational videos”) sono visti dal 29,8% della popolazione globale e dal 17% di quella italiana. Pur non facendo specifico riferimento a YouTube, si ritiene che questi dati possano essere validi anche per tale social medium. In letteratura finora sono stati riportati pochi studi che discutono di come YouTube possa essere utilizzato nella formazione degli interpreti. Facendo una ricerca nel database BITRA (Bibliografia di Interpretariato e Traduzione, Dipartimento di Traduzione e Interpretazione, Università di Alicante<sup>161</sup>), immettendo ‘YouTube’ nella stringa ‘tutti i campi’ e utilizzando ‘interpretazione’ e ‘pedagogia’ come parole chiave, si trovano solo due risultati, uno dei quali è specificamente dedicato alla didattica dell’interpretazione (Cox 2012, discusso nei paragrafi che seguono); l’altro risultato fa infatti riferimento a uno studio relativo a *Public Service Interpreting and Translation* (quindi non solo all’interpretazione) e analizza il potenziale sia di YouTube, sia di altri strumenti come blog e Twitter (Cedillo Corrochano 2019). Effettuando una ricerca simile nella *Translation Studies Bibliography* della John Benjamins<sup>162</sup>, inserendo ‘YouTube’ nella finestra ‘search any field’, si ottengono sei risultati, uno solo dei quali è dedicato all’interpretazione (sempre Cox 2012); gli altri studi fanno riferimento alla traduzione o alla linguistica.

Il contributo di Cox (2012) verte sull’utilizzo di YouTube nel suo corso di interpretazione in *American Sign Language* (San Antonio College, USA). Cox ricorre a questa piattaforma per fornire informazioni preliminari agli studenti da discutere poi collettivamente in classe. Inoltre, il docente usa YouTube per caricare, annotare e valutare i video in cui gli studenti interpretano un discorso in lingua di segni. Analogamente, anche i discenti possono autovalutare e annotare i propri video (una forma quindi di

---

<sup>161</sup> [https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra\\_int/usu/buscar.asp?idioma=it](https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra_int/usu/buscar.asp?idioma=it)

<sup>162</sup> <https://benjamins.com/online/etsb/publications>

apprendimento costruttivista individuale), caricandoli nel loro account YouTube, per poi condividerli con il docente. Quest'ultimo può altresì inserire nelle annotazioni link ad altri video che ritiene possano essere utili per la formazione dei suoi studenti. Cox (*Ibid.*: 98) conclude evidenziando i punti di forza della piattaforma, in particolare il suo essere accessibile e *user-friendly*:

I have found many benefits of using YouTube in my classroom. I love the convenience of storing samples of work that I want my students to view. YouTube is readily accessible, free, and familiar to many of my students; when I use this medium in my interpreting classes, I am using technology that they are comfortable with. [...] Also, I can watch and grade student videos from anywhere that I have Internet access. [...] And with smart-phone technology providing ready access to YouTube, students are able to watch their recorded work or interpreting models I have uploaded right in the palms of their hands.

Un altro esempio dell'utilizzo di YouTube nella formazione degli interpreti, questa volta di conferenza, è offerto in Sandrelli (2015c: 124): nella sezione intitolata "Web-based courseware and on-line repositories", inserita nel suo contributo dedicato agli strumenti CAIT, la studiosa menziona il canale di un gruppo di interpreti di conferenza di Barcellona (*Agrupaciòn de Intèrpretes de Barcelona*) che offre preziosi consigli ad altri colleghi interpreti tramite video e tutorial (*Ibid.*).

#### 6.4.2 *L'interpretazione in ambito sanitario e mediatico a confronto*

Come già anticipato, in questa sede si mettono a confronto i contenuti di YouTube che possono essere utilizzati a scopi educativi in ambito di interpretazione sanitaria e mediatica. Per la conduzione dello studio comparativo ci si è avvalsi di alcune parole chiave, tanto in italiano quanto in inglese, in modo tale da effettuare ricerche in parallelo in entrambi gli ambiti. Di seguito si elencano alcune delle principali parole chiave utilizzate nei due contesti nella coppia linguistica summenzionata:

➤ ambito sanitario (inglese):

healthcare interpreting  
healthcare interpreter  
healthcare interpreting education  
healthcare interpreting training  
healthcare interpreter training  
medical interpreting

➤ ambito sanitario (italiano):

interpretazione sanitaria  
interprete sanitario  
formazione interpretazione sanitaria  
apprendimento interpretazione sanitaria  
formazione interprete sanitario  
interpretazione medica

➤ ambito mediatico (inglese):

media interpreting  
media interpreter  
media interpreting education  
media interpreting training  
media interpreter training  
TV interpreting

➤ ambito mediatico (italiano):

interpretazione mass media/mediatica  
interprete mass media/mediatico  
formazione interpretazione mass media/mediatica  
apprendimento interpretazione mass media/mediatica  
formazione interprete mass media/mediatico  
interpretazione televisiva

Nelle prossime sezioni si discutono i risultati prodotti dalle ricerche effettuate nel mese di settembre 2021 e replicate nei mesi di maggio/giugno 2022.

#### 6.4.2.1 I risultati per l'interpretazione in ambito sanitario

Per quanto riguarda questo primo ambito, la ricerca, specialmente quella che è stata effettuata partendo dalle parole chiave in inglese, ha riscontrato materiali educativi ad hoc caricati da:

- università e istituti di formazione come Stanford University, School of Medicine<sup>163</sup>; University of California Los Angeles, Health Department<sup>164</sup>; Southern California School of Interpretation<sup>165</sup>;
- agenzie ed enti nazionali come l'United States Department of Health and Human Service Office of Minority Health<sup>166</sup>;

---

<sup>163</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Uhzcl2JDj48>

<sup>164</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=GCVvDjxSGs>

<sup>165</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=jwCqeEO8xP0>

<sup>166</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZB-jmlA3veo>

- interpreti professionisti certificati<sup>167</sup>.

Come si può notare dalle denominazioni dei canali che hanno caricato i video analizzati, i suddetti materiali sono rivolti sia specificamente agli interpreti (come quelli messi a disposizione da professionisti certificati), sia ad altri utenti: ad esempio, il video caricato dall'University of California Los Angeles, Health Department ha l'obiettivo di promuovere l'importanza dell'impiego di interpreti professionisti che supportano con professionalità e competenza pazienti con una limitata conoscenza della lingua inglese; mentre il video caricato dall'Università di Stanford, School of Medicine ha lo scopo di educare i medici a lavorare in modo consapevole e collaborativo con interpreti professionisti. Ciononostante, anche queste ultime clip, pur non essendo progettate per essere utilizzate in prima battuta dagli interpreti, possono essere altresì loro utili, come dimostra lo *screenshot* in Figura 6.1.

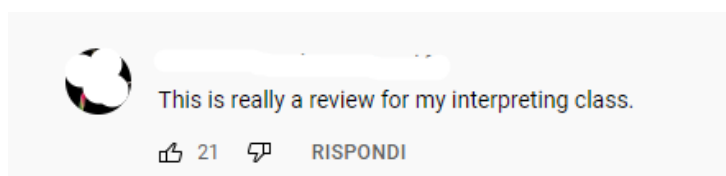


Figura 6.1 *Screenshot* di un commento di un utente-interprete in riferimento a un video della University of California Los Angeles ideato per medici che lavorano con interpreti

A livello didattico questi materiali hanno un potenziale notevole in termini di un approccio costruttivista sia sociale sia individuale. Per quanto concerne un modello socio-costruttivista, tali video possono favorire la creazione di una comunità di utenti e colleghi del web, grazie alla possibilità di inserire commenti nella parte sottostante della clip: la Figura 6.2 mostra uno scambio di battute tra due utenti che discutono della traduzione di una frase menzionata all'interno del video, costruendo l'apprendimento congiuntamente.

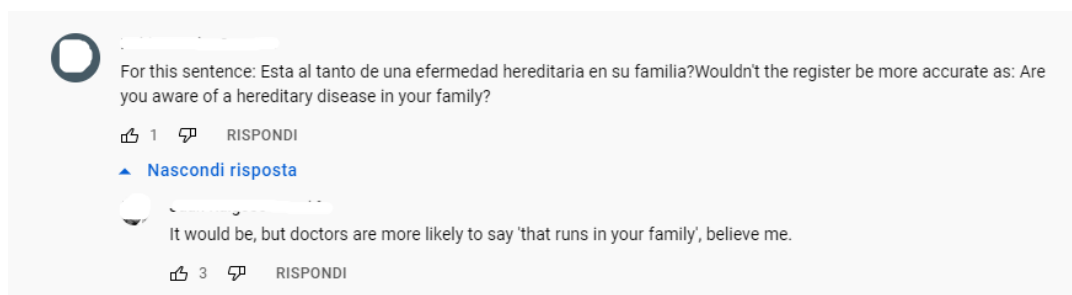


Figura 6.2 *Screenshot* di una domanda-risposta di due utenti-interpreti in riferimento alla traduzione di una frase di cui al video caricato dalla Southern California School of Interpretation

<sup>167</sup> <https://www.youtube.com/c/MITInterpretations/featured>

Queste risorse sono altresì utili per uno studio individuale autonomo, dato che gli utenti possono utilizzare un approccio simile al CARM mediante i sottotitoli generati automaticamente dalla piattaforma; tali sottotitoli sostituiscono, seppur in modo assolutamente parziale, la mancanza di trascrizioni. A differenza di altri video, queste clip, essendo appositamente progettate per scopi educativi (che a volte nulla hanno a che fare con la formazione degli interpreti), includono un flusso del parlato lineare che viene abbastanza facilmente riportato e trascritto anche in sottotitoli automatici come quelli di cui alla Figura 6.3.

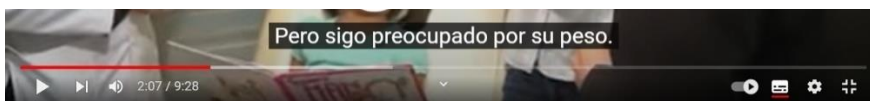


Figura 6.3 *Screenshot* di sottotitoli automatici in riferimento a un video caricato dall'US Department Health and Human Service Office of Minority Health

Inoltre, alcuni dei suddetti materiali prevedono sottotitoli non automatici inseriti all'interno della clip stessa per trascrivere i turni in lingua straniera: se il video, ad esempio, è caricato da un ente statunitense, i turni in una lingua diversa dall'inglese (come lo spagnolo) sono sottotitolati in inglese per permettere una maggiore comprensibilità della clip (Figura 6.4). In questi casi, pur non parlando di un approccio di tipo CARM, i materiali possono essere in ogni caso utili a degli interpreti che ne prendono visione.

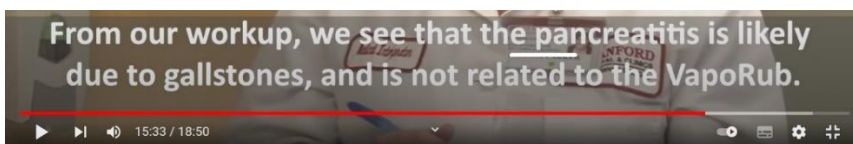


Figura 6.4 *Screenshot* di sottotitoli spagnolo>inglese in riferimento a un video caricato dalla Stanford University

L'approccio costruttivista autonomo è supportato altresì da elementi come le “self-guided questions” (Figura 6.5), che incoraggiano una riflessione individuale e uno studio autonomo del video selezionato, o i “learning points” (Figura 6.6), che guidano e strutturano l'apprendimento.

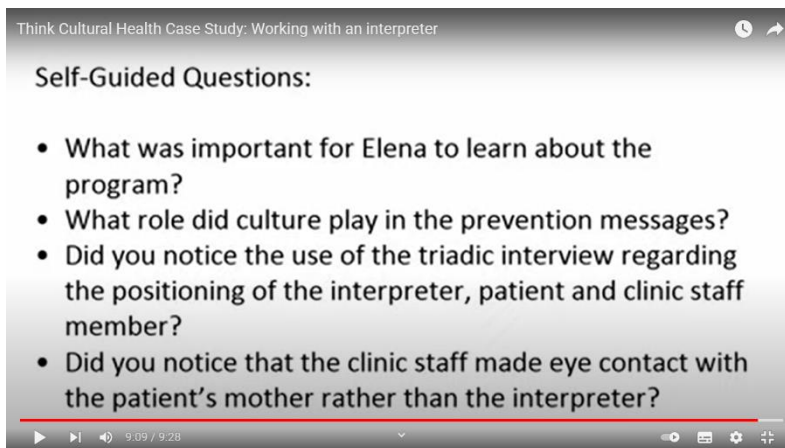


Figura 6.5 Screenshot di “self-guided questions” in riferimento a un video caricato dall’US Department Health and Human Service Office of Minority Health



Figura 6.6 Screenshot di un “learning point” in riferimento a un video caricato dalla Stanford University

Tutte le risorse qui presentate sono utili per descrivere tematiche quali: il ruolo e la funzione di interpreti professionisti operativi in ambito sanitario, l’importanza dell’accuratezza terminologica e dell’adeguamento culturale, le questioni etiche, nonché l’uso di risorse multimodali come il posizionamento nello spazio o lo sguardo (si veda a tal proposito l’ultima domanda in Figura 6.5: “Did you notice that the clinic staff made eye contact with the patient’s mother rather than the interpreter?”). Tuttavia, i materiali summenzionati non fanno riferimento a dati autentici (contrariamente a quanto sarebbe previsto dal CARM), bensì simulati; inoltre, sembrano essere geograficamente confinati agli Stati Uniti d’America.

Si conclude questa sezione dedicata all’ambito sanitario sottolineando che Wallace (2022), in riferimento a interpreti professionisti che lavorano in ambito legale-giudiziario negli Stati Uniti d’America, ha sottolineato che tali interpreti non hanno solitamente ricevuto una formazione accademica (né tantomeno conoscono i prodotti della ricerca, motivo per cui esistono associazioni come la summenzionata *Society for the Study of Translation and Interpretation*): per quanto giova evidenziare che in questa sede si è indagato l’ambito sanitario piuttosto che legale, quanto riportato da Wallace potrebbe

essere uno dei motivi per cui in YouTube si trovano video a scopi prettamente educativi come quello della Southern California School of Interpretation o quelli caricati da colleghi professionisti certificati. Wallace ha inoltre parlato di “practitioners as co-creators of knowledge”, concetto che in qualche modo conferma l’approccio socio-costruttivista discusso sopra.

#### 6.4.2.2 I risultati per l’interpretazione in ambito mediatico

Per quanto concerne il MI la ricerca ha prodotto risultati di fatto opposti. Infatti, non sono stati trovati materiali educativi ad hoc caricati da istituzioni accademiche, bensì interviste autentiche a interpreti professioniste, tra le quali si menzionano a titolo d’esempio: quella a Milena Burkart, interprete del canale europeo franco-tedesco ARTE (*Association relative à la télévision européenne*)<sup>168</sup> e quella a Carola Lehmacher-Richez, interprete che ha tradotto per la televisione, ad esempio, i dibattiti presidenziali dell’ex Presidente Trump<sup>169</sup>. Entrambe le professioniste si concentrano sulle sfide che l’ambito mediatico pone agli interpreti, quali: la visibilità, l’esposizione e lo stress di essere in diretta nazionale o internazionale; il dover adeguare la loro produzione testuale a un pubblico di “absent overhearers”; l’importanza degli elementi vocalici e prosodici; nonché la necessità di uscire dalla propria “comfort zone” etica. Quanto a quest’ultimo elemento, Lehmacher-Richez fa riferimento allo stile di Trump: difatti, spesso il politico tronca la parte finale delle frasi, mentre gli interpreti di conferenza hanno ricevuto una formazione opposta. Pertanto, a volte essi devono essere pronti a uscire dalla loro etica professionale e adattarsi allo stile dell’oratore anche se ciò, data l’esposizione a cui sono soggetti, può esporli alle critiche del pubblico. Si fa notare che sempre Lehmacher-Richez parla delle potenzialità di YouTube per gli interpreti professionisti:

YouTube is now a widespread tool for interpreters to get ready. You learn how they [i.e. politicians] speak and what their patterns are, if there is something they repeat often or what their phrasing is like.

Al di là di tali interviste, la ricerca mediante le parole chiave iniziali non ha prodotto altri risultati interessanti. Pertanto, si è deciso di focalizzarci su elementi specifici, tra cui si menzionano:

---

<sup>168</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=W60WdQ10Bxo>

<sup>169</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-lcBntc9sLo>



- programmi televisivi che ingaggiano interpreti di frequente (es.: il programma televisivo *Che tempo che fa* – si veda Picchio 2016);
- canali YouTube specifici (es.: Spettacolo EU, canale che carica ad esempio conferenze stampa cinematografiche – si veda Tranchetti 2019; o il GFF trattato in questa sede);
- interpreti professionisti celebri (es.: Paolo Maria Nosedà e Olga Fernando).

Come si può notare, questa seconda fase di ricerca si è concentrata esclusivamente sul contesto italiano ed ha permesso di reperire dati autentici relativi a reali *performance* interpretative<sup>170</sup>. Da un punto di vista didattico costruttivista, il potenziale di tale tipologia di video è notevole, dato che si può utilizzare un approccio ispirato al CARM: si seleziona la clip, la si stoppa in un momento che si ritiene interessante e si tenta di dare una resa da mettere poi a paragone con quella dell'interprete professionista. Inoltre, potrebbe essere possibile adottare un modello di apprendimento basato su un approccio CARM per così dire 'completo', qualora fossero rese disponibili trascrizioni che utilizzano convenzioni di analisi conversazionale. Si riportano due esempi di trascrizioni di altrettanti video di YouTube che, nell'eventualità in cui fossero caricati nella piattaforma, potrebbero permettere l'adozione di un cosiddetto CARM 2.0. Il primo è tratto da un video disponibile in Spettacolo EU relativamente alla conferenza stampa del film *The Post* (S. Spielberg, 2017) alla presenza, tra gli altri, di Tom Hanks (G1) e Meryl Streep (G2), a cui è stata assegnata la stessa interprete. L'esempio dimostra infatti che l'interprete utilizza l'aggiunta autonoma "e lei" per poter disambiguare i turni dei due attori, mantenendo al contempo l'ironia dell'enunciato ("vabbè"); inoltre, aggiunge autonomamente il cognome del regista menzionato, distaccandosi dalla familiarità con cui Hanks parla di "Steven".

Es. 6.1

G1 all those other films I made with Steven sooner or later the day  
would come on the set that we would say man wish Meryl Streep was  
in this movie  
G2 ((laughing)) alright  
I in tutti gli altri film in cui io ho lavorato con Steven **Spielberg**  
prima o poi arrivava sempre il giorno in cui sul set dicevamo

---

<sup>170</sup> Ad esempio: <https://www.youtube.com/watch?v=C9sXJ0PkBCM> (*Che tempo che fa* intervista a Lady Gaga), <https://www.youtube.com/watch?v=Nbt2QE4Csko> (*Che tempo che fa* intervista a Obama), <https://www.youtube.com/watch?v=dVGS5WcRE5I> (Spettacolo EU conferenza stampa *The Post* – S. Spielberg, 2017), <https://youtu.be/ackbATSf76M> (GFF incontro con Bryan Cranston).

mannaggia vorremmo proprio che Meryl Streep fosse qui con noi sul set **e lei** sì sì è vero **vabbè**  
(Adattato da Tranchetti 2019: 159)

Il secondo esempio fa riferimento a un video del GFF già discusso in precedenza (es. 4.2.34 sopra) e altresì presente in Merlini e Picchio (2019: 213). In questo caso si nota che l'interprete deve affrontare l'incursione del conduttore che risponde autonomamente ("just a few I think") alla domanda fatta dall'ospite ("how many people were here?"), sovrapponendosi alla traduzione dell'interprete ("[...] prima al Meet the Star?"); inoltre quest'ultimo utilizza una strategia di *audience design* non parlando genericamente di "afternoon session" quanto di "Meet the star".

Es. 6.2 (da MJ\_3\_47)

BC well for those of you who were in the **afternoon session** (.) how  
many people were here for that? so ok I guess I have to tell the  
story again  
I2 quanti di voi erano qui presenti [ prima:= ]  
H1 [ just a few I think ]  
I2 =**al Meet the Star?**=  
BC so-  
I2 =quindi racconterò di nuovo l'episodio

Per quel che riguarda il corpus GFFIntD, si sottolinea che l'eventuale sua importazione in YouTube potrebbe trarre vantaggio anche dai *tier* analitici come quelli riferiti alla visibilità: in tal caso potrebbe essere altresì necessario lo sviluppo di convenzioni multimodali specifiche e, sia per quanto concerne le convenzioni di ispirazione jeffersoniana sia quelle multimodali, si dovrebbe inserire una legenda per permettere anche a chi non ha familiarità con tali trascrizioni di leggere e comprendere i vari *transcript*.

I video di *performance* interpretative reali che si trovano in YouTube (e di cui sono stati riportati solo pochi esempi tra le innumerevoli clip che la piattaforma permette di visualizzare) si rivelano utili per rendersi conto di quanto l'ambito mediatico sia di natura ibrida in termini di: formati del discorso (monologici o dialogici), modalità di interpretazione (simultanea in *absentia*, simultanea in *praesentia*, consecutiva), argomenti trattati (dalla politica alla musica, dal cinema alla *trash tv* – Tranchetti 2019 riporta l'esempio di una puntata del programma *Domenica Live* in cui Barbara D'Urso interagiva con Pixie Fox, la cosiddetta Barbie umana), ospiti (si pensi che un programma *Che tempo che fa* ha ospitato nel corso degli anni da Barack Obama a Lady Gaga), generi

(talkshow, conferenze stampa, dibattiti ecc.) ecc. Inoltre, questi materiali danno l'opportunità di comprendere effettivamente quanto quest'ambito ponga delle sfide agli interpreti, mostrando concretamente tutte quelle descritte verbalmente nelle interviste di cui sopra per quanto riguarda visibilità (o invisibilità) su schermo, esposizione (e anche critiche, come dimostra la Figura 6.7), coinvolgimento nello show o difficoltà nella gestione del sistema di turni (si vedano gli esempi 6.1 e 6.2 descritti sopra).

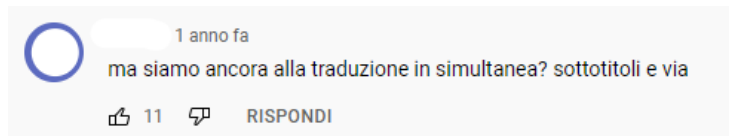


Figura 6.7 Screenshot di critiche all'interpretazione simultanea effettuata durante una video-intervista a Barack Obama nel corso di una puntata di *Che tempo che fa*

Tuttavia, questi video hanno richiesto una ricerca mirata (per programma televisivo, canale YouTube o interprete) e inoltre, a meno che in futuro non si aggiungano trascrizioni, istruzioni o ausili all'apprendimento (cfr. Figure 6.5 e 6.6), questi materiali sono privi di un supporto didattico.

## 6.5 Riflessioni conclusive preliminari

In questo penultimo capitolo si è discusso di come gli strumenti CAIT siano usati per integrare le attività presentate all'interno di corsi accademici progettati specificamente per la formazione di interpreti (di conferenza e/o dialogici). Inoltre, alcuni di questi strumenti offrono la possibilità di interagire con dati autentici, il cui potenziale didattico (a prescindere dalla componente tecnologica) è stato già dimostrato essere notevole; per quanto concerne l'insegnamento del DI, sono stati utilizzati diversi approcci didattici tra cui, ad esempio, il CARM. Focalizzandoci in seguito sui social media, si è discusso di alcuni studi in cui i docenti di interpretazione e traduzione si sono avvalsi di piattaforme come Facebook, Google+ e YouTube. Strumenti CAIT, dati autentici e social media sono di base accomunati da una visione (socio-)costruttivista del processo di insegnamento-apprendimento.

Lo studio empirico comparativo qui discusso ha analizzato ciò che è disponibile in YouTube per l'(auto-)formazione di interpreti sanitari e mediatici, producendo risultati diversi per i due ambiti. Per quanto concerne il primo contesto, si trovano materiali a scopi formativi ad hoc che si basano, tuttavia, solo su interazioni simulate. Per l'ambito mediatico, invece, YouTube offre un accesso potenzialmente illimitato a *performance*

interpretative autentiche, il che era ipotizzabile data la natura pubblica della comunicazione mediatica. Contrariamente ai video in ambito sanitario, tuttavia, la ricerca non ha in questo caso prodotto risultati di materiali educativi ad hoc. A tal proposito, giova ricordare che i filmati autentici inclusi ad esempio in CorIT sono stati usati non solo per scopi di ricerca, ma anche in aule universitarie per la formazione di studenti-interpreti (Falbo & Dal Fovo 2017; Dal Fovo 2016); ciononostante, a quanto mi risulta CorIT non è accessibile pubblicamente. Una spiegazione plausibile per l'assenza di materiali mediatici educativi in YouTube potrebbe essere che tanto la ricerca<sup>171</sup> quanto la didattica dell'interpretazione, si siano maggiormente focalizzate su altri *setting* come l'interpretazione di conferenza (si veda un manuale celebre come quello edito da Falbo *et al.* 1999) o, per quanto concerne il DI, il *community* (si veda, tra molti altri, Niemants 2015b) o il *business interpreting* (si veda, tra gli altri, Merlini 2007). Inoltre, le abilità estremamente complesse che sono richieste a interpreti che lavorano in ambito mediatico sono solitamente sviluppate a carriera già iniziata e per lo più *on the job*.

Per tale ragione, si è ritenuto che YouTube potesse essere un'ottima risorsa che interpreti e studenti possono utilizzare con un approccio costruttivista (individuale e/o sociale), adottando un metodo che assomiglia al CARM "to experience a self-directed and self-awareness raising learning" (Picchio & Merlini in preparazione). Qualora possibile, si propone altresì di poter sperimentare un approccio CARM 2.0 attraverso il caricamento di trascrizioni di accompagnamento ai relativi video presenti in YouTube. Ciò potrebbe supportare non solo l'auto-apprendimento di interpreti professionisti di cui si è già parlato al congresso EST, bensì anche momenti di studio autonomo a integrazione di attività didattiche presentate in classe; inoltre, le varie clip (specialmente quelle che permettono l'adozione di quello che è stato definito un approccio CARM 2.0) possono essere utilizzare direttamente in classe dai docenti, in linea con gli esempi illustrati da Niemants e Stokoe (2017). È stato altresì dimostrato quanto un approccio didattico basato sull'impiego dei social media sia (estremamente) raro in letteratura e pertanto si ritiene che la proposta didattica qui presentato possa portare a sviluppare modelli pedagogici produttivi e innovativi.

Giova sottolineare che quello qui esposto è un progetto pilota, il cui limite (geografico e di ambiti analizzati) è ovvio. Tuttavia, si reputa che il suo potenziale sia

---

<sup>171</sup> Si pensi che al già menzionato 10° congresso EST, tra gli innumerevoli contributi, solo il contributo presentato insieme alla mia tutor era dedicata (anche) al MI.

notevole e si ritiene che un suo ulteriore sviluppo possa portare a risultati interessanti e per quanto concerne i contesti riportati in questo capitolo (ampliando le ricerche ad altre combinazioni linguistiche e/o Paesi) e per quel che riguarda altri *setting*.

CAPITOLO 7  
CONCLUSIONI

“Pour chaque fin il y a toujours un nouveau départ”

*Le Petit Prince*, A. de Saint-Exupéry

Questa tesi dottorale ha coniugato umanesimo e tecnologie rispondendo in particolar modo ai seguenti quesiti. I nuovi media, come lo *streaming*, influenzano le prestazioni interpretative? Se sì, in che termini? Hanno altresì un impatto sulla ricezione di tali *performance* interpretative? In sintesi, si è cercato di osservare come la ‘svolta digitale’ influisca sull’attività interpretativa, analizzando anche la sua ricezione da parte dell’*audience* digitale.

Per quel che riguarda il tipo di interpretazione, si è deciso di focalizzarci sul *film festival interpreting*, sottocategoria del *media interpreting* ancora poco studiata in letteratura. Quanto al legame tra FFI e MI, si tiene altresì a sottolineare che non sarebbe stato possibile scrivere questa tesi dottorale senza il preziosissimo, ergo imprescindibile supporto di studi sul MI in *primis* quello condotto da Straniero Sergio. Per il caso di studio, la scelta è ricaduta sul Festival del Cinema di Giffoni, che da una parte prevede la messa in onda in *streaming* dei suoi eventi mediati da interprete tramite piattaforme come YouTube, e dall’altra si rivolge a un pubblico di giovani – nuovi utenti digitali per eccellenza. Inoltre, durante l’edizione 2020 il Festival ha utilizzato il *distance interpreting*, affinché lo spettacolo potesse continuare nonostante la pandemia da Covid-19. L’impatto dello *streaming* su reali *performance* interpretative è stato indagato qualitativamente per mezzo del corpus GFFIntD in termini di *audience design*, agentività degli interpreti e loro visibilità su schermo, aspetti già analizzati nella letteratura su MI e FFI. Dal punto di vista quantitativo, sono stati inoltre analizzati campioni di potenziali utenti dei servizi di interpretazione per mezzo di questionari, supportati dalla raccolta di dati statistici secondari relativi ai consumi mediatico-digitali; sono state qui esaminate le aspettative dei rispondenti, nonché la ricezione di clip autentiche tratte dal corpus GFFIntD. Al fine di assemblare le componenti di questo complesso ingranaggio, si è optato quindi per un *design* di tipo misto che combina elementi qualitativi, in questa tesi primari, e quantitativi.

In termini di *audience design* in Merlini e Picchio (2019) si era evidenziato come gli interpreti adeguassero i loro turni prevalentemente alla platea presente in sala piuttosto che al più ampio e potenzialmente eterogeneo pubblico web. Gli esempi discussi in questa tesi dimostrano che gli interpreti a volte adeguano i loro *output* a un pubblico ampio e ‘generalista’, mentre in altri casi, soprattutto per quanto concerne i riferimenti cinematografici negli eventi in presenza con *streaming*, si riscontra una costruzione delle rese interpretative rivolta a un pubblico esperto. Tale pubblico è costituito dai giovani giurati che dimostrano competenza cinematografica attraverso le loro domande, così

come ho avuto modo di osservare durante la mia diretta esperienza del Festival. Esiste però anche il pubblico online che segue lo *streaming*, la cui competenza non è valutabile. La percezione di quest'ultimo pubblico tende a cambiare rispetto a un tradizionale contesto televisivo, in quanto esso non è percepito come una massa variegata di utenti, quanto piuttosto come un insieme di persone che amano profondamente il cinema e le serie tv, conoscendo finanche nel dettaglio le vite e le carriere degli ospiti del Festival. Ciò è vero soprattutto per gli eventi in presenza, mentre per quelli a distanza è doveroso sottolineare ancora una volta come gli interpreti adottino strategie di espansione ed esplicitazione soprattutto in occasione dei due dibattiti post-proiezione. Io stessa ho dovuto fare numerose ricerche per poter trascrivere e discutere le mie analisi nel modo più puntuale possibile, dato che alcuni dettagli menzionati durante gli incontri (dalle scene dei film ad alcuni tecnicismi) mi erano ignoti.

In generale, lo *streaming* rende perlomeno alcuni degli eventi qui analizzati diversi rispetto al tradizionale mezzo televisivo, le cui trasmissioni di intrattenimento sono rivolte al telespettatore medio: non di rado i conduttori di un talkshow ad esempio si impegnano nello spiegare questo o quel riferimento “per i nostri amici a casa”, così come gli interpreti spesso aggiungono materiale testuale a beneficio dell'indifferenziata massa di “absent overhearers” (si veda Straniero Sergio 2007), mentre nel caso del GFF si tende a dare per scontato che quel film, quella serie televisiva o quel dato episodio siano noti a tutti. Quanto ai riferimenti extra-cinematografici e i termini tecnici, questi invece vengono per lo più tradotti e finanche spiegati a beneficio di un pubblico meno esperto. Pertanto, gli interpreti del GFF non sono del tutto affini né agli interpreti dialogici, così come teorizzati nella famosa metafora culinaria di Wadensjö (1993/2002: 357; § 0.3, 1.3.1.2), né a quelli discussi in Jüngst (2012; § 0.3, 1.3.2.1).

Per quel che riguarda l'agentività, sconfinamenti di ruolo e posizionamenti ibridi erano stati già riscontrati nel sub-corpus analizzato in Merlini e Picchio (2019) e sono stati ritrovati in questa sede dove, come osservato, conduttori agiscono da interpreti e questi ultimi vestono i panni dei moderatori. Alcuni aspetti evidenziati nei contesti in *streaming* portano a dire che, per quanto essi possano ricordare un'intervista o un talkshow televisivo, i due non sono sovrapponibili. Se alcuni elementi (come l'utilizzo di riempitivi quando si funge da *recapitulator* o il rispondere a richieste riguardo a come sia stata tradotta una certa parola) sono simili a quelli già analizzati in un tradizionale contesto di MI, altri aspetti mostrano una loro spiccata peculiarità: si menzionano ad esempio i momenti in cui gli interpreti hanno interagito con altri partecipanti fuori



microfono, le richieste di aiuto da parte degli interpreti, le azioni di coordinamento come la segmentazione dei turni (che in televisione sono appannaggio del conduttore), nonché istanze di dominanza conversazionale degli interpreti rispetto ai conduttori dell'incontro (figure queste ultime nettamente predominanti in ambienti televisivi). Inoltre, come già ipotizzato e preannunciato in Merlini e Picchio (2019), l'etica dell'intrattenimento, intesa in termini di spettacolo *tout court*, pur essendo maggiormente presente negli eventi in *streaming*, è caratterizzata da una iniziazione dei siparetti comici da parte di tutti gli altri partecipanti tranne che dagli interpreti, se non in rarissime occasioni. Se quindi nei contesti mediatici l'interprete spesso coinvolge il pubblico, anche attraverso un sapiente l'uso dell'*ars retorica* e del *divertissement*, nei contesti qui analizzati, soprattutto quelli in presenza privi dello *streaming*, la componente informativa rimane dominante rispetto a quella fàtica: la platea di giurati è infatti interessata all'accuratezza dei contenuti delle rese, dovendo sulla base di queste esprimere un giudizio sul valore dell'opera filmica.

In Merlini e Picchio (2019) si era infine introdotto il concetto di invisibilità su schermo degli interpreti del GFF rispetto al focus pressoché esclusivo sugli ospiti. Nel più ampio corpus qui analizzato, si riscontra analogamente un'invisibilità che rende gli interpreti più simili a dei simultaneisti piuttosto che a dei consecutivisti. Ciò è vero per la maggior parte degli eventi in presenza in *streaming* e per gran parte degli eventi ibridi a distanza. Si rilevano quindi delle differenze rispetto a quanto riscontrato in letteratura in ambito televisivo e cinematografico; infatti, Straniero Sergio (2007: 530), parlando degli interpreti dialogici in televisione, ricorda che:

[essi] entrano a far parte dello spettacolo anche a livello iconico, ovvero attraverso il gioco continuo delle inquadrature che mostrano l'interprete in primi – e spesso imbarazzanti – primissimi piani [...] offrendo al telespettatore la possibilità di cogliere le espressioni del volto e altri dettagli della sua persona.

Si ricorda altresì che Falbo (2007: 176) sostiene che le immagini sono per il telespettatore parte integrante del detto e sono quindi importanti tanto quanto la componente verbale, mentre nel GFF spesso la telecamera non segue il locutore attivo in quel momento. Si sottolinea altresì che le varie clip andate in onda in *streaming* restano disponibili in piattaforme come YouTube a beneficio di tutti coloro che intendono prenderne visione in un secondo momento. Pertanto, rispetto agli interpreti televisivi, non cambia solo il concetto di visibilità su schermo, bensì anche quello di esposizione: non sono esposti solo nel qui e ora della diretta, ma anche potenzialmente ogni qualvolta un utente decide di aprire quel determinato video; inoltre, la nuova utenza dei social media ha altresì il

‘potere’ di condividere e commentare la clip dandole ancor più risalto e conseguentemente amplificando maggiormente l’esposizione degli interpreti.

Infine, per quanto concerne gli spunti di riflessione principali che scaturiscono dalla macro-fase quantitativa, se da una parte l’*audience design* e la visibilità su schermo degli interpreti non sono stati ritenuti rilevanti in termini di aspettative, gli utenti di entrambi i campioni hanno invece accordato importanza a questi aspetti dopo aver letto/visto clip autentiche tratte dal corpus. Infatti, la maggior parte di loro ha valutato positivamente le strategie di adeguamento di termini tecnici utilizzate dagli interpreti, così come ha affermato che la visibilità su schermo di questi ultimi è fondamentale per aver un accesso *gestaltico* all’interazione e comprenderla appieno. Il giudizio relativo all’*audience design* non è stato di contro unanime, dato che alcuni rispondenti avrebbero preferito un adattamento maggiore: ciò potrebbe essere in linea con quanto riportato sopra, giacché l’utenza del web è potenzialmente più ampia ed eterogenea dei giurati presenti in sala e ha pertanto bisogno di adeguamenti differenti per poter cogliere il significato di termini con cui non ha familiarità. Infine, l’indice dell’importanza attribuita alla visibilità su schermo potrebbe essere utile alla Direzione stessa del Festival, per dimostrare quanto anche gli interpreti siano protagonisti del qui e ora dell’interazione, così come lo sono ovviamente i vincitori di premi Oscar che sono seduti al loro fianco.

L’uso dei nuovi media come YouTube è stato infine brevemente analizzato anche in termini didattici, proponendo un modello pilota di stampo (socio-)costruttivista tramite il quale (studenti-)interpreti dialogici possano sfruttare le potenzialità della piattaforma a fini educativi, tanto in ambito mediatico quanto in contesti sanitari.

Concludiamo indicando i limiti della presente ricerca, soprattutto quelli legati alla pandemia da Covid-19. Per quanto riguarda la macro-fase qualitativa, è stato possibile partecipare di persona solo a un’edizione del Festival e fare dunque affidamento sulla relativa osservazione non partecipante per la successiva raccolta dati, con la conseguenza che il corpus è composto da materiale eterogeneo e per certi versi inaspettato agli inizi del percorso di ricerca (si pensi alla modalità di interpretazione a distanza introdotta nella 50<sup>a</sup> edizione). Per quel che riguarda le componenti quantitative, la pandemia ha richiesto un’inevitabile posticipazione dell’indagine sulla ricezione; i questionari sulle aspettative e sulla ricezione effettiva, necessariamente somministrati in tre momenti diversi, hanno incontrato notevoli difficoltà. Si sono dovute ad esempio escludere le scuole superiori, previste nel progetto originale per la mancata autorizzazione da parte degli organi direttivi, e includere esclusivamente studenti universitari (divisi in diversi gruppi).

Di converso, lo sbilanciamento qualitativo non fa parte di tali limiti, dato che era già previsto nell'impianto originale del progetto. Per tutti gli altri limiti si è cercato di prenderne consapevolezza tentando, laddove possibile, di trovare il giusto modo di gestire gli imprevisti per far sì che non inficiassero troppo la ricerca. Tali limiti possono inoltre rappresentare un punto di partenza per ulteriori sviluppi dello studio.

## BIBLIOGRAFIA

Tutti gli indirizzi web presenti in bibliografia sono stati nuovamente verificati in data 04/01/2023

- Abercrombie, N. & Longhurst, B. (1998). *Audiences: a sociological theory of performance and imagination*. London: Sage.
- Adeane, A. (2019). Blue Whale: What is the truth behind an online ‘suicide challenge’? *BBC Trending*, <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-46505722>
- Ahrens, B. (2015). Body Language. In F. Pöchhacker (ed.), 36-38.
- AIIC, Technical and Health Committee (2000/2015). *Media interpreting: a different sort of world*, <https://aiic.org/document/4411/Media%20interpreting%20-%20a%20different%20sort%20of%20world%20-%20ENG.pdf>
- AIIC (2004/2015). *Essential do's and don't's when using simultaneous conference interpreters on TV*, <https://aiic.org/document/4413/Essential%20do%20s%20and%20dont%20s%20when%20using%20simultaneous%20conference%20interpreters%20on%20TV%20-%20ENG.pdf>
- AIIC (2018a). *AIIC Position on Distance Interpreting*, <https://aiic.org/document/4837/18E-AIIC%20Position%20on%20Distance%20Interpreting.pdf>
- AIIC (2018b). *AIIC Task Force on Distance Interpreting. Survey Results*, [https://aiic2.in1touch.org/uploaded/web/TFDI\\_DI\\_survey\\_full\\_FINAL\\_09.18.pdf](https://aiic2.in1touch.org/uploaded/web/TFDI_DI_survey_full_FINAL_09.18.pdf)
- AIIC (2019). *AIIC Task Force on Distance Interpreting. AIIC guidelines for Distance Interpreting (Version 1.0)*, [https://aiic.org/document/4418/AIIC%20Guidelines%20for%20Distance%20Interpreting%20\(Versio%201.0\)%20-%20ENG.pdf](https://aiic.org/document/4418/AIIC%20Guidelines%20for%20Distance%20Interpreting%20(Versio%201.0)%20-%20ENG.pdf)
- AIIC, Technical Committee (2020a). *AIIC Task Force on Distance Interpreting. AIIC best practices for interpreters during the Covid-19 crisis*, <https://aiic.org/document/7674/AIIC%20best%20practices%20for%20interpreters%20during%20the%20Covid-19%20crisis%20-%20ENG.pdf>
- AIIC (2020b). *AIIC Task Force on Distance Interpreting. AIIC Covid-19 Distance Interpreting recommendations for institutions and Distance Interpreting hubs*, <https://aiic.org/document/4839/AIIC%20Recommendations%20for%20Institutions%2027.03.2020.pdf>
- Alexieva, B. (2001). Interpreter-mediated tv live interviews. In Y. Gambier, H. Gottlieb (ed.), 113-124.
- Alexieva, B. (1997/2002). A typology of interpreter-mediated events. In F. Pöchhacker, M. Shlesinger (eds.), 220-233.
- Amato, A. (2021). Interpretare per bambini/e e ragazzi/e in contesti legali. In M. Russo (ed.), 359-372.
- Amato, A. & Mack, G. (2017). Interpreters working with children in Italy. Profile, role and expectations. *Intralinea* 19, [http://www.intralinea.org/archive/article/interpreters\\_working\\_with\\_children\\_in\\_italy](http://www.intralinea.org/archive/article/interpreters_working_with_children_in_italy)
- Amato, A. & Mack, G. (2021). The best interest of the child in interpreter-mediated interviews. Researching children's point of view. *Intralinea* 23, [https://www.intralinea.org/archive/article/the\\_best\\_interest\\_of\\_the\\_child\\_in\\_interpreter\\_mediated\\_interviews](https://www.intralinea.org/archive/article/the_best_interest_of_the_child_in_interpreter_mediated_interviews)
- Amato, A. & Spinolo, N. (2018). Introduction. In Amato et al (eds.), 7-10.

- Amato, A., Spinolo, N. & Gonzalez Rodriguez M. J. (eds.) (2018). *Handbook of Remote Interpreting. SHIFT in Orality*. Bologna: AMS Acta.
- Anderson, R.B.W. (1976). Perspectives on the role of interpreter. In R. W. Brislin (ed.) *Translation: Applications and Research*. New York: Gardner Press, 208-228.
- Angelelli, C. V. (2000). Interpretation as a communicative event: a look through Hymes' lenses. *Meta* 45(4), 580-592.
- Angelelli, C.V. (2004a). *Medical interpreting and cross-cultural communication*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Angelelli, C.V. (2004b). *Revisiting the interpreter's role: A study of conference, court, and medical interpreters in Canada, Mexico, and the United States*. Amsterdam: John Benjamins.
- Angelelli, C. V. (2008). The role of the interpreter in a healthcare setting: A plea for dialogue between research and practice. In C. Valero-Garcés, A. Martin (eds.) *Crossing Borders in Community Interpreting. Definitions and dilemmas*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 147-163.
- Angelelli, C. V. & Baer, B. J. (eds.) (2016). *Researching translation and interpreting*. London/New York: Routledge.
- Anguera, T. M., Blanco-Villaseñor, A., Losada, J. L., Sanchez-Algarra, P. & Onwuegbuzie, A. (2018). Revisiting the difference between mixed methods and multimethods. Is it all in the name? *Quality and Quantity* 52 (6), 2757-2770.
- Antonini, R. (2007). SAT, BLT, spirit biscuits, and the third amendment: What Italians make of cultural references in dubbed texts. In Y. Gambier, M. Shlesinger & R. Stolze (eds.) *Doubts and directions in Translation Studies: Selected contributions from the EST congress. Lisbon 2004*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 153-167.
- Ariete, V. (2017). Amy Adams: "Faccio l'attrice perché ero un disastro in chimica". *Movie Player*, [https://movieplayer.it/articoli/amy-adams-intervista-allatrice-algiffoni-film-fest-2017\\_17733/](https://movieplayer.it/articoli/amy-adams-intervista-allatrice-algiffoni-film-fest-2017_17733/)
- Argyle, M. & Cook, M. (1976). *Gaze and mutual gaze*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Armstrong, G. (2020). Media and mediality. In M. Baker & Saldanha G. (eds.), 310-315.
- Atkinson, J.M. & Drew, P. (1979). *Order in court. The organization of verbal interaction in judicial settings*. London: Macmillan Academic and Professional Ltd.
- Atkinson, J.M. & Heritage, J. (1984). *Structures of social action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Audacity [Computer software] (2022), <https://www.audacityteam.org/>
- Auer, P., Couper-Kuhlen, E. & Müller, F. (1999). *Language in time. The rhythm and tempo of spoken interaction*. Oxford: Oxford University Press.
- Baccolini, R. & Gavioli, L. (1994). L'analisi di film doppiati nel curriculum di studenti di interpretazione/traduzione. In R. Baccolini, R. M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli (eds.) *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: CLUEB, 73-85.
- Baigorri-Jalón, J. (2004). *Interpreters at the United Nations: A History*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Baker, M. & Saldanha, G. (eds.) (2020). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3a edizione. London/New York: Routledge.
- Bao-Rozée J. (2016). *Using multimodal analysis to investigate the role of the interpreter*. Tesi di Dottorato, Università di Stirling.
- Baraldi, C. (2018). Interpreting as mediation of migrants' agency and institutional support. A case analysis. *Journal of Pragmatics* 125, 13-27.

- Baraldi, C. & Gavioli, L. (2012a). Introduction. Understanding coordination in interpreter-mediated interaction. In C. Baraldi, L. Gavioli (eds.), 1-21.
- Baraldi, C. & Gavioli, L. (eds.) (2012b). *Coordinating participation in Dialogue Interpreting*. Amsterdam: John Benjamins.
- Baraldi, C. & Gavioli, L. (2015). Mediation. In F. Pöchhacker (ed), 247-249.
- Baraldi, C. & Mellinger C. D. (2016). Observation. In C. V. Angelelli & B. J. Baer (eds.), 258-265.
- Barik, H. C. (1969) *A study of simultaneous interpretation*. Tesi di Dottorato, Università del Nord Carolina, Chapel Hill.
- Baron, N. (2000). Alphabet to e-mail: how written English evolved and where it's heading. London: Routledge.
- Baron, N. (2008). *Always on: language in an online and mobile world*. New York: Oxford University Press.
- Bazzanella, C. (2002). Prototipo, dialogo e configurazione complessiva. In C. Bazzanella (ed.) *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*. Milano: Guerini Studio, 19-34.
- Beaugrande, R. de & Dressler, W. U. (1981). *Introduction to text linguistics*. London/New York: Longman.
- Bell, A. (1984). Language style as audience design. *Language in society* 13 (2), 145-204.
- Bell, A. (1991). *The language of news media*. Blackwell: Oxford.
- Bendazzoli, C. (2015). Corpus-based research. In F. Pöchhacker (ed.), 87-91.
- Bendazzoli, C. (2017a). Editorial. A dialogue on Dialogue Interpreting (DI) corpora.
- Bendazzoli, C. (ed.) (2017b). *The Interpreters' Newsletter* 26, VII-XVII. *Corpus-based Dialogue Interpreting studies. The Interpreters' Newsletter* 26. Trieste: EUT.
- Benjamin, W. (1916/1996). On the language as such and on the language of man. In M. Bullock & M. W. Jennings (eds.) *Walter Benjamin. Selected writings 1, 1913-1926*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 63-74.
- Benjamin, W. (1936/1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*. Torino: Einaudi.
- Bentivegna, S. & Boccia Artieri, G. (2018). *Le teorie delle comunicazioni di massa e la sfida digitale*. Bari: Laterza.
- Berchmans, M. B. (s.d.). Audience. In F. Lever, P. C. Rivoltella (eds.) *La Comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche*, <https://www.lacomunicazione.it/voce/audience/>
- Bezemer, J. & Maevers, D. (2011). Multimodal transcription as academic practice: A social semiotic perspective. *International Journal of Social Research Methodology* 14 (3), 191-206.
- Biondi, A. (2021). I giovani spengono la tv: in un anno via dal piccolo schermo il 30% degli under 25. *Il Sole 24 Ore Plus*, <https://24plus.ilsole24ore.com/art/i-giovani-spengono-tv-un-anno-via-piccolo-schermo-30percento-under-25-AE3iL23>
- Birdwhistell, R. L. (1970). *Kinesics and context: Essays on body motion communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Boccia Artieri, G. (2012). *Stati di connessione: pubblici, cittadini e consumatori nella (social) network society*. Milano: Franco Angeli.
- Boccia Artieri, G. & Marinelli, A. (2018). Piattaforme, algoritmi, formati. Come sta evolvendo l'informazione online? *Problemi dell'informazione* XLIII (3), 349-368.
- Boccia Artieri, G., Gemini, L., Pasquali, F., Carlo, S., Farci, M. & Pedroni, M. (2017a). *Fenomenologia dei social network. Presenza, relazioni e consumi medialti degli italiani online*. Milano: Guerini Scientifica.

- Boccia Artieri, G., Gemini, L., Pasquali, F., Carlo, S., Farci, M. & Pedroni, M. (2017b). Mediatizzazione e fenomenologia della comunicazione. In G. Boccia Artieri, L. Gemini, F. Pasquali, S. Carlo, M. Farci & M. Pedroni (2017a), 29-54.
- Bogucki, L. & Deckert, M. (eds.) (2020). *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Boldi, E. (2021). Gli insulti social dopo l'intervista a Barack Obama? Vi spiego il difficile lavoro del traduttore simultaneo in tv. *Giornalettismo*, <https://www.giornalettismo.com/paolo-maria-nosedda-obama-intervista/>
- Bollettieri Bosinelli, R.M., Heiss C., Soffritti, M. & Bernardini, S. (2000). *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna: CLUEB.
- Bolter, J. D. & Grusin, R. (1999). *Remediation*. Cambridge: the MIT Press.
- Bondi Paganelli, M. (1990). Off-air recordings: What interaction? The case of news and current affairs. In R. Rossini Favretti (ed.) *The televised Text*. Bologna: Patron, 37-68.
- Boorstin, D. (1961/1992). *The image. A guide to pseudo-events in America*. Edizione speciale in occasione del 50° anniversario. USA: Vintage Books.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction*. Paris : Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1989). The forms of capital. In J. Richardson (ed.) *Handbook of Theory and Research for Sociology of Education*. New York: Greenwood Press, 241-258.
- Bot, H. (2005). *Dialogue Interpreting in mental health*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- boyd, d. (2010). Social network sites as networked publics: affordances, dynamics and implications. In Z. Papacharissi (ed.) *Networked Self: Identity, community and culture on social network sites*. New York: Routledge, 39-58.
- boyd, d. (2014). *It's complicated. The social lives of networked teens*. New Haven: Yale University Press.
- boyd, d. (2015). Social media: A phenomenon to be analyzed. *Social Media + Society* 1(1), 1–2.
- boyd, d. & Ellison, N. (2007). Social network sites: Definition, history and scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication* 13 (1), 210-230.
- boyd, d. & Ellison, N. (2013). *Sociality through social network sites*. In W. H. Dutton (ed.) *The Oxford Handbook of Internet Studies*. Oxford: Oxford University Press, 151-172.
- Brambilla, E. (2021). Joe Biden's inaugural address interpreted on Italian TV: cultural and pragmatics aspects. *Mediazioni* 31, 33-55.
- Braun, S. (2004). *Kommunikation unter widrigen Umständen? Fallstudien zu einsprachigen und gedolmetschten Videokonferenzen*. Tübingen: G. Narr.
- Braun, S. (2005). From pedagogically relevant corpora to authentic language learning contents. *ReCALL* 17-1, 47–64.
- Braun, S. (2006a). Multimedia communication technologies and their impact on interpreting. In M. Carroll, H. Gerzymisch-Arbogast, S. Nauert (eds.) *Proceedings of the Marie Curie Euroconference Multidimensional Translation 2006*. <https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/bookChapter/Multimedia-communication-technologies-and-their-impact/99514680402346#file-0>
- Braun, S. (2006b). ELISA - a pedagogically enriched corpus for language learning purposes. In S. Braun, K. Kohn, J. Mukherjee (eds.). *Corpus technology and language pedagogy: New resources, new tools, new methods*. Frankfurt: Peter Lang, 25–47.
- Braun, S. (2007). Interpreting in small-group bilingual videoconferences: Challenges and adaptation processes. *Interpreting* 9(1), 21–46.

- Braun, S. (2015a). Remote Interpreting. In H. Mikkelsen, R. Jourdenais (eds.), *Routledge Handbook of Interpreting*. New York: Routledge, 352-367.
- Braun, S. (2015b). Remote interpreting. In F. Pöchhacker (ed.), 346-348.
- Braun, S. (2015c). Videoconference interpreting. In F. Pöchhacker (ed.), 437-439.
- Braun, S. (2019). Technology and interpreting. In M. O'Hagan (ed.) *The Routledge Handbook of Translation and Technology*. Abingdon/New York: Routledge, 271-288.
- Braun, S. (2020). Technology, interpreting. In M. Baker & G. Saldanha (eds.), 569-574.
- Braun, S. & Taylor, J. (2012). Video-mediated interpreting: an overview of current practice and research. In S. Braun, J. Taylor (eds.) *Videoconference and Remote interpreting in criminal proceedings*. Antwerp/Cambridge: Intersentia, 27-58.
- Braun, S. & Davitti, E. (2018). Video-mediated interpreting. In Amato et al. (eds.), 103-135.
- Braun, S., Slater, C., Gittins, R., Ritsos, P. D. & Roberts, J. C. (2013). Interpreting in Virtual Reality: Designing and developing a 3D virtual world to prepare interpreters and their clients for professional practice. In D. Kiraly, S. Hansen-Schirra (eds.) *New prospects and perspectives for educating language mediators*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 93-120.
- Braun, S. & W. A. Zhang (2022). *The changing landscape of video remote interpreting in healthcare: from novel configurations to interpreters' adaptation potential and support needs*. 10<sup>th</sup> EST Congress, Oslo, 22/6/2022.
- Bres, J. (2005). Savoir de quoi on parle: dialogal, dialogique, polyphonique. In J. Bres, P. P. Haileet, S. Mellet, H. Nolke, L. Rosier (eds.) *Dialogisme et polyphonie: approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy*. Bruxelles: De Boek Duculot, 47-62.
- Bres, J. (2008). De l'épaisseur du discours: horizontalement, verticalement... et dans tous les sens. *Congrès Mondial de Linguistique Française*, Paris, <https://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/abs/2008/01/cmlf08314/cmlf08314.html>
- Bres, J. (2021). Dialogalgiques. Dialogalgics. *Cahiers de praxématique* 75, <https://journals.openedition.org/praxematique/6750?lang=en#quotation>
- Brocardo, E. (2017). Amy Adams: "Ragazze, imparate a dire di no". *Vanity Fair*, <https://www.vanityfair.it/show/cinema/2017/07/19/amy-adams-giffoni-film-festival-2017-ragazze-imparate-a-dire-no>
- Brône, G. & Salaets, H. (2020). Why linking up with video? In H. Salaets, G. Brône (eds.), 1-12.
- Bros-Brann, E. (1993). Simultaneous interpretation and the media: Interpreting live for television. In C. Picken (ed.) *13th World Congress of FIT Translation: The vital link* 1. London: ITI, 267-271.
- Bros-Brann, E. (2002a/2015). *Simultaneous interpretation and the media: interpreting live for television*, <https://aiic.org/document/4408/Simultaneous%20interpretation%20and%20the%20media-%20interpreting%20live%20for%20television%20-%20ENG.pdf>
- Bros-Brann, E. (2002b/2015). *Checklist for tv interpretation*, <https://aiic.org/document/4406/Checklist%20for%20TV%20interpretation%20-%20ENG.pdf>
- Broth, M. (2008). The studio interaction as a contextual resource for TV-production. *Journal of Pragmatics* 40 (5), 904-926.
- Brown, P. & Levinson, S. C. (1987). *Politeness: some universals of language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.



- Bruns, A. (2015). Making sense of society through social media. *Social Media + Society* 1(1): 1–2.
- Bühler, H. (1980). Translation und nonverbale Kommunikation. In W. Wilss (ed.) *Semiotik und Übersetzen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 43–53.
- Bühler, H. (1985). Conference interpreting – a multichannel communication phenomenon. *Meta* 30 (1), 49–54.
- Bühler, H. (1986). Linguistic (semantic) and extra-linguistic (pragmatic) criteria for the evaluation of conference interpretation and interpreters. *Multilingua* 5 (4), 231–235.
- Caffi, C. (2001). *La mitigazione. Un approccio pragmatico alla comunicazione nei contesti terapeutici*. Muenster: LIT Verlag.
- Campbell, D. T. & Fiske D. W. (1959). Convergent and discriminant validation by the multitrait-multimethod matrix. *Psychological Bulletin* 56, 81–105.
- Cantril, H. (1940). *The Invasion from Mars*. Princeton: Princeton University Press.
- Carabelli, A. (1999). Multimedia technologies for the use of interpreters and translators. *The Interpreters' Newsletter* 9, 149–155.
- Carr, C. & Hayes, R. (2015). Social media: Defining, developing, and divining. *Atlantic Journal of Communication* 23, 46–65.
- Castells, M. (1996). *The rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.
- Castells, M. (2009). *Communication power*. New York: Oxford University Press.
- Castillo Ortiz, P. J. (2015). *Interpreting in the media: Organisational, interactional and discursive aspects of Dialogue Interpreting in radio settings. A study of Spain's Radio 3*. Tesi di Dottorato, Heriot-Watt University.
- Cedillo Corrochano, C. (2019). Les possibilités d'utilisation des médias sociaux dans les cours de Traduction et Interprétation. *TransKom* 12 (1), 34–54.
- Censis (2018). *15° Rapporto sulla comunicazione. I media digitali e la fine dello star system*. Milano: Franco Angeli.
- Censis (2020). *16° Rapporto sulla comunicazione. I media e la costruzione dell'identità*. Milano: Franco Angeli.
- Censis (2021). *17° Rapporto sulla comunicazione. I media dopo la pandemia*. Milano: Franco Angeli.
- Cervato, E. & De Ferra, D. (1995). Interpr-it: A computerised self-access course for beginners in interpreting. *Perspectives: Studies in Translatology* 2, 191–204.
- Chaoui, P. (2020). Remote interpretation. *UNToday*. <https://untoday.org/remote-interpretation/>
- Charaudeau, P & Ghiglione, R. (1997). *La parole confisquée*. Paris: Dunod.
- Chesterman, A. & Arrojo, R. (2000). Shared ground in Translation Studies. *Target* 12 (1), 151–160.
- Chiaro, D. (2002). Linguistic mediation on Italian television. When the interpreter is not an interpreter. In G. Garzone, M. Viezzi (eds.), 215–225.
- Chiaro, D. (2021). Dubbing is the new black? Exploring the notion of voice. *Mediazioni* 31 (7), 1–20.
- Cirillo, L. & Niemants, N. (2017a). Dialogue interpreting. Research, education and professional practice. In L. Cirillo, N. Niemants (eds.), 1–25.
- Cirillo, L. & Niemants, N. (eds.) (2017b). *Teaching Dialogue Interpreting. Research-based proposals for higher education*. New York/Amsterdam: John Benjamins.
- Cohen, E. (1972). Towards a sociology of international tourism. *Social Research* 39 (1), 164–182.
- Collados Aís, A. (1998). *La evaluación de la calidad en interpretación simultánea: La importancia de la comunicación no verbal*. Granada: Editorial Comares.

- Colombo, F. (2003). *Introduzione allo studio dei media. I mezzi di comunicazione fra tecnologia e cultura*. Roma: Carocci.
- Comuzio, E. (2003). Colonna sonora. *Enciclopedia del Cinema Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-sonora\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/colonna-sonora_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)
- Conger, K. & Isaac, M. (2021). *Twitter permanently bans Trump, capping online revolt*. *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2021/01/08/technology/twitter-trump-suspended.html>
- Constable, A. (2015). *Distance Interpreting: a Nuremberg moment of our time*. AIIC 2015 Assembly. Debate on remote. <https://aiic.ch/wp-content/uploads/2020/05/di-a-nuremberg-moment-for-our-time-andrew-constable-01182015.pdf>
- Corbett, V. E. H. (1927). *Reminiscences: Autobiographical and diplomatic*. London: Hodder and Stoughton.
- Corpas Pastor, G. & Seghiri, M. (eds.) (2016). *Corpus-based approaches to translation and interpreting: from theory to applications*. Frankfurt: Peter Lang.
- Corsellis, A. (2008). *Public Service Interpreting: The first steps*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Cox, T. R. (2012). Broadcast yourself: YouTube as a tool for interpreter education. *International Journal of Interpreter Education* 4(1), 92-99.
- Cosenza, G. (2009). Semiotica dei nuovi media. In XXI secolo, *Enciclopedia Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/semiotica-dei-nuovi-media\\_%28XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/semiotica-dei-nuovi-media_%28XXI-Secolo%29/)
- Cosenza, G. (2014). *Introduzione alla semiotica dei nuovi media*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Creswell, J. (2013). *Qualitative inquiry and research design*. 3<sup>a</sup> edizione. Thousand Oaks: Sage.
- Creswell, J. (2014). *Research design. Qualitative, quantitative and mixed methods approaches*. 4<sup>a</sup> edizione. Thousand Oaks: Sage.
- Creswell, J. & Plano Clark, V. (2007). *Designing and conducting mixed methods research*. Thousand Oaks: Sage.
- Dal Fovo, E. (2014). Il progetto CorIT: corpus e prospettive di ricerca. *Rivista internazionale di tecnica della traduzione ( International Journal of Translation)* 15, 45-62.
- Dal Fovo, E. (2015a). Media Interpreting. In F. Pöchhacker (ed.), 245-247.
- Dal Fovo, E. (2015b). Talk show interpreting. In F. Pöchhacker (ed.), 408-410.
- Dal Fovo, E. (2016). The interpreter's role in Dialogue Interpreting on television: a training method. In F. Bianchi, S. Gesuato (eds.) *Pragmatic Issues in Specialized Communicative Contexts*. Leiden/Boston: Brill, 48-68.
- Dal Fovo, E. (2020). Media Interpreting. In M. Baker & G. Saldanha (eds.), 315-320.
- Dal Fovo, E. & Niemants, N. (2015). Studying Dialogue Interpreting: an introduction. *The Interpreters' Newsletter* 20, 1-8.
- Dal Fovo, E. & Falbo, C. (2017). Dialogue interpreting on television. How do interpreting students learn to perform? In L. Cirillo, N. Niemants (eds.), 159-178.
- Daly, A. (1985). Interpreting for international satellite television. *Meta* 30 (1), 91-96.
- Darwish, A. (2010). *Translation and news making in contemporary Arabic television*. Patterson Lakes: Writescope.
- Davies, B. & Harré, R. (1990). Positioning: The discursive production of selves. *Journal for the Theory of Social Behaviour* 20 (1), 43-63.

- Davitti, E. (2012). *Dialogue interpreting as intercultural mediation: integrating talk and gaze in the analysis of mediated parent-teacher meetings*. Tesi di Dottorato, Università di Manchester.
- Davitti, E. (2013). Dialogue interpreting as intercultural mediation: interpreters' use of upgrading moves in parent-teacher meetings. *Interpreting* 15 (2), 168-199.
- Davitti, E. (2015a). *Integrating multimodality in the study of dialogue interpreting*. Workshop, 31.8-1.9.2015, University of Surrey, citato in Pöchhacker 2020.
- Davitti, E. (2015b). Gaze. In F. Pöchhacker (ed.), 168-169.
- Davitti, E. (2016). Dialogue interpreting as a multimodal activity in community settings. In V. Bonsignori & B. Crawford Camiciottoli (eds.) *Multimodality across communicative settings, discourse domains and genres*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 116-143.
- Davitti, E. (2018). Methodological explorations of interpreter-mediated interaction: novel insights from multimodal analysis. *Qualitative Research* 19 (1), 7-29.
- Davitti, E. & Pasquandrea, S. (eds.) (2014a). *Dialogue Interpreting in practice: bridging the gap between empirical research and interpreter education*. Special issue *The Interpreter and Translator Trainer* 8 (3), 329-485.
- Davitti, E. & Pasquandrea, S. (2014b). Enhancing research-led interpreter education: an exploratory study in applied conversational analysis. *The Interpreter and Translator Trainer* 8 (3), 374-398.
- Davitti, E. & Pasquandrea, S. (2017). Embodied participation: what multimodal analysis can tell us about interpreter-mediated encounters in pedagogical settings. *Journal of Pragmatics* 107, 105-128.
- Davitti, E. & Pasquandrea, S. (2018). Integrating authentic data in dialogue interpreting education: a teaching unit proposal. in *TRALinea. Special Issue: Translation And Interpreting for Language Learners*. [https://www.intralinea.org/specials/article/integrating\\_authentic\\_data\\_in\\_dialogue\\_interpreting\\_education](https://www.intralinea.org/specials/article/integrating_authentic_data_in_dialogue_interpreting_education)
- Davitti, E. & Sandrelli, A. (2020). Embracing the complexity: a pilot study on interlingual respeaking. *Journal of Audiovisual Translation* 3, 103-139.
- Dayan, D. & Katz, E. (1992). *Media Events: The live broadcasting of history*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- De Boe, E. (2021). Managing overlapping speech in remote healthcare interpreting. *The Interpreters' Newsletter* 26, 139-157.
- De Rosa, D. (2021). La diretta – e la svista – della Rai sull'allunaggio. *Il Post*, <https://www.ilpost.it/2019/07/14/allunaggio-rai-tito-stagno/>
- Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 3 dicembre 2020, n. 158 “Ulteriori misure urgenti per fronteggiare l'emergenza epidemiologica da Covid-19”.
- Delizée, A. (2018). *Du rôle de l'interprète en santé mentale: analyse socio-discursive de ses positions subjectives au sein de la triade thérapeute-patient-interprète*. Tesi di Dottorato, Università di Mons.
- Delizée, A. (2021). Alignement et position subjective, une double focale analytique pour observer la dynamique interactionnelle en interprétation de dialogue. *The Interpreters' Newsletter* 26, 75-93.
- Denzin, N. (1970). *The research act*. Chicago: Aldine.
- Denzin, N. (2012). Triangulation 2.0. *Journal of Mixed Methods Research* 6 (2), 80-88.
- Desjardins, R. (2011). Facebook Me!: Initial insights in favour of using social networking as a tool for translator training. *Linguistica Antverpiensia* 10, 175–193.
- Desjardins, R. (2017). *Translation and social media. In theory, in training and in professional practice*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

- Desoutter, C. M., Heller, D. & Sala, M. (eds.) (2013). *Corpora in specialized communication*. Bergamo: CELSB.
- Di Giovanni, E. (2016). Reception Studies in Audiovisual Translation research. The case of subtitling at film festivals. *Trans-kom* 9 (1), 58-78.
- Di Giovanni, E. (2020). *La traduzione audiovisiva e i suoi pubblici. Studi di ricezione*. Napoli: Loffredo.
- Di Giovanni, E. & Gambier, Y. (eds.) (2018). *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Donati, P. (2010). *Sociologia. Una introduzione allo studio della società*. Cedam: Padova.
- Durant, A. & Lambrou, M. (2009). *Language and media*. Routledge: London.
- Duranti, A. & Goodwin, C. (1992). *Rethinking context. Language as an interactive phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dynel, M. (2011). Revisiting Goffman's postulates on participant statuses in verbal interaction. *Language and Linguistic Compass* 5 (7): 454-465.
- Ehrlich, S. & J. Napier (eds.) (2015). *Interpreter education in the digital age: Innovation, access, and change*. Washington, DC: Gallaudet University Press.
- Ekman, P. & Friesen, W.V. (1969). The repertoire or nonverbal behavior: categories, origins, usage and coding. *Semiotica* 1, 49-98.
- ELAN [Computer software]. (2022). Nijmegen: Max Planck Institute for Psycholinguistics, The Language Archive. <https://archive.mpi.nl/tla/elan>
- Elsagir, I. M. (1999). *Die Beurteilung von Dolmetschleistungen im Fernsehen aus Zuschauersicht: Eine empirische Untersuchung*. Tesi di Laurea Magistrale, Università di Heidelberg.
- Englund Dimitrova, B. (2018). Changing Footings on 'Jacob's ladder': dealing with sensitive issues in dual-role mediation on a Swedish TV show. *Perspectives* 27/19 (5), 718-731.
- Erasmus, M., Mathibela, L., Hertog, E. & Antonissen, H. (eds.) (1999). *Liaison Interpreting in the community*. Hatfield: Van Schaik.
- EUATC (2021). *The European Parliament's responds to remote interpreting challenges*. <https://euatc.org/eu-relations/how-the-european-parliament-has-adapted-to-remote-interpreting-challenges/>
- Falbo, C. (2005). La transcription: une tâche paradoxale. *The Interpreters' Newsletter* 13, 25-38.
- Falbo, C. (2007). L'interprete tra riformulazione e creazione al Festival di Cannes. In G. Bellati, G. Benelli, P. Paissa & C. Preite (eds.) *Un paysage choisi. Mélanges de linguistique française offerts à Leo Schena*. Torino: L'Harmattan Italia, 173-180.
- Falbo, C. (2009). Un grand corpus d'interprétation: à la recherche d'une stratégie de classification. In P. Paissa, M. Biagini (eds.) *Doctorants & recherche 08. La recherche actuelle en linguistique française*. Milano: Lampi di stampa, 105-120.
- Falbo, C. (2012). CorIT (Italian Television Interpreting Corpus): classification criteria. In F. Straniero Sergio, C. Falbo (eds.), 155-185.
- Falbo C. (2013). *La comunicazione interlinguistica in ambito giuridico. Temi, problemi e prospettive di ricerca*. Trieste: EUT.
- Falbo, C. (2018). La collecte de corpus d'interprétation: un défi permanent. *La traductologie de corpus: 20 ans après*. *Meta* 63 (3), 649-664.
- Falbo, C., Russo, M. & Straniero Sergio, F. (1999). *Interpretazione simultanea e consecutiva. Problemi teorici e metodologie didattiche*. Milano: Hoepli.
- Falbo, C. & Straniero Sergio, F. (2011). Editorial, *The Interpreters' Newsletter* 16. Television Interpreting, VII-XX.

- Falbo, C. & Niemants, N. (2020). Œuvrer pour se comprendre : de la responsabilité de l'interprète et des autres participants. In J-P. Dufiet, E. Ravazzolo (eds.) *Regards sur les médiations culturelles et sociales. Acteurs, dispositifs, publics, enjeux linguistiques et identitaires*. Trento: Università degli Studi di Trento, 39-66.
- Fantinuoli, C. (2018). Interpreting and technology: the upcoming technological turn. In C. Fantinuoli (ed.) *Interpreting and technology*. Berlin: Language Science Press, 1-12.
- Fernández-Costales, A. (2018). On the reception of mobile content. New challenges in audiovisual translation research. In E. Di Giovanni, Y. Gambier (eds.), 297-319.
- Fetters, M. D. & Molina-Azorin J. F. (2017). The 'Journal of Mixed Methods Research' starts a new decade: the mixed methods research integration trilogy and its dimensions. *Journal of Mixed Methods Research* 11 (3), 291-307.
- Fink, G., Pistoia, M. & Roberti, B. (2003). Italia. *Enciclopedia del cinema Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/italia\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)
- Flick, U. (2007). *Designing qualitative research*. London: Sage.
- Flick, U. (2014). *Triangulation. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer.
- Floridi, L. (ed.) (2015). *The Onlife Manifesto. Being human in an hyperconnected era*. Cham/Heidelberg/New York/London: Springer Open.
- Fuchs, C. (2014). *Social media: A critical introduction*. London: Sage.
- Gadamer, H. G. (1960/1990). *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gaechter, P. (1936). Die Dolmetscher der Apostel. *Zeitschrift für Katholische Theologie* 60, 61–87.
- Galiardi, C. (s.d.). Pubblico. In F. Lever, P. C. Rivoltella (eds.) *La Comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche*, <https://www.lacomunicazione.it/voce/pubblico/>
- Gambier, Y. (ed.) (1996a). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Gambier, Y. (1996b). Introduction. La traduction audiovisuelle un genre nouveau ? In Y. Gambier (1996a), 7-12.
- Gambier, Y. (2003). Introduction. Screen Transadaptation: perception and reception. *The Translator* 9 (2), 171-189.
- Gambier, Y. & Gottlieb, H. (eds.) (2001). *(Multi)Media Translation: Concepts, practices and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Gambier, Y. & Ramos Pinto, S. (2016). Introduction. *Target* 28 (2), 185-191.
- Gao, F. & Wang, B. (2017). A multimodal corpus approach to dialogue interpreting studies in the Chinese context: towards a multi-layer analytical framework. *The Interpreters' Newsletter* 22, 17-38.
- García Landa, M. (1990). A general theory of translation (and of language). *Meta* 35 (3), 476-488.
- García Landa, M. (1998). A theoretical framework for oral and written translation research. *The Interpreters' Newsletter* 8, 5-40.
- Gardiner, A. H. (1915). The Egyptian word for 'dragoman'. *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology* 37, 117–125.
- Garzone, G. & Viezzi, M. (eds.) (2001). *Interpreting in the 21st century: Challenges and opportunities*. Amsterdam: John Benjamins.
- Gavioli, L. (2022). Conversation analysis. In F. Zanettin, C. Rundle (eds.) *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*. Abingdon/New York: Routledge, 223-238.
- Gavioli, L. & Aston, G. (2001). Enriching reality: language corpora in language pedagogy. *ELT Journal* 55 (3), 238-246.

- Gehman, H. S. (1914). *The interpreters of foreign languages among the ancients: A Study based on Greek and Latin sources*. Tesi di Dottorato, Università della Pennsylvania.
- Gentile, A., Ozolins, U. & Vasilakakos, M. (1996). *Liaison Interpreting: A Handbook*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Gerver, D. (1969). The effects of source language presentation rate on the performance of simultaneous conference interpreters. In E. Foulke (ed.) *The Proceedings of the second Louisville Conference on rate and/or frequency-controlled speech*. Louisville, KY: Center for Rate-Controlled Recordings, University of Louisville, 162-184.
- Giambagli, A. (1992). Vincoli e potenzialità dell'interprete nella traduzione simultanea per il cinema. *Miscellanea*, 61-72.
- Giannossa, L. (2016). Corpus-based studies. In C. V. Angelelli & B. J. Baer (eds.), 195-201.
- Gile, D. (1995). The Efforts Models in interpretation. In *Basic concepts and models for interpreter and translator training*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 159-190.
- Gile, D. (2015). Interdisciplinarity. In F. Pöchhacker (ed.), 192-194.
- Gillispie, T. (2018). *Custodians of the Internet. Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. Yale University Press: New Haven-London.
- Goffman, E. (1981). *Forms of talk*. Oxford: Basil Blackwell.
- Gold, R. L. (1958). Roles in sociological field observations. *Social Forces* 36, 217-223.
- Goldman-Eisler, F. (1972). Segmentation of input in simultaneous translation. *Journal of Psycholinguistic Research* 1 (2), 127-140.
- Goodwin, C. (1979). The interactive construction of a sentence in natural conversation. In G. Psathas (ed.) *Everyday Language: Studies in Ethnomethodology*. Irvington: New York, 97-121.
- Goodwin, C. (1981). *Conversational organization: Interaction between speakers and hearers*. Academic Press: New York.
- Goodwin, C. (1986). Gestures as a resource for the organization of mutual orientation. *Semiotica* 62 (1-2), 29-49.
- Goodwin, C. (2000). Action and embodiment within situated human interaction. *Journal of Pragmatics* 32 (10), 1489-1522.
- Gracia García, R. A. (2003). Evaluadores potenciales de la calidad en la interpretación simultánea de conferencias y la evaluación desde el punto de vista del oyente. In A. Collados Aís, M. Fernández Sánchez, E. M. Pradas Macías, C. Sánchez Adam & E. Stévaux, E. (eds.) *La evaluación de la calidad en interpretación : docencia y profesión*. Granada: Editorial Comares, 297-306.
- Grahl, T. (2013). The six types of social media. In L. McCay-Peet, A. Quan-Haase, 17-18.
- Gran, L., Carabelli, A. & Merlini, R. (2002). Computer-Assisted Interpreter Training. In G. Garzone, M. Viezzi (eds.), 277-294.
- Grandi, A. (2017). Chi è Olga Fernando, l'interprete più famosa della televisione (e non solo). *Corriere della Sera* [https://www.corriere.it/spettacoli/cards/chi-olga-fernando-l-interprete-piu-famosa-televisione-non-solo/con-camilla-tutti-altri\\_principale.shtml#:~:text=La%20donna%20accanto%20a%20Camilla,Ma%20non%20solo](https://www.corriere.it/spettacoli/cards/chi-olga-fernando-l-interprete-piu-famosa-televisione-non-solo/con-camilla-tutti-altri_principale.shtml#:~:text=La%20donna%20accanto%20a%20Camilla,Ma%20non%20solo).

- Greene, J. C., Caracelli, V. J. & Graham, W. F. (1989). Toward a conceptual framework for mixed method evaluation designs. *Educational Evaluation and Policy Analysis* 11, 255-274.
- Grice, P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole, J. Morgan (eds.) *Syntax and semantics, vol. 3: speech acts*. London: Academic Press, 41-58.
- Grusin, R. (2015). Mediashock. In D. Sharma, F. Tygstrup (eds.) *Structures of feeling: affectivity and the study of culture*. Berlino/Monaco/Boston: De Gruyter, 29-39.
- Gruzd, A., Staves, K. & Wilk, A. (2012). Connected scholars: examining the role of social media in research practices of faculty using the UTAUT model. *Computers in Human Behavior* 28(6), 2340–2350.
- Guardini, P. (2000). La traduzione simultanea del film: produzione e percezione. In C. Taylor (ed.), 117-126.
- Hale, S. (2007). *Community Interpreting*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hale, S. (2011). Public Service Interpreting. In K. Malmkjær, K. Windle (eds.) *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 343–356.
- Hale, J. & Napier, J. (2013). *Research methodologies in interpreting. A practical resource*. London: Bloomsbury Academic.
- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding in television discourse. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis (eds.) *Culture, media, language. Working papers in Cultural Studies 1972-1979*. London: Hutchinson, 117-127.
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.
- Han, C. (2018). Mixed-methods research in Interpreting Studies. A methodological overview (2004-2014). *Interpreting* 20 (2), 155-187.
- Hansen, J. P. B. (2022). *The interactional accomplishment of interpreting in video-mediated environments. 10<sup>th</sup> EST Congress, Oslo, 22/6/2022*
- Harré, R. & Van Langenhove, L. (eds.) (1999). *Positioning Theory*. Oxford: Blackwell.
- Hazel, S., Mortensen, K. & Rasmussen, G. (2014a). Introduction. A body of resources - CA studies of social conduct. *Journal of Pragmatics* 65, 1-9.
- Hazel, S., Mortensen, K. & Rasmussen, G. (eds.) (2014b). A body of resources - CA studies of social conduct. *Journal of Pragmatics* 65.
- Heath, C. (1986). *Body movement and speech in medical interaction*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Heiss, C. & Bollettieri Bosinelli R.M. (1996). *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: CLUEB.
- Herbert, J. (1952). *The Interpreter's Handbook: How to become a conference interpreter*. Geneva: Georg.
- Heritage, J. (1985). Analyzing news interviews: Aspects of the production of talk for an overhearing Audience. In T. A. van Dijk (ed.) *Handbook of Discourse Analysis. III. Discourse and Dialogue*. London: Academic Press, 95-117.
- Heritage, J. & S. Clayman (2010). *Talk in action*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Hild, A. (2015). Mixed methods research. In F. Pöchhacker (ed.), 262-263.
- Hill, A. (2018). Media audiences and reception studies. In E. Di Giovanni, Y. Gambier (eds.), 3-19.
- Hjarvard, S. (2008). The mediatization of society: A theory of the media as agents of social and cultural change. *Nordicom Review* 29(2): 105– 34.
- Hlavac, J. (2017). Brokers, dual-role mediators and professional interpreters: a discourse-based examination of mediated speech and the roles that linguistic mediators enact. *The Translator* 23/2, 197-216.

- Holt, J. & Sanson, K. (eds.) (2014). *Connected viewing: selling, streaming and sharing media in the digital era*. New York/London: Routledge.
- Hutchby, I. (1995). Aspects of recipient design in expert advice-giving on call-in radio. *Discourse process* 19, 219-238.
- Hymes, D. (1974). *Foundations in sociolinguistics: an ethnographic approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ISO. (2016). *ISO 2603:2016: Simultaneous Interpreting – Permanent Booths – Requirements*. Geneva: International Organization for Standardization.
- Ito, M. (2008). Introduction. In K. Varnelis (ed.), 1-14.
- Jakobson, R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.
- Jefferson, G. (1984). Notes on some orderliness of overlap onset. In V. D’Urso, P. Leonardi (eds.) *Discourse Analysis and Natural Rhetorics*. Padova: Cleup, 11-38.
- Jefferson, G. (2004). Glossary of transcript symbols with an introduction. In G.H. Lerner (ed.) *Conversation Analysis: Studies from the first generation*. Amsterdam: Benjamins, 13-31.
- Jenkins, H. (1992). *Textual poachers. Television fans and participatory culture*. New York/London: Routledge.
- Jenkins, H. (2006a). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H. (2006b). *Fans, bloggers and gamers: Exploring participatory culture*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H., Clinton, K., Purushotma, R., Robison, A. J. & Weigel, M. (2006). *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21<sup>st</sup> century*. Chicago: The MacArthur Foundation.
- Jenkins, H., Ford, S. & Green, J. (2013). *Spreadable media: creating meaning and value in a networked culture*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H, Ito, M. & de boyd, d. (2015). *Participatory culture in a networked era*. Cambridge: Polity.
- Jensen, K. B. (ed.) (2021a). *Handbook of Media and Communication Research*. 3<sup>a</sup> edizione. London: Routledge.
- Jensen, K. B. (2021b). Introduction. The state of convergence in media and communication research. In K. B. Jensen (ed.), 1-21.
- Jensen, K.B. (2021c). Communication in contexts. Beyond mass-interpersonal and online-offline divides. In K.B. Jensen (ed.), 193-212.
- Jensen, K.B. (2021d). The complementarity of qualitative and quantitative methodologies in media and communication research. In K. B. Jensen (ed.), 328-348.
- Jensen, K.B. (2021e). Media effects: quantitative traditions. In K. B. Jensen (ed.), 156-176.
- Jensen, K.B. (2021f). Media reception: qualitative traditions. In K. B. Jensen (ed.), 177-192.
- Jensen, K.B. (2021g). The qualitative research process. In K. B. Jensen (ed.), 286-306.
- Jensen, K. B. & Rosenberg, K. E. (1990). Five traditions in search of the audience. *European Journal of Communication* 5 (2-3), 207-238.
- Jewitt C. (2013). Multimodal methods for researching digital technologies. In S. Price, C. Jewitt, B. Brown (eds.) *The SAGE Handbook of Digital Technology Research*. Sage, 250–265.
- Jewitt, C. (ed.). (2014). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. 2<sup>a</sup> edizione. London/New York: Routledge.
- Jewitt, C. & Kress, G. (eds.) (2003). *Multimodal literacy*. New York: Peter Lang.



- Johnson, R. B. & Christensen, L. B. (2017). *Educational research: quantitative, qualitative and mixed approaches*. 6<sup>a</sup> edizione. Los Angeles: Sage.
- Jones, H. (2018). Mediality and Audiovisual Translation. In L. Pérez-González (ed.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London/New York: Routledge, 177-190.
- Jumpelt, R. W. (1985). The conference interpreter's working environment under the new ISO and IEC standards. *Meta* 30 (1), 82–90.
- Jüngst, H. (2012). Simultaneous film interpreting for children. In M.B. Fischer, M. Wirf Naro (eds.) *Translating fictional dialogue for children and young people*. Frankfurt e Timme: Berlin, 287-300.
- Kade, O. (1968). *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.
- Kajzer-Wietrzny, M. & Tymczynska, M. (2014). Integrating technology into interpreter training courses: A blended learning approach. *inTRAlinea Special Issue: Challenges in Translation Pedagogy*, 1-6. [http://www.intralinea.org/specials/article/integrating technology into interpreter training courses](http://www.intralinea.org/specials/article/integrating%20technology%20into%20interpreter%20training%20courses)
- Kaplan, A. M. & Haenlein, M. (2010). Users of the world, unite! The challenges and opportunities of social media. *Business Horizons* 53 (1), 59–68.
- Katan, D. & Straniero Sergio, F. (2001). Look who's talking. The ethics of entertainment and talk show interpreting. *The return to ethics. Special issue of The translator* 7 (2), 213-237.
- Katan, D. & Straniero Sergio, F. (2003). Submerged ideologies in Media Interpreting. In M. Calzada Perez (eds.) *Apropos of Ideologies*. Manchester: St Jerome, 131-144.
- Katan, D. & Taibi, M. (2021). *Translating cultures. An introduction for translators, interpreters and mediators*. 3a edizione. Oxon/New York: Routledge.
- Kelly, N. & Pöchhacker, F. (2015). Telephone interpreting. In F. Pöchhacker (ed.), 412-415.
- Kendon, A. (1972). Review of the book *Kinesics and context* by Ray Birdwhistell. *American Journal of Psychology* 85, 441--455.
- Kendon, A. (1988). How gestures can become like words. In F. Poyatos (ed.) *Crosscultural perspectives in Nonverbal Communication*. Toronto: Hogrefe, 131-141.
- Kendon, A. (2004). *Gesture: Visible action as utterance*. Cambridge: Cambridge: University Press.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2005). *Le discours en interaction*. Paris: Armand Colin.
- Ketola, A. & Bolaños García-Escribano, A. (2018). Social media platforms in translator training. Socialising or separating?. *trans-kom* 11 (2), 183-200.
- Kiraly, D. (2000). *A social constructivist approach to translator education: Empowerment from theory to practice*. Manchester: St. Jerome.
- Klammer, M. & Pöchhacker, F. (2021). Video remote interpreting in clinical communication: a multimodal analysis. *Patient Education and Counselling* 104 (12), 2867-2876.
- Knapp, M. L. & Hall, J. (2010). *Nonverbal communication in human interaction*. 7<sup>a</sup> edizione. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Ko, L. (2015). E-learning. In F. Pöchhacker (ed.), 139-140.
- Kress, G. (1997). *Before writing: Rethinking paths to literacy*. London: Routledge.
- Kress, G. (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. London/New York: Routledge.

- Kress, G. (2014) 'What is Mode?', in C. Jewitt (ed.) *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. 2a ed. London/New York: Routledge, 60–75.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- Kress, G., Jewitt, C., Ogborn, J. & Tsatsarelis, C (2001). *Multimodal teaching and learning*. London: Continuum Press.
- Kress, G., Jewitt, C., Bourne, J., Franks, A., Hardcastle, J., Jones, K. & Reid, E. (2005). *English in urban classrooms: A multimodal perspective on teaching and learning*. London: Routledge.
- Kruger, J.-L. & Doherty, S. (2018). Triangulation of online and offline measures of processing and reception in AVT. In E. Di Giovanni & Y. Gambier (eds.) (2018), 91-109.
- Krystallidou, D. (2014). Gaze and body orientation as an apparatus for patient inclusion into/exclusion from a patient-centred framework of communication. In *The Interpreter and Translator Trainer* 8 (3), 399–417.
- Krystallidou, D. (2016). Investigating the interpreter's role(s): the A.R.T. framework. *Interpreting* 18(2), 172–197.
- Krystallidou, D. (2017). Non-verbal in dialogue interpreter education: Improving student interpreters' visual literacy and raising awareness of its impact on interpreting performance. In L. Cirillo & N. Niemants (eds), 259-273.
- Krystallidou, D., Van De Walle, C., Deveugele, M., Dougali, E., Mertens, F., Truwant, A., Van Praet, E. & Pype, P. (2018). Training 'doctor-minded' interpreters and 'interpreter-minded' doctors. The benefits of collaborative practice in interpreter training. *Interpreting* 20 (1), 126-144.
- Kuckartz, U. (2014). *Mixed Methods: Methodologie, Forschungsdesigns und Analyseverfahren*. Wiesbaden: Springer.
- Kuhn, T. S. (1962/1996). *The structure of scientific revolutions*. 3<sup>a</sup> edizione. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Kurz, I. (1985). Zur Rolle des Sprachmittlers im Fernsehen. In H. Bühler (ed.) *Translators and their position in society. X<sup>th</sup> World Congress of FIT, Proceedings*. Vienna: Braumüller, 213-215.
- Kurz, I. (1989). Conference interpreting: users' expectations. *ATA Proceedings of the 30<sup>th</sup> annual conference*. Medford: Learned Information Inc., 143-148.
- Kurz, I. (1990). Overcoming language barriers in European television. In D. Bowen & M. Bowen (eds.) *Interpreting – Yesterday, Today and Tomorrow*. New York: SUNY, 168–175.
- Kurz, I. (1993a). Conference interpretation: expectations of different user groups. *The Interpreters' Newsletter* 5, 13-21.
- Kurz, I. (1993b). The 1992 U.S. Presidential elections: Interpreting the American debathon for Austrian television. In C. Picken (ed.) *Translation – The Vital Link. 13<sup>th</sup> World Congress of FIT. Vol. 1*. London: Institute of Translation and Interpreting, 441–445.
- Kurz, I. (1996). Special features of Media Interpreting as seen by interpreters and users. *New Horizons: Proceedings of the XIV<sup>th</sup> World Congress of FIT*. Melbourne: AUSIT, 957–965.
- Kurz, I. (1997). Getting the message across – simultaneous interpreting for the media. In M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl (eds.) *Translation as Intercultural Communication*. Amsterdam: John Benjamins, 195–205.
- Kurz, I. (2002). Physiological stress responses during media and conference interpreting. In G. Garzone, M. Viezzi (eds.), 195–202.

- Kurz I. (2003). Live TV interpreting – A high-wire act?. In A. Collados Aïs, S. J. Pinilla A. (eds.) *Avances en la investigación sobre interpretación*. Granada, Editorial Comares, 159-171.
- Kurz, I. & Pöchhacker, F. (1995). Quality in TV interpreting. *Translatio: nouvelles de la FIT – FIT Newsletter* 14 (3-4), 350-358.
- Kurz, I. & Bros-Brann, E. (1996). L'interprétation en directe pour la television. In Y. Gambier (ed.), 207-216.
- Labov, W. (1997). Some further steps in narrative analysis. *Journal of Narrative and Life History* 7 (1-4), 395-415.
- Laine, M. (1985). New ways of communication –a new breed of translator. In H. Bühler (ed.) *Translators and their position in society. Proceedings of the X<sup>th</sup> World Congress of FIT*. Vienna: Braumüller, 210-212.
- Lang, R. (1976). Interpreters in local courts in Papua New Guinea. In W. M. O. Barr, J. F. O. Barr (eds.) *Language and Politics*. The Hague: Mouton, 327-365.
- Lang, R. (1978). Behavioural aspects of liaison interpreters in Papua New Guinea: some preliminary observations. In D. Gerver, W. H. Sinaiko (eds.) *Language, Interpretation and Communication*. New York: Plenum Press, 231-244.
- Lange, P.G. (2007). Publicly private and privately public: social networking on YouTube. *Journal of Computer-Mediated Communication* 13(1): 361– 80.
- Lasswell, H. D. (1948). The structure and function of communication in society. In L. Bryson (ed.) *The communication of ideas*. New York: Harper and Row, 37-51.
- Lazarsfeld, P. F., Berelson, B. & Gaudet, H. (1948). *The people's choice: the media in a political campaign*. New York: Columbia University Press.
- Leanza, Y. (2005). Roles of community interpreters in paediatrics as seen by interpreters, physicians and researchers. *Interpreting* 7 (2), 167-192.
- Lecuona, L. (1994). Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine. In F. Eguiluz Ortiz de Latierra et al. (eds.) *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria-Gasteiz: Facultad de Filología, 279-286.
- Licoppe, C. (2015). Video communication and 'camera actions'. *Journal of Pragmatics* 76, 117–134.
- Licoppe, C. & Morel, J. (2012). Video-in-interaction: 'talking heads' and the multimodal organization of mobile and Skype video calls. *Research on Language and Social Interaction* 45 (4), 399-249.
- Licoppe, C. & Verdier, M. (2013). Interpreting, video communication and the sequential reshaping of institutional talk in the bilingual and distributed courtroom. *The International Journal of Speech, Language and the Law* 20, 247–276.
- Licoppe, C. & Verdier, M. (2015). L'interprétariat par visioconférence au sein des chambres de l'instruction en France: une étude conversationnelle de l'activité d'interprétariat dans un dispositif interactionnel médiatisé. *Langage et Société* 153 (3), 109–131.
- Licoppe, C. & Veyrier, C. A. (2017). How to show an interpreter on screen? The normative organization of visual ecologies in multilingual courtrooms with video links. *Journal of Pragmatics* 107, 47–164.
- Lievrouw, L. & Livingstone, S. (2006). Introduction to the updated student edition. In L. Lievrouw, S. Livingstone (eds.) *Handbook of New Media. Social shaping and social consequences. Fully revised student edition*. London: Sage, 1-14.
- Linell, P. (1998). *Approaching dialogue: talk, interaction and contexts in dialogical perspectives*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Linell, P. (2009). *Rethinking language, mind and world dialogically*. Charlotte NC: IAP.

- Linell, P. & Luckman, T. (1991). Asymmetries in dialogue: some conceptual preliminaries. In I. Markova, K. Foppa (eds.) *Asymmetries in dialogue*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1-20.
- Littau, K. (2011). First steps towards a media history of translation. *Translation Studies* 4 (3), 261-281.
- Littau, K. (2016). Translation and the materialities of communication. *Translation Studies* 9 (1), 82-96.
- Liu, M. (2011). Methodology in Interpreting Studies: a methodological review of evidence-based research. In B. Nicodemus, L. Swabey (eds.) *Advances in interpreting research: inquiry in action*. Amsterdam: John Benjamins, 85-119.
- Livingstone, S. (1998/2008). Relationships between media and audiences: prospects for audience reception studies. In T. Liebes, J. Curran (eds.) *Media, ritual and identity: Essays in honor of Elihu Katz*. London: Routledge, 237-255. Ripubblicato in <http://eprints.lse.ac.uk/1005/>, 1-18.
- Livingstone, S. (1999). New media, new audiences? *New Media and Society* 1 (1), 59-66, <http://eprints.lse.ac.uk/391/>
- Luff, P., Heath, C., Kuzuoka, H., Hindmarsh, J., Yamazaki, K., & Oyama, S. (2003). Fractured ecologies: creating environments for collaboration. *Human-Computer Interaction* 18, 51-84.
- Luhmann, N. (2016). *La realtà dei mass media*. 4<sup>a</sup> ristampa. Milano: Franco Angeli.
- Mack, G. (2000). Quale interpretazione per la televisione italiana? In R.M. Bollettieri Bosinelli et al. (eds.), 111-132.
- Mack, G. (2001). Conference interpreters on the air: Live simultaneous interpreting on Italian television. In Y. Gambier, H. Gottlieb (eds.), 125-132.
- Mack, G. (2002). New perspectives and challenges for interpretation. The example of television. In G. Garzone, M. Viezzi (eds.), 203-213.
- Mack, G. & Amato, A. (2011). Interpreting the Oscar Night on Italian TV: an interpreters' nightmare. *The Interpreters' Newsletter* 16. Television Interpreting, 37-60.
- Marradi, A. (2007). *Metodologia delle scienze sociali*. Il Mulino.
- Marwick, A. & boyd, d. (2011). I tweet honestly, I tweet passionately: Twitter users, context collapse, and the imagined audience. *New media & Society* 13, 114-133.
- Marzocchi, C. (2005). On norms and ethics in the discourse on interpreting. *The Interpreters' Newsletter* 13, 87-107.
- Mason, I. (ed.) (1999). *Dialogue Interpreting. Special Issue of The Translator* 5 (2).
- Mason, I. (2000). Audience design in translating. *The Translator* 6 (1), 1-22.
- Mason, Ian (ed.) (2001) *Triadic Exchanges: Studies in Dialogue Interpreting*. Manchester: St Jerome.
- Mason, I. (2005). Projected and perceived identities in Dialogue Interpreting. In J. Munday (ed.) *IATIS yearbook 2005*. Seoul: IATIS, 30-52.
- Mason, I. (2006). On mutual accessibility of contextual assumptions in Dialogue Interpreting. *Journal of Pragmatics* 38, 359-373.
- Mason, I. (2009a). Dialogue interpreting. In M. Baker, G. Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2a edizione. London/New York: Routledge, 81-84.
- Mason, I. (2009b). Role, positioning and discourse in face-to-face interpreting. In R. de Pedro Ricoy, I. A. Perez, C. W. L. Wilson (eds.) *Interpreting and Translating in Public Service Settings. Policy, practice, pedagogy*. Manchester/New York: St Jerome, 52-73.
- Mason, I. (2012). Gaze, positioning and identity in interpreter-mediated dialogues. In C. Baraldi, L. Gavioli (eds.), 177-200

- Mason, I. & Ren, W. (2012). Power in face-to-face interpreting events. *Translation and Interpreting Studies* 7 (2), 233–252.
- Matthews, B. & Ross, L. (2010). *Research methods. A practical guide for the social science*. Edinburgh: Pearson Education Ltd.
- Mazzoli, L. (ed.) (2018). *I pubblici dello spettacolo dal vivo e museale: tra audience development, audience engagement e audience reception*. *Sociologia della comunicazione* 56.
- McCay-Peet, L. & Quan-Haase, A. (2017). What is social media and what questions can social media help us answer? In L. Sloan, A. Quan-Haase (eds.), 13-26.
- McEnery, T., Xiao, R. & Tono, Y. (2006). *Corpus-based Language Studies: An Advanced Resource Book*. London: Routledge.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The extensions of man*. New York: McGraw-Hill.
- McLuhan, M. (1969). *Counterblast*. London: Rapp and Whiting
- McNeill, D. (1985). So you think gestures are nonverbal? *Psychological Review* 92, 350-371.
- McNeill, D. (1992). *Hand and Mind: What gestures reveal about thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- McNeil, D. (2000). Introduction. In D. McNeil (ed.) *Language and gesture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-10.
- McQuail, D. (1969). *Towards a sociology of mass communication*. London: SAGE.
- McQuail, D. (1994). *Mass communication theory. An introduction*. Londra: Sage. 3a edizione.
- Mellinger, C. D. & Hanson, T. A. (2017). *Quantitative research methods in Translation and Interpreting Studies*. London/New York: Routledge.
- Menichini, R. (2016). Elezioni USA, bufera su Facebook e Twitter: ‘Hanno aiutato Trump’. *La Repubblica*, [https://www.repubblica.it/speciali/esteri/presidenziali-usa2016/2016/11/12/news/trump\\_presidente\\_social\\_media-151840155/](https://www.repubblica.it/speciali/esteri/presidenziali-usa2016/2016/11/12/news/trump_presidente_social_media-151840155/)
- Merlini, R. (1996). InterprIT – Consecutive interpretation module. *The Interpreters’ Newsletter* 7, 31–41.
- Merlini, R. (1997a). Consecutive Interpretation Modules, *InterprIT 1.0 - Self-access Interpreting Program (Italian)*. Software package on CD-ROM. London: Hodder & Stoughton.
- Merlini, R. (1997b). Consecutive Interpretation Modules, *InterprIT 1.0 - Teaching Guide*. In D. Thompson (ed.) *InterprIT* London: Hodder & Stoughton, 44-71.
- Merlini, R. (2007). Teaching dialogue interpreting in higher education: a research-driven, professionally oriented curriculum design. In M.T. Musacchio, G. Henrot Sostero (eds.) *Tradurre: formazione e professione*. Bologna: CLEUP, 278-306.
- Merlini, R. (2009). Seeking asylum and seeking identity in a mediated encounter. *Interpreting* 11 (1), 57-92.
- Merlini, R. (2015). Dialogue interpreting. In F. Pöchhacker (ed.), 102-103.
- Merlini, R. (2017). Developing flexibility to meet the challenges of interpreting in film festival. In L. Cirillo, N. Niemants (eds.), 137-157.
- Merlini, R. (2019). *Through the looking-glass: reflections of/on empathy in healthcare interpreter education*. *CULTUS* 12, 220-245.
- Merlini, R. (2020). Dialogue interpreting. In M. Baker, G. Saldanha (eds.), 147-152.
- Merlini, R. & Favaron, R. (2003). Community interpreting: Re-conciliation through power management. *The Interpreters’ Newsletter* 12, 205-229.

- Merlini, R. & Favaron, R. (2005). Examining the ‘voice of interpreting’ in speech pathology. *Interpreting* 7 (2), 263-302.
- Merlini, R. & Picchio, L. (2019). Liminalità e interpretazione: sconfinamenti tra posizioni interazionali e piani comunicativi. In D. Poli (ed.) *In Limine: frontiere e integrazioni*. Roma: Il Calamo, 199-233.
- Merlini, R. & Picchio, L. (in preparazione). *Moving from footings to positionings and backwards. The impact of spatiality and new media on interpreters’ agency*.
- Merriam, S. (1998). *Qualitative research and case study application in education*. 2<sup>a</sup> edizione. San Francisco: Jossey-Bass.
- Meyer, B. (2016). Case studies. In C. V. Angelelli & B. J. Baer (eds.), 177-184.
- Millen, D. R., Yang, M., Whittaker, S. & Feinberg, J. (2007). Social bookmarking and exploratory search. In L. J. Bannon, I. Wagner, C. Gutwin, R. H. R. Harper, K. Schmidt (eds.) *ECSCW’07: Proceedings of the 10<sup>th</sup> European Conference on Computer-Supported Cooperative Work, 24–28 September 2007, Limerick, Ireland*. London: Springer, 21-40.
- Miller, D., Costa, E., Haynes, N., McDonald, T., Nicolescu, R., Sinanan, J., Spyer, J., Venkatraman, S. & Wang, X. (2016). *How the world changed social media*. London: UCL Press.
- Mondada, L. (2006). La pertinenza del dettaglio: registrazione e trascrizione di dati video per la linguistica interazionale. In Y. Bürki, E. de Stefani (eds.) *Trascrivere la lingua. Dalla filologia all’analisi conversazionale*. Bern: Lang, 313-344.
- Mondada L. (2007). Multimodal resources for turn-taking: Pointing and the emergence of possible next speakers. *Discourse Studies* 9 (2), 195-226.
- Mondada, L. (2009). Video recording practices and the reflexive constitution of the interactional order: some systematic uses of the split-screen technique. *Human Studies* 32 (1), 69-99.
- Mondada, L. (2013). Video as a tool in sociology and anthropology. In C. Müller, A. Cienki, E. Fricke, D. McNeill (eds.), 978–988.
- Mondada, L. (2014). The local constitution of multimodal resources for social interaction. *Journal of Pragmatics* 65, 137-156.
- Mondada, L. (2016). Challenges of multimodality: Language and the body in social interaction. *Journal of Sociolinguistics* 20 (3), 336–366.
- Monzó-Nebot, E. & Wallace, M. (eds.) (2020). *Research methods in Public Service Interpreting and Translation, Special Issue of FITISPos International Journal* 7/1.
- Moser-Mercer, B. (2003). *Remote interpreting: Assessment of human factors and performance parameters*, [https://aiic.org/document/516/AIICWebzine\\_Summer2003\\_3\\_MOSER-MERCER\\_Remote\\_interpreting\\_Assessment\\_of\\_human\\_factors\\_and\\_performance\\_parameters\\_Original.pdf](https://aiic.org/document/516/AIICWebzine_Summer2003_3_MOSER-MERCER_Remote_interpreting_Assessment_of_human_factors_and_performance_parameters_Original.pdf)
- Moser-Mercer, B. (2005). Remote interpreting: The crucial role of presence. *Bulletin VALS-ASLA* 81, 73–97.
- Moser-Mercer, B. (2008). Construct-ing quality. In G. Hansen, Chesterman, A. & Gerzymisch-Arbogast (eds.) *Efforts and models in translation and interpreting research. A tribute to Daniel Gile*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 143-156.
- Morgan, D. L. (2007). Paradigms lost pragmatism regained. Methodological implications of combining qualitative and quantitative methods. *Journal of Mixed Methods Research* 1 (1), 48-76.
- Morley, D. (1986). *Family television: cultural power and domestic leisure*. London: Comedia.

- Morse, J. M. & Niehaus, L. (2009). *Mixed methods design: principles and procedures*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Mouzourakis, P. (1996). Videoconferencing: Techniques and challenges. *Interpreting*, 1(1), 21–38.
- Müller, C., Cienki, A., Fricke, E., Ladewig, S. H., McNeill, D. & Tesendorf, S. (eds.) (2013). *Body – Language – Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Vol. 1. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Müller, C., Cienki, A., Fricke, E., Ladewig, S. H., McNeill, D., & Bressemer, J. (eds.) (2014). *Body – Language – Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Vol. 2. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Napier, J., Skinner, R. & Braun, S. (eds) (2018a). *Here or there: research on interpreting via video link*. Washington: Gallaudet University Press.
- Napier, J., Skinner, R. & Braun, S. (2018b). Introduction. In J. Napier, R. Skinner, S. Braun (eds.), 3-10.
- Narayan, R., Rodriguez, C., Araujo, J., Shaqlaih, A. & Moss, G. (2013). Constructivism – Constructivist learning theory. In Irby B. J., Brown G., Lara-Alecio R., Jackson S. (eds.). *The Handbook of Educational Theories*. IAP Information Age Publishing, 169–183.
- Neuman, W. L. (2000). *Social research methods qualitative and quantitative approaches*. 4<sup>a</sup> edizione. Needham Heights: Allyn and Bacon.
- Nevile, M. (2015). The embodied turn in research on language and social interaction. *Research on Language and Social Interaction* 48, 121–151.
- Nicholas, D. & Rowlands, I. (2011). Social media use in the research workflow. *Information Services and Use* 31(1–2), 61–83.
- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Niemants, N. (2012). The transcription of interpreting data. *Interpreting* 14 (2), 165-191.
- Niemants, N. (2013). From role-playing to role-taking: interpreter role(s) in healthcare. In C. Schäffner, K. Kredens, Y. Fowler (eds.) *Interpreting in a changing landscape. Selected papers from Critical Link 6*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 305 – 319.
- Niemants, N. (2015a). Transcription. In F. Pöchhacker (ed.), 421-423.
- Niemants, N. (2015b). *L'interprétation de dialogue en milieu médical. Du jeu de rôle à l'exercice d'une responsabilité*. Ariccia (RM): Aracne.
- Niemants, N. (2018). Des enregistrements aux corpus : transcription et extraction de données d'interprétation en milieu médical. *La traductologie de corpus : 20 ans après, Meta* 63 (3), 665-694.
- Niemants, N. (2019). La voix des patient.e.s en santé reproductive: pour une interprétation des (non-)dits. *Mediazioni* 26, 1-13.
- Niemants, N., Stokoe, E. (2017). Using the Conversation Analytic Role-play Method in healthcare interpreter education. In Niemants, N., Cirillo, L. (eds.), 294-321.
- Niemants, N. & Castagnoli, S. (2018). Corpora worth creating: a pilot study on telephone interpreting. In M. Russo et al. (eds.) (2018b), 1-28.
- Niemants, N. & Delizée, A. (eds.) (2021). *Interprétation de dialogue : perspectives analytiques sur des contextes et phénomènes communicatifs particuliers/Dialogue interpreting: specific communicative contexts and phenomena through specific analytical lenses. The Interpreters' Newsletter* 26. Trieste: EUT.
- Nietzsche, F. (1882/1981). An Heinrich Köselitz in Venedig (Typoscript), Genua, Ende Februar 1882. In G. Colli, M. Montinari (ed.) *Briefe von Nietzsche: 1880-1884. Vol. 3.1 of Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Berlin: Walter de Gruyter, 172.

- Nishiyama, S. (1988). Simultaneous interpreting in Japan and the role of television: A personal narration. *Meta* 33 (1), 64–69.
- Nofsinger, R. E. (1991). *Everyday conversation. Interpersonal Communication texts vol. 1*. Newbury Park, Calif.: Sage, 78-110.
- Norris, S. (2004). *Analyzing Multimodal Interaction*. London: Routledge Falmer.
- Nosedà, P. M. (2012). *La voce degli altri. Memorie di un interprete*. Milano: Sperling & Kupfer.
- O'Hagan, M. & Ashworth, D. (2002). *Translation-mediated communication in a digital world*. Clevedon: Multilingual Matters.
- O'Reilly, T. (2005). *What is Web 2.0. Design patterns and business models for the next generation of software*, <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=1>
- O'Sullivan, P. B. (1999). Bridging the mass-interpersonal divide synthesis scholarship *Human Communication Research* 25, 569-588.
- O'Sullivan, P. B. (2005). *Masspersonal communication: Rethinking the mass interpersonal divide*. 's Annual meeting of the International Communication Association, New York.
- Oléron, P. & Nanpon, H. (1965). Recherches sur la traduction simultanée. *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* 62 (1), 73–94.
- Ong, W. (1982). *Orality and Literacy. The technologizing of the word*. London: Methuen.
- Ørmen, J. (2021). Quantitative approaches to media and communication research. In Jensen (ed.), 255-285.
- Ozolins, U. (2011). Telephone interpreting: Understanding practice and identifying research needs. *Translation & Interpreting* 3 (2), 33–47.
- Ozolins, U. (2016). The myth of the myth of invisibility?. *Interpreting* 18 (2), 273–284.
- Paneth, E. (1957). *An investigation into conference interpreting (with special reference to the training of interpreters)*. Tesi di Laurea Magistrale, Università di Londra.
- Paiano, M. (2021). Piattaforme streaming: le statistiche di utilizzo in Italia secondo JustWatch. <https://www.lostin cinema.it/news/piattaforme-streaming-statistiche-italia-2021/>
- Papacharissi, Z. (2015). *Affective publics*. New York: Oxford University Press.
- Pasquandrea, S. (2011). Managing multiple actions through multimodality: doctors' involvement in interpreter-mediated interactions. *Language in Society* 40, 455-481.
- Pasquandrea S (2012). Co-constructing dyadic sequences in healthcare interpreting: a multimodal account. *New Voices in Translation Studies* 8, 132–157.
- Perez-Gonzalez, L. (2014). Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and methodological perspectives. In S. Bermann, C. Porter (eds.) *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 119–131.
- Pérez-González, P. (ed.) (2018). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, London and New York: Routledge.
- Pérez-González, P. (2020). Audiovisual translation. In M. Baker, G. Saldanha (eds.), 30-35.
- Picchio, L. (2016). *La qualità in interpretazione televisiva*. Tesi di Laurea Magistrale, Università di Macerata.
- Picchio, L. (in corso di stampa). Viaggio nel *media interpreting*. Dall'allunaggio alla pandemia. In G. Marozzi, F. Marti, F. Piangerelli (eds.) *Sistema binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale*. Macerata: EUM.
- Picchio, L. (in preparazione). *Building and analysing a multimodal corpus of Film Festival Interpreting: challenges and opportunities*.



- Picchio, L. & Merlini, R. (in preparazione). *Using YouTube in dialogue interpreters' education and professional development: a constructivist approach to (self-)learning*.
- Pignataro, C. & Velardi, S. (2013). The quest for quality assessment criteria in Media Interpreting. In O. García Becerra, E. M. Pradas Maciàs, R. Barranco-Droege (eds.). *Quality in Interpreting: widening the scope*. Vol. 1. Granada: Editorial Comares, 129-146.
- Pöchhacker, F. (1994). Quality Assurance in Simultaneous Interpreting. In C. Dollerup, A. Lindegaard (eds.) *Teaching Translation and Interpreting 2: Aims, Insights, Visions*. Amsterdam: John Benjamins, 233–242.
- Pöchhacker, F. (2006). “Going social?” On pathways and paradigms in interpreting studies. In A. Pym, M. Shlesinger, Z. Jettmarová (eds.) *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*. Amsterdam: John Benjamins, 215–232.
- Pöchhacker, F. (2007). Coping with culture in Media Interpreting. *Perspectives: Studies in Translatology* 15 (2), 123-142.
- Pöchhacker, F. (2008). The turns of Interpreting Studies. In G. Hansen, A. Chesterman, H. Gerzymisch-Arbogast (eds.) *Efforts and models in interpreting and translation research: A tribute to Daniel Gile*. Amsterdam: John Benjamins, 25–46.
- Pöchhacker, F. (2011a). Researching TV interpreting: selected studies of US Presidential material. *The Interpreters' Newsletter* 16. Television Interpreting, 21-36.
- Pöchhacker, F. (2011b). Researching interpreting: approaches to inquiry. In B. Nicodemus & L. Swabey (eds.) *Advances in interpreting research: inquiry in action*. Amsterdam: John Benjamins, 5-25.
- Pöchhacker, F. (2012). Interpreting participation: conceptual analysis and illustration of the interpreter's role in interaction. In C. Baraldi, L. Gavioli (eds.). 45-70.
- Pöchhacker, F. (2015a). Paradigms. In F. Pöchhacker (ed.), 293-295.
- Pöchhacker, F. (2015b). Interpreting Studies. In F. Pöchhacker (ed.), 201-206.
- Pöchhacker, F. (ed.) (2015c). *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*. London/New York: Routledge.
- Pöchhacker, F. (2016). *Introducing Interpreting Studies*. 2<sup>a</sup> edizione. London/New York: Routledge.
- Pöchhacker, F. (2018). Media Interpreting. In E. Di Giovanni, Y. Gambier (eds.), 253-276.
- Pöchhacker, F. (2020). “Going video” Mediality and multimodality in interpreting. In H. Salaets, G. Brône (eds.), 13-45.
- Pöchhacker, F. & Shlesinger, M. (eds.) (2002). *The Interpreting Studies Reader*. London/New York: Routledge.
- Pokorn, N. K. (2015). Positioning. In Pöchhacker, F. (ed.), 312-314.
- Pomerantz, A. & Fehr, B. J. (1997). Conversation Analysis. An approach to the study of social action as sense making practices. In T. A. van Dijk (ed.) *Discourse as social interaction*. London: Sage, 64-91.
- Poyatos, F. (1983). Language and nonverbal systems in the structure of face-to-face interaction. *Language & Communication* 3 (2), 129-140.
- Poyatos, F. (1987/2002). Nonverbal communication in simultaneous and consecutive interpretation: A theoretical model and new perspectives. In F. Pöchhacker, M. Shlesinger (eds.), 235-246.
- Poyatos, F. (1997). The reality of multichannel verbal-nonverbal communication in simultaneous and consecutive interpretation. In F. Poyatos (ed.) *Nonverbal Communication and Translation: New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam: John Benjamins, 249-282.

- Poyatos, F. (2002). *Nonverbal Communication across disciplines. Volume II: Paralanguage, kinesics, silence, personal and environmental interaction*. Amsterdam: John Benjamins.
- Pozzato, M. P. (1992). *Dal gentile pubblico all'Auditel. Quarant'anni di rappresentazione televisiva dello spettatore*. Torino: Nuova Eri-Rai.
- Quan-Haase, A. & Sloan, L. (2017). Introduction to the Handbook of Social Media Research Methods: Goals, challenges and innovation. In L. Sloan, A. Quan-Haase (eds.), 1-9.
- Reddy, M. (1979). The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language. In A. Ortony (ed.) (1993) *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 164-201.
- Rennert, S. (2015). Visual access. In F. Pöchhacker (ed.), 439-440.
- Rizzo, M. (2018). Rai e Mediaset, svelato quanto guadagna il pubblico televisivo. *Il Giornale*, <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/rai-e-mediaset-svelato-quanto-guadagna-pubblico-studio-1537349.html>
- Rothbauer, P. M. (2008). Triangulation. In L. M. Given (ed.) *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. Thousand Oaks: Sage, 892-894.
- Roulet, E. (1985). Structures hiérarchiques et polyphoniques du discours. In E. Roulet, A. Auchlin, J. Moeschler, C. Rubattel, M. Schelling (eds.) *L'articulation du discours en français contemporain*. Bern: Peter Lang, 9-84.
- Roy, C.B. (2000). *Interpreting as a Discourse Process*. Oxford: Oxford University Press.
- Rozan, J.-F. (1956). *La prise de notes en interprétation consecutive*. Geneva: Georg.
- Roziner, I., & Shlesinger, M. (2010). Much ado about something remote: Stress and performance in remote interpreting. *Interpreting* 12(2), 214–247.
- Russo, M. (1997). Film interpreting: Challenges and constraint of a semiotic practice. In Y. Gambier, D. Gile, C. Taylor (eds.) *Conference interpreting: Current trends in research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 188-192.
- Russo, M. (2000). L'interpretazione simultanea dei film e la didattica: l'esperienza di un festival. In A. Melloni, R. Lozano, P. Capanaga (eds.) *Interpretar traducir textos de la(s) cultura(s) hispánica(s)*. Bologna: CLUEB, 267-285.
- Russo, M. (2003). L'interpretazione simultanea dei film: dalla preparazione all'improvvisazione. In M. G. Scelfo (ed.) *Le questioni del tradurre: comunicazione, comprensione, adeguatezza traduttiva e ruolo del genere testuale*. Roma: Edizioni Associate Editrice Internazionale, 57-68.
- Russo, M. (2005). Simultaneous film interpreting and users' feedback. *Interpreting* 7 (1), 1-26.
- Russo, M. (2015). Film interpreting. In F. Pöchhacker (ed), pp. 163-164.
- Russo, M. (2018). Settings and subject areas requiring remote interpreting. In Amato et al. (eds.), 47-52.
- Russo, M. (2021). *Interpretare da e verso l'italiano*. Bologna: Bologna University Press.
- Russo, M., Bendazzoli, C. & Defranc, B. (eds.) (2018a). *Making way in Corpus-Based Interpreting Studies*. Singapore: Springer.
- Russo, M., Bendazzoli, C. & Defranc, B. (eds.) (2018b). *Special issue Intralinea. New Findings in Corpus-based Interpreting Studies*.
- Sacks, H., Schegloff, E. & Jefferson, G. (1974). A simplest systematics for the organization of turn-taking in conversation. *Language* 50, 696–736.
- Salaets, H. & Brône, G. (eds) (2020). *Linking up with video. Perspectives on interpreting practice and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Salazar Orvig, A. (1999). *Les mouvements du discours. Style, référence et dialogue dans les entretiens cliniques*. Paris: L'Harmattan.

- Salevsky, H. (1993). The distinctive nature of Interpreting Studies, *Target* 5 (2), 149–167.
- Sandrelli, A. (2007). Designing CAIT (Computer-Assisted Interpreter Training) Tools: Black Box. In H. Gerzymisch-Arbogast, S. Nauert (eds.) *Challenges of Multidimensional Translation, Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra Challenges of Multidimensional Translation, 2-6 maggio 2005* [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Sandrelli\\_Annalisa.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Sandrelli_Annalisa.pdf)
- Sandrelli, A. (2015a). Computer assisted interpreting training. In F. Pöchhacker (ed.), 75-77.
- Sandrelli, A. (2015b). “And maybe you can translate also what I say”: interpreters on football press conferences. *The Interpreters’ Newsletter* 20, 87-105.
- Sandrelli, A. (2015c). Becoming an interpreter: The role of computer technology. In C. Iliescu Gheorghiu, J. M. Ortega Herráez (eds.) *Interpreting: Insights in Interpreting. Status and Developments. Special Issue of MonTI* 2, 118–138.
- Sandrelli, A. (2017). Simultaneous dialogue interpreting: Coordinating interaction in interpreter-mediated football conferences. *Journal of Pragmatics* 107, 178-194.
- Sandrelli, A. (2020a). The translation of legal references in the Italian dubbing of a US TV series: a corpus-based analysis. *Lingue e Linguaggi* 40, 315-340.
- Sandrelli, A. (2020b). Interlingual respeaking and simultaneous interpreting in a conference setting: a comparison. *Intralinea Special issue: Technology in interpreter education and practice*. [http://www.intralinea.org/specials/article/interlingual\\_respeaking\\_and\\_simultaneous\\_interpreting\\_in\\_conferences](http://www.intralinea.org/specials/article/interlingual_respeaking_and_simultaneous_interpreting_in_conferences)
- Sanz, J. (1930). Le travail et les aptitudes des interprètes parlementaires, *Analys d’Orientació Professional* 4, 303–318.
- Saldanha, G. & O’Brien, S. (2013). *Research methodologies in Translation Studies*. Manchester: St Jerome.
- Schäffner, C., Kredens, K. & Fowler, Y. (eds.) (2013). *Interpreting in a changing landscape: Selected papers from Critical Link* 6. Amsterdam: John Benjamins.
- Schauffler, S. (2012). *Investigating subtitling strategies for the translation of wordplay in Wallace and Gromit. An audience reception study*. Tesi di Dottorato, Università di Scheffield.
- Schegloff, E. A. (1984). On some gestures’ relation to talk. In J.M. Atkinson, J. Heritage (eds.) *Structures of Social Action. Studies in Conversation Analysis*. Cambridge University Press: Cambridge, 266-296.
- Schegloff, E. A. & Sacks, H. (1973). Opening up closings. *Semiotica* 8 (4), 289-327.
- Schegloff, E.A., Jefferson, G. & Sacks, H. (1977). The preference for self-correction in the organisation of repair in conversation. *Language* 53, 361-382.
- Schmidt, T. (2005). Time-based data models and the Text Encoding Initiatives guidelines for transcription of speech. *Arbeiten zur Mehrsprachigkeit, Folge B*, 62.
- Schmidt, T. & Wörner, K. (eds.) (2012). *Multilingual Corpora and Multilingual Corpus Analysis*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Schoonenboom, J. & Johnson R. B. (2017). How to construct a mixed methods research design. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 69 (2), 107-131.
- Schröder, R. (2018). *Social theory after the Internet*. London: UCL Press.
- Schwarthorner, M. (2010). *Mediadolmetschen aus Zuschauer- und Zuhörersicht am Beispiel der Amtsantrittsrede vor Präsident Obama*. Tesi di Laurea Magistrale, Università di Vienna.

- Scollon, R. & Scollon, S. (2009). Multimodality and language: a retrospective and prospective view. In C. Jewitt (ed.) *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge, 170-180.
- Seleskovitch, D. (1968). *L'interprète dans les conférences internationales : problèmes de langage et de communication*. Paris: Minard Lettres Modernes.
- Seleskovitch, D. (1975). *Langage, langues et mémoire: Étude de la prise de notes en interprétation consecutive*. Paris: Minard Lettres Modernes.
- Selwyn, N. (2011). *Schools and schooling in the digital age: A critical analysis*. London: Routledge.
- Serrano, J. (2011). Backstage conditions and interpreter's performance in live television interpreting: quality, visibility and exposure. *The Interpreters' Newsletter* 16. Television Interpreting, 115-136.
- Shannon, E. & W. Weaver (1949). *The mathematical theory of communication*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Signoret, S. (1978). *Nostalgia isn't what it used to be*. New York: Harper & Row.
- Simonetto, F. (2000). Esperimenti di interpretazione simultanea di film, in C. Taylor (ed.), 157-187.
- Skaaden, H. (2022). *The interpreting act. Regulating multilingual facilitation in institutional encounters. 10<sup>th</sup> EST Congress, Oslo, 22/6/2022.*
- Skinner, R., Napier, J. & Braun, S. (2018). Interpreting via video link: Mapping the field. In J. Napier, Skinner R., S. Braun (eds.) (2018), 11-35.
- Sloan, L. & Quan-Haase (eds.) (2017). *The Sage Handbook of Social Media Research Methods*. London: Sage.
- Smeby, J.-C. (2008). Profesjon og utdanning. [Profession and education]. In A. Molander, L. I. Terum (eds.) *Profesjonsstudier*. Oslo: Universitetsforlaget, 87-102.
- Smith, A. R. (2015). Co-construction of learning and community building in digital education. In S. Ehrlich, J. Napier (eds), 218-242.
- Smith, E. E. (2016). A real double-edged sword: Undergraduate perceptions of social media in their learning. *Computers & Education* 103, 44-58.
- Snelling, D. (1990). Upon the simultaneous translation of films. *The Interpreters' Newsletter* 3, 14-16.
- Snelling, D. (1996). The simultaneous interpretation of films. In C. Heiss, R. M. Bollettieri (eds.) *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: CLUEB, 333-338.
- Snelson, C. L. (2016). Qualitative and mixed methods social media research: a review of the literature. *International Journal of Qualitative Methods*. 1-15.
- Solomon, G. & Schrum, L. (2007). *Web 2.0: New tools, new schools*. Washington DC: International Society for Technology in Education.
- Sorice, M. (2005). Media non-mainstream e audience attive. In F. Pasquali, M. Sorice (eds.) *Gli altri media. Ricerca nazionale sui media non-mainstream*. Milano: Vita e pensiero, 41-52.
- Sorice, M. (2009). *Sociologia dei mass media*. Milano: Carocci.
- Spinolo, N. (2021). L'interpretazione a distanza. In M. Russo (ed.), 61-78.
- Spinolo, N., Bertozzi, M. & Russo, M. (2018). Basic tenets and features characterising telephone- and video-based remote communication in dialogue interpreting. In Amato et al. (eds.), 12-25.
- Spinolo, N. & Amato, A. (2020). Technology in interpreter education and practice: Introduction. *inTRAlinea Special Issue: Technology in interpreter education and practice*, 1-3.  
[http://www.intralinea.org/specials/article/technology\\_in\\_interpreter\\_education\\_and\\_practice\\_introduction](http://www.intralinea.org/specials/article/technology_in_interpreter_education_and_practice_introduction)

- Stake, R. (1995). *The art of case study research*. Thousand Oaks: Sage.
- Standage, T. (2013). *Writing on the Wall: Social media – The first two thousand years*. New York: Bloomsbury.
- Statista (2022). *Global social networks ranked by numbers of users 2022*, <https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/>
- Stokoe, E. (2011). Simulated interaction and communication skills training: The 'Conversation Analytic Role-play Method'. In C. Antaki (ed.) *Applied Conversation Analysis*. Basingstoke/ New York: Palgrave Macmillian, 119-139.
- Straniero Sergio, F. (1999). The interpreter on the (talk) show – interaction and participation frameworks. *The Translator* 5 (2), 303-326.
- Straniero Sergio, F. (2003). Norms and quality in media interpreting: the case of Formula One press conferences. *The Interpreters' Newsletter* 12, 135-174.
- Straniero Sergio, F. (2007). *Talkshow interpreting: La mediazione linguistica nella conversazione spettacolo*. Trieste: EUT.
- Straniero Sergio, F. (2011). Language mediation in news making: From simultaneous interpreting to other (hybrid) transfer modes. *The Interpreters' Newsletter* 16 Television Interpreting, 175–198.
- Straniero Sergio, F. (2012). You are not too funny. Challenging the role of the interpreter of Italian talkshows. In C. Baraldi, L. Gavioli (eds.), 71-98.
- Straniero Sergio, F. & Falbo, C. (eds.) (2011). *The Interpreters' Newsletter. Special issue on Television Interpreting*. Trieste: EUT.
- Straniero Sergio, F. & Falbo, C. (2012a). Studying interpreting through corpora: an introduction. In F. Straniero Sergio, C. Falbo (eds.), 9-52.
- Straniero Sergio, F. & Falbo, C. (eds.) (2012b). *Breaking ground in Corpus-Based Interpreting Studies*. Bern: Peter Lang.
- Sundén, J. (2003). *Material Virtualities*. New York: Peter Lang.
- Susskind, J. (2018). *Future politics: living together in a world transformed by tech*. Talks at Google, <https://www.youtube.com/watch?v=PcPJjOJO1vo>
- Taylor, C. (1999). The translation of film dialogue. *Textus* 12 (2), 443–458.
- Taylor, C. (2000). *Tradurre il cinema*. Trieste: Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione.
- Taylor, C. (2016). The multimodal approach in Audiovisual Translation. *Target* 28(2), 222–236.
- Tebble, H. (1993). A discourse model for dialogue interpreting. *AUSIT Proceedings of the First Practitioners' Seminar*. Canberra: Australian Institute of Interpreters and Translators, 1–26.
- Teddlie, C. & Tashakkori, A. (eds.) (2003). *Handbook of Mixed Methods in Social and Behavioural Sciences*. Thousand Oaks: Sage.
- Teddlie, C. & Tashakkori, A. (2006). A general typology of research designs featuring mixed methods. *Research in the schools* 13 (1), 12-28.
- Teddlie, C. & Tashakkori, A. (2009). *The foundations of mixed methods research: Integrating quantitative and qualitative techniques in the social and behavioural sciences*. Thousand Oaks: Sage.
- Teddlie, C. & Yu, F. (2007). Mixed methods sampling: A typology with examples. *Journal of Mixed Methods Research* 1 (1), 77-100.
- Ticca A. C. (2010). Configurazioni diadiche nel dialogo mediato medico-paziente. In M. Carreras i Goicochea, M. E. Perez Vazquez (eds.) *La mediación lingüística y cultural y su didáctica: Un nuevo reto para la Universidad*. Bologna: Bononia. 102–119.

- Ticca A. C., Traverso V. (2017). Participation in bilingual interactions: translating, interpreting and mediating documents in a French social centre. *Journal of Pragmatics* 107. 129–146.
- Tipton, R. (2020). Community interpreting. In M. Baker, G. Salsanha (eds.), 79-84.
- Thompson, J. B. (1995). *The media and modernity: A social theory of the media*, Cambridge: Polity Press.
- Thompson, J. B. (2000). *Political scandal: Power and visibility in the media age*, Cambridge: Polity Press.
- Todorov, T. (1981). *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris: Seuil.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Tranchetti, E. (2019). *La visibilità dell'interprete nel media interpreting: analisi di interazioni autentiche*. Tesi di Laurea Magistrale, Università di Macerata.
- Treccaricchi, C. (2019). Come la discesa sulla Luna fu trasmessa in diretta tv. *Il Post*, <https://www.ilpost.it/2019/07/14/discesa-luna-diretta-tv/>
- Tuominen, T. (2018). Multi-method research. Reception in context. In E. Di Giovanni, Y. Gambier (eds.), 69-89.
- Tymczyńska, M. (2009). Integrating in-class and online learning activities in a healthcare interpreting course using Moodle. *The Journal of Specialised Translation* 12, 149–165.
- Van Dijk, J. (1991). *The Networked Society*. London: Sage.
- Van Dijk, J. (2013). *The culture of connectivity. A critical history of social media*. Oxford: Oxford University Press.
- Van Dijk, J. (2020). *The Networked Society*. 4a edizione. London: Sage.
- Van Dijk, J., Poell, T. & De Waal, M. C. (2018). *The Platform Society: public values in a connective world*. New York: Oxford University Press.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge.
- Varnelis, K. (ed.) (2008). *Networked Publics*. Cambridge: MIT Press.
- Viaggio, S. (2000). The overall importance of the hermeneutic package in teaching mediated interlingual intercultural communication. *The Interpreters' Newsletter* 20, 129-145.
- Viaggio, S. (2001). Simultaneous interpreting for television and other media: translation doubly constrained. In Y. Gambier, H. Gottlieb (ed.), 23-33.
- Viezzi, M. (1992). The translation of film subtitles from English into Italian. *The Interpreters' Newsletter* 4, 84-86.
- Viezzi, M. (1996), *Aspetti della qualità in interpretazione*. Trieste, SSLMIT.
- Vygotskij, L. S. (1934/1986). *Myshlenie i rech'*. Moskva/Leningrad: Socekgiz. In A. Kozulin (translated and ed.) *Lev Vygotsky: Thought and language*. Cambridge: The MIT Press.
- Wadensjö, C. (1993). Dialogue interpreting and shared knowledge. In Y. Gambier, J. Tammola (eds.) *Translation and Knowledge*. Turku: Centre for Translation and Interpreting, University of Turku, 101–113.
- Wadensjö, C. (1993/2002). The double role of a dialogue interpreter. In F. Pöchhacker, M. Shlesinger (eds.), 355-370.
- Wadensjö, C. (1998). *Interpreting as interaction*. London/New York: Routledge.
- Wadensjö, C. (2001). Interpreting in Crisis: The interpreter's position in therapeutic encounters. In I. Mason (ed.) *Triadic Exchanges: Studies in Dialogue Interpreting*. Manchester: St. Jerome, 71–85.
- Wadensjö, C. (2008). In and off the show. Co-constructing invisibility in an interpreter-mediated encounter. *Meta* 53 (1), 184-203.

- Wallace, M. (2022). *Invisible researchers: Empowering practicing court interpreters to leverage and co-create scholarly inquiry*. 10<sup>th</sup> EST Congress, Oslo, 23/6/2022.
- Washbourne, K. (2020). Training and education, theory and practice. In M. Baker, G. Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 597-602.
- We are social & Hootsuite (2022a). *Digital 2022. Global overview report*, <https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2022-global-overview-report-january-2022-v05>
- We are social & Hootsuite (2022b). *Digital 2022. Italy*. <https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2022-italy-february-2022-v02>
- Yin, R. (2014). *Case study research: design and methods*. 5<sup>a</sup> edizione. Thousand Oaks: Sage.
- Zagar Galvão, E. (2015). Gesture. In F. Pöchhacker (ed.), 172-17.
- Zagar Galvão, E. & Galhano Rodrigues, I. (2015). Nonverbal communication. In F. Pöchhacker (ed.), 280-281.
- Zanettin, F. (2020). Conversation analysis. In M. Baker, G. Saldanha (eds.), 105-110.
- Zanot, I. (2021). Teaching dialogue interpreting by distance mode in the Covid-19 era: a challenge for the present, an opportunity for the future. *The Interpreters' Newsletter* 26, 213-231.
- Zetzsche, J. (2020). How interpreters are making the switch to remote interpreting in a Covid world. *The ATA Chronicle*. <https://www.ata-chronicle.online/highlights/how-interpreters-are-making-the-switch-to-remote-interpreting-in-a-covid-world/>
- Ziegler, K. & Gigliobianco, S. (2018). Present? Remote? Remotely present. New technological approaches to remote simultaneous conference interpreting. In C. Fantinuoli (ed.), 119-139.
- Zueller, F. (2017). Analyzing social media data and other data sources: a methodological overview. In L. Sloan & A. Quan-Haase (eds.), 386-404.

## SITOGRAFIA

Tutti gli indirizzi web presenti in sitografia sono stati nuovamente verificati in data 04/01/2023

10<sup>th</sup> EST Congress, Program

<https://www.hf.uio.no/ilos/english/research/news-and-events/events/conferences/2022/est22/program/>

AIIC, Guidelines

<https://aiic.org/site/world/about/profession/guidelines>

AIIC, Taskforce on distance interpreting

<https://aiic.org/site/TFDI>

Amy Adams al Giffoni (sottotitoli-trascrizione)

[https://www.reddit.com/r/DC\\_Cinematic/comments/6o2wxp/other\\_amy\\_adams\\_looking\\_forward\\_to\\_work\\_with/](https://www.reddit.com/r/DC_Cinematic/comments/6o2wxp/other_amy_adams_looking_forward_to_work_with/)

AVIDICUS project

[http://wp.videoconference-interpreting.net/?page\\_id=8](http://wp.videoconference-interpreting.net/?page_id=8)

*Baby boomer*, definizione

[https://www.treccani.it/vocabolario/baby-boomer\\_\(Neologismi\)](https://www.treccani.it/vocabolario/baby-boomer_(Neologismi))

Biennale di Venezia

<https://www.labiennale.org/it/cinema/2022>

*busboy*

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/busboy>

Bibliografia di Interpretariato e Traduzione (BITRA)

[https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra\\_int/usu/buscar.asp?idioma=it](https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra_int/usu/buscar.asp?idioma=it)

Bryan Cranston al Comic Con

[https://www.etonline.com/news/167789\\_bryan\\_cranston\\_drops\\_mic\\_on\\_comic\\_con\\_fan](https://www.etonline.com/news/167789_bryan_cranston_drops_mic_on_comic_con_fan)

Charlize Theron al Festival di Sanremo

<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-6b31fedf-c802-480e-a47a-bd0b14237c60.html>

Commissione Europea priorità 2019-2024

[https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age\\_it](https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age_it)

Crossmediale, definizione

[https://www.treccani.it/enciclopedia/crossmediale\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=agg.,%2C%20telefilm%2C%20fumetto%2C%20ecc](https://www.treccani.it/enciclopedia/crossmediale_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=agg.,%2C%20telefilm%2C%20fumetto%2C%20ecc)

danah boyd, nome

<https://www.danah.org/name.html>

*E a te che sei rimasto con Harry fin proprio alla fine*, pagine Instagram e Facebook

<https://www.instagram.com/eateseseirimastoconharry/>

<https://www.facebook.com/eateseseirimastoconharry>



Festa del cinema di Roma

<https://www.romacinemafest.it/it/>

Generazione Z, definizione

[https://www.treccani.it/vocabolario/generazione-z\\_\(Neologismi\)](https://www.treccani.it/vocabolario/generazione-z_(Neologismi))

Giffoni Film Festival:

Amy Adams

<https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/4914-amy-adams-premiata-con-il-giffoni-experience-award-al-gff-2017-non-vedevo-l-ora-di-essere-qui.html>

canale Youtube

[https://www.youtube.com/channel/UCxE21XGkNhQ3msKOGq6\\_8Jg](https://www.youtube.com/channel/UCxE21XGkNhQ3msKOGq6_8Jg)

Charlie Heaton e Natalia Dyer

<https://www.giffonifilmfestival.it/news-21-luglio-giffoni-2019/item/7635-charlie-heaton-e-natalia-dyer-al-giffoni2019-e-il-giorno-di-stranger-things.html>

Daisy Ridley

<https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/8466-daisy-ridley-straordinario-come-giffoni-riunisce-i-ragazzi-in-un-posto-felice.html>

diario 2017

<https://www.giffonifilmfestival.it/diario-gff-2017.html>

diario 2019

<https://www.giffonifilmfestival.it/diario-gff-2019.html>

diario 2020

<https://www.giffonifilmfestival.it/diario-giffoni-50>

Giffoni live

<https://giffonilive.it/>

Glen Keane

<https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/8489-giffoni50-il-premio-oscar-glen-keane-over-the-moon-e-il-progetto-piu-intenso-della-mia-carriera.html>

Katherine Langford

<https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/8417-giffoni50-katherine-langford-imparero-l-italiano-per-incontrarvi-al-festival-del-prossimo-anno.html>

Kit Harington

<https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/4943-kit-harington-re-del-gff-2017-la-star-di-game-of-thrones-premiata-con-il-giffoni-experience-award.html>

numeri social 2020

<https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/8537-giffoni50-analisi-di-un-evento-che-ha-gia-fatto-storia.html?fbclid=IwAR2vtCfBIJkIoinIBNJ5nXHETqwK48rWpPZzbUrtI5YYjF06d-xQT488-h4>

Richard Gere

<https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni-experience/item/8390-richard-gere-voglio-tornare-al-giffoni-ho-un-ricordo-bellissimo-del-festival.html>

Richard Gere pagina Instagram Gubitosi

<https://www.instagram.com/p/Cd5JTBJt9uh/>

sito

<https://www.giffonifilmfestival.it/>

*Healthcare interpreting* risorse YouTube – capitolo 6:

Stanford University School of Medicine

<https://www.youtube.com/watch?v=Uhzcl2JDi48>

University of California Los Angeles Health Dep.

<https://www.youtube.com/watch?v=GCVvDjxSGs>

Southern California School of Interpretation

<https://www.youtube.com/watch?v=jwCqeEO8xP0>

HHS Office of Minority Health

<https://www.youtube.com/watch?v=ZB-jmlA3veo>

certified medical interpreter

<https://www.youtube.com/c/MITInterpretations/featured>

InternetLiveStats

<https://www.internetlivestats.com/>

John Caley River Island

<https://programmatology.shadoof.net/?riverisland>

Lady Gaga a *Che tempo che fa*

<https://www.youtube.com/watch?v=C9sXJ0PkBCM>

MA Interpreting Studies online degree course, Western Oregon University

<https://graduate.wou.edu/ma-interpreting-studies/>

*Media interpreting* risorse YouTube – capitolo 6:

intervista all'interprete M. Bukartz (ARTE)

<https://www.youtube.com/watch?v=W60WdQ10Bxo>

intervista all'interprete Carola Lehmacher-Richez (USA)

<https://www.youtube.com/watch?v=-lcBntc9sLo>

clip del programma *Che tempo che fa* (Lady Gaga)

<https://www.youtube.com/watch?v=C9sXJ0PkBCM>

clip del programma *Che tempo che fa* (Barack Obama)

<https://www.youtube.com/watch?v=Nbt2QE4Cxko>

clip di Spettacolo EU (conferenza stampa *The Post*)

<https://www.youtube.com/watch?v=dVGS5WcRE5I>

clip del GFF

<https://youtu.be/ackbATSf76M>

*mic drop*

<https://www.ilpost.it/2016/05/02/storia-mic-drop/>

*to moderate*, definizione

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/moderate>

National Accreditation Authority for Translators and Interpreters's Accreditation

<https://www.naati.com.au/become-certified/certification/certified-provisional-interpreter/>

New York Public Library, libri digitali disponibili nella pagina Instagram

<https://www.instagram.com/nypl/>

Online Resources for Conference Interpreter Training

<https://orcit.eu/>

Polemica al Festival di Cannes 2017 in merito alle produzioni Netflix

[https://www.repubblica.it/speciali/cinema/cannes/festival2017/2017/05/17/news/cannes\\_netflix\\_o\\_netflix\\_no\\_almodovar\\_will\\_smith\\_e\\_gli\\_altri\\_sulla\\_polemica\\_del\\_festival-165666448/](https://www.repubblica.it/speciali/cinema/cannes/festival2017/2017/05/17/news/cannes_netflix_o_netflix_no_almodovar_will_smith_e_gli_altri_sulla_polemica_del_festival-165666448/)

*Prosumer*, definizione

[https://www.treccani.it/vocabolario/prosumer\\_\(Neologismi\)](https://www.treccani.it/vocabolario/prosumer_(Neologismi))

*to recap*, definizione

<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/recap>

Requisiti di accesso LM19

<https://spocri.unimc.it/it/didattica/requisiti-di-accesso#requisiti%20LM-59>

Requisiti di accesso LM85-bis

<https://formazioneprimaria.unimc.it/it/didattica/modalita-di-accesso-lm-85bis>

Richard Gere a *Che tempo che fa*

<https://www.raiplay.it/video/2022/05/Che-tempo-che-fa---Puntata-del-22052022-ee3c64c-bb60-4897-a2a1-bdcfd4ce6d1.html>

Robert De Niro al Festival di Sanremo, Elisabetta Canalis funge da interprete:

clip

<https://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-3d5b57fb-9aad-4d44-b250-5e3390633f22.html#p=>

articolo de *La Stampa*

<https://www.lastampa.it/spettacoli/musica/2011/02/19/fotogalleria/canalis-in-crisi-con-l-inglese-di-de-niro-1.36980012>

Robin Williams al *Maurizio Costanzo Show*:

clip

[https://www.mediasetplay.mediaset.it/video/playcult/robin-williams-e-un-uomo-che-si-crede-un-alieno-al-maurizio-costanzo-show\\_FD00000000149446](https://www.mediasetplay.mediaset.it/video/playcult/robin-williams-e-un-uomo-che-si-crede-un-alieno-al-maurizio-costanzo-show_FD00000000149446)

commento su Facebook alla resa dell'interprete

<https://www.facebook.com/tgcom24/posts/10160210023019610>

Settori European Research Council 2020

[https://erc.europa.eu/sites/default/files/document/file/ERC\\_Panel\\_structure\\_2020.pdf](https://erc.europa.eu/sites/default/files/document/file/ERC_Panel_structure_2020.pdf)

Smartphone, uso in Italia

[https://www.ansa.it/pressrelease/lifestyle/2020/11/30/italia-piu-smartphone-che-abitanti-il-panorama-digitale-2020\\_f8f9d1a2-3895-4f87-b9fc-6af8ddaf5c48.html](https://www.ansa.it/pressrelease/lifestyle/2020/11/30/italia-piu-smartphone-che-abitanti-il-panorama-digitale-2020_f8f9d1a2-3895-4f87-b9fc-6af8ddaf5c48.html)

Speechpool

<http://speechpool.net/it/>

Society for the Study of Translation and Interpretation

<https://najit.org/ssti/>

Storia della televisione, Rai

[https://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-20844e48-74d8-44fe-a6f4-7c224c96e8e4.html?refresh\\_ce](https://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-20844e48-74d8-44fe-a6f4-7c224c96e8e4.html?refresh_ce)

Storia della radio dal 1924 al 1933

[http://www.storiadellaradio.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-d3384361-91fc-4b38-b8ab-9ec4031ec7aa.html?refresh\\_ce](http://www.storiadellaradio.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-d3384361-91fc-4b38-b8ab-9ec4031ec7aa.html?refresh_ce)

TikTok *challenge*

[https://www.ilmessaggero.it/italia/tik\\_tok\\_bambina\\_morta\\_soffocata\\_palermo\\_blackout\\_challenge\\_cosa\\_e\\_successo\\_21\\_gennaio\\_2021-5715322.html?refresh\\_ce](https://www.ilmessaggero.it/italia/tik_tok_bambina_morta_soffocata_palermo_blackout_challenge_cosa_e_successo_21_gennaio_2021-5715322.html?refresh_ce)

<https://www.theguardian.com/technology/2022/jul/05/tiktok-girls-dead-blackout-challenge>

Torino Film Festival

<https://www.torinofilmfest.org/it/>

**Translation Studies Bibliography, John Benjamins**

<https://benjamins.com/online/etsb/publications>

**Transmediale, definizione**

[https://www.treccani.it/enciclopedia/transmediale\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=agg.,secondo%20le%20regole%20della%20convergenza](https://www.treccani.it/enciclopedia/transmediale_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=agg.,secondo%20le%20regole%20della%20convergenza)

**Web conferencing, definizione**

<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/web-conferencing>

## RINGRAZIAMENTI

Il percorso che ha portato alla stesura di questa tesi è iniziato prima dell'ammissione al Corso di Dottorato ed è stato talmente tanto ricco di ostacoli imprevisti e ripide salite da dover rendere merito a tutte le persone che mi hanno aiutata.

Innanzitutto, ringrazio la mia tutor prof.ssa Raffaella Merlini, che crede in me da quando ero una studentessa triennale. Grazie per la fiducia, la tenacia, la professionalità e l'inconfondibile umanità che la contraddistinguono. Grazie per non aver mollato, anche se questi ultimi anni ci hanno messo a dura prova. Ho immensa stima e gratitudine nei suoi confronti.

Grazie al prof. Franz Pöchhacker per avermi accolta nel Zentrum für Translationswissenschaft di Vienna, un centro che funge da faro a chiunque decida di formarsi o fare ricerca in traduzione e interpretazione. Grazie per avermi regalato un sogno e per esserne stato la guida.

Grazie anche a tutte le altre persone, dai professori ai colleghi, che ho incontrato in questi anni e che hanno dispensato preziosi consigli nelle varie occasioni di confronto e dialogo. In particolare, tengo a menzionare le professoresse Masullo, Niemants e Sofia per avermi aiutato nella realizzazione di varie parti del progetto.

Grazie al meraviglioso mondo di Giffoni, che vale la pena visitare almeno una volta nella vita. Grazie per essere il cuore di questa tesi, la sua *conditio sine qua non*. Grazie al direttore Gubitosi per averlo fondato e ad Antonia Grimaldi per avermi aperto le porte. Grazie a Elisa e ai *giffoner* che ho conosciuto. Grazie infinite agli interpreti: questa tesi non vuole che avere un approccio descrittivo al vostro lavoro, senza minimamente dare dei giudizi; grazie per i vostri viaggi tra le parole, per la vostra professionalità e il vostro impegno.

Grazie mille a tutti coloro che hanno compilato i questionari e grazie ai docenti che hanno dedicato del tempo all'interno delle loro lezioni. La collaborazione di tutti voi è stata preziosa.

Grazie ai miei genitori, Manuela e Maurizio, la mia casa sulla roccia e le colonne della mia vita. Grazie per avermi sempre supportata, anche quando ero persa nel labirinto della mia mente. Grazie per essere stati la mia luce. Non finirò mai di ringraziarvi, ma spero di avervi reso orgogliosi.

Grazie a Giulia e Nicola, che sono molto più di due cugini. Sono fratelli, amici e confidenti. Grazie per esserci sempre, anche quando sono insopportabile. Grazie per le

chiacchierate di confronto, le passeggiate che mi fanno riprendere aria e le torte che danno la dolcezza che serve sempre.

Grazie anche a mia cugina Sara, tenera spalla soprattutto in quest'ultimo periodo. Grazie per i sorrisi, l'ascolto, le camminate e le cene.

Grazie a Daniele, a Mino e a tutte le altre persone, amici e familiari che, pur se non menzionati, hanno camminato insieme a me per parti più o meno lunghe di questo percorso.

Grazie alla città di Vienna in cui ho lasciato un pezzetto di cuore. Grazie per avermi abbracciato e risollevato. Grazie a Miriam e Idriss, angolo di famiglia in terra austriaca. Grazie a Hozan per le chiacchierate sul cinema, perché passione e 'professione' si possono unire e dar vita a legami inaspettati. E grazie a Harald e Maria, brillanti colleghi che ho avuto la fortuna di incontrare.

Grazie anche a te, nonostante tutto, per ricordarmi la differenza tra una suggestione e un'ispirazione.

Grazie alla serendipità che mi ha accompagnato e al Vento, che anche se non so da dove viene né dove va, mi ricorda sempre chi sono.

APPENDICE 1 Legenda delle etichette associate ai parlanti e ai contesti interazionali del corpus

H1-8	moderatori e conduttori
I1-7	Interpreti
J	Giurato
JR	Giornalista
P	persona comune/pubblico pagante
S	membro dello staff
AA	Amy Adams
AH	Amber Heard
AP	Anezka Pithartová
ALS	Alex Smith
AMC	Ari Manuel Cruz
AnS	Andrew Smith
BC	Bryan Cranston
cam	Movimenti della telecamera
CG	Claudio Gubitosi
CH	Charlie Heaton
DG	Daniel Grasskamp
DR	Daisy Ridley
FS	Faye Sewell
GK	Glen Keane
IM	Isaac Money
JK	Jesse Klein
JM	Julianne Moore
KH	Kit Harington
KL	Katherine Langford
MH	Marcella Hansch
NA	Nelly Axelsson
ND	Natalie Dyer
NM	Nike Mahlhaus
NR	Nick Robinson
PK	Pavla Klimešová
RG	Richard Gere
SJC	S.J. Chiro
SMS	Sophia Mitri Schloss
SP	Steven Paul
SS	Sylvester Stallone
WE	Wiktor Ericsson
ZL	Zion Lights
DPP	Dibattiti post-proiezione
MJ	Meet the jury
MS	Meet the star
PRC	Conferenze stampa

## APPENDICE 2 Convenzioni di trascrizione

(abc)	incertezza di trascrizione
( )	parole incomprensibili
(name), (nome), (città) o simili	nomi o dettagli personali omessi
(.)	pausa breve
(3)	pausa con indicazione del numero di secondi
((saluta))	indicazione del non verbale qualora non sia trascritto con le apposite convenzioni descritte in seguito
[buongiorno ] [goodmorning]	Sovrapposizioni
(...)	parole non trascritte perché esulano dagli scopi di ricerca
hello:	allungamento vocalico o consonantico
ehm:	
ehm uh	pause vocalizzate
quindi volev-	parole troncate
°is it ok if I go on?°	parole basso volume
?	intonazione ascendente
=	<i>Latching</i>
+---->+	delimitazione temporale del non verbale ospiti
*---->*	delimitazione temporale del non verbale interpreti
£---->£	delimitazione temporale del non verbale conduttori
--->>	l'elemento non verbale dura sino al termine del turno
--->>>	l'elemento non verbale dura sino al termine della sequenza



## APPENDICE 3

### STRUTTURA DEL QUESTIONARIO RELATIVO ALLO STUDIO SULLE ASPETTATIVE

Gentile partecipante,

Il presente questionario è parte integrante di una ricerca condotta da Laura Picchio, dottoranda in Umanesimo e Tecnologie, ciclo XXXV, Università di Macerata (tutor prof.ssa Raffaella Merlini). Il progetto verte sulla creazione e analisi di un corpus multimediale di interpretazioni dialogiche italiano-inglese-italiano effettuate in diversi contesti delle ultime edizioni del Festival del Cinema di Giffoni. Lo specifico oggetto di studio è la ricezione della trasmissione in streaming dei servizi di interpretazione.

La compilazione richiede circa 10 minuti ed è suddivisa in tre parti. La prima è di natura generale e riguarda i dati anagrafici, i consumi mediatici e digitali, la conoscenza del Festival di Giffoni e le competenze linguistiche. La seconda fa riferimento alla fruizione della comunicazione audiovisiva in streaming per mezzo dei moderni dispositivi digitali. La terza infine verte sulla ricezione dei servizi di interpretazione in streaming. I dati raccolti saranno trattati in forma anonima e aggregata, e saranno utilizzati per soli fini di ricerca.

Grazie per la collaborazione!

1. Con la presente si richiede il consenso al trattamento dei dati raccolti. Si dichiara di essere consapevole che i dati saranno raccolti in forma anonima e trattati in forma aggregata attraverso analisi statistiche in cui in nessun modo possano essere riconosciuti i singoli rispondenti al questionario. Si dichiara di non essere stati costretti a partecipare alla ricerca. Si dichiara di non essere stati indirizzati nella risposta alle domande in quanto il questionario è autosomministrato. Si dichiara di essere consapevoli che i dati comunque saranno trattati solo per fini scientifici e non per fini di lucro.

- Accetto
- Non accetto

### **PRIMA PARTE: ANAGRAFICA, CONSUMI DIGITALI, GIFFONI E COMPETENZE LINGUISTICHE**

2. Indichi il suo sesso
  - M
  - F
3. Indichi il suo anno di nascita  
\_\_\_\_\_
4. Dia informazioni riguardo alla sua lingua madre
  - Sono di madrelingua italiana
  - Sono di madrelingua diversa da quella italiana (si prega di rispondere alla domanda successiva)
  - Sono bilingue (si prega di rispondere alla domanda successiva)
5. Se è di madrelingua non italiana o bilingue, specifichi la sua risposta  
\_\_\_\_\_
6. Indichi il suo più alto titolo di studio conseguito
  - Licenza elementare

- Licenza media
- Diploma di scuola secondaria superiore
- Laurea triennale (si prega di rispondere alla domanda successiva)
- Laurea magistrale o titolo post-lauream (si prega di rispondere alla domanda successiva)

7. Qualora il suo più alto titolo di studio sia laurea o post-lauream, indichi la macroarea disciplinare di riferimento del suo titolo

- medico-sanitaria
- scientifico-tecnologica
- umanistico-sociale
- linguistica

8. Indichi il titolo di studio conseguito dai suoi genitori:

	Licenza elementare	Licenza media	Diploma scuola secondaria superiore	Laurea triennale	Laurea magistrale o titolo post-lauream	Non risponde
Padre	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Madre	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

9. Qual è la sua situazione occupazionale? Se è studente, scriva studente, altrimenti indichi di cosa si occupa

\_\_\_\_\_

10. Qual è la situazione occupazionale dei suoi genitori?

\_\_\_\_\_

## CONSUMI DIGITALI

11. Quale dei seguenti dispositivi utilizza e con quale frequenza? (Può far riferimento sia a un uso personale sia a un uso familiare o condiviso)

	Più volte al giorno	Più volte alla settimana	Una volta alla settimana	Una volta al mese	Mai (ma lo possiedo)	Non lo possiedo
Smart tv	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Smartphone	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Tablet	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Computer fisso	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Computer portatile	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

12. Quale dei seguenti account e/o abbonamenti possiede e con quale frequenza ne fa uso?  
(Può far riferimento sia a un uso personale sia a un uso familiare o condiviso)

	Più volte al giorno	Più volte alla settimana	Una volta alla settimana	Una volta al mese	Mai (ma lo possiedo)	Non lo possiedo
RaiPlay	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mediaset Play	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Netflix	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Infinity	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Amazon Prime Video	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
NowTV	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Disney+	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Servizi a pagamento YouTube	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

13. Quale dei seguenti account social possiede e con quale frequenza ne fa uso? (Per YouTube, non occorre avere un canale proprio, indichi semplicemente se usa questo social network in generale)

	Più volte al giorno	Più volte alla settimana	Una volta alla settimana	Una volta al mese	Mai (ma lo possiedo)	Non lo possiedo
Facebook	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Instagram	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Youtube	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
TikTok	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Twitter	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

14. Quale dei seguenti servizi dei social utilizza per GUARDARE contenuti in streaming e con quale frequenza ne fa uso?

	Più volte al giorno	Più volte alla settimana	Una volta alla settimana	Una volta al mese	Mai
IGTV	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Facebook Watch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dirette IG (anche in differita, una volta salvate)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dirette FB (anche in differita, una volta salvate)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dirette YouTube (anche in differita, una volta salvate)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

15. Quale dei seguenti servizi dei social utilizza per PRODURRE e CARICARE contenuti in streaming e con quale frequenza ne fa uso?

	Più volte al giorno	Più volte alla settimana	Una volta alla settimana	Una volta al mese	Mai
IGTV	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Facebook Watch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Dirette IG	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dirette FB	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dirette o video su YouTube	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

**GIFFONI OPPORTUNITY Festival internazionale del cinema per bambini e ragazzi**

16. È mai stato/a un Giffoner, ovvero hai mai partecipato al Festival?

- Sì (*si passa alla domanda 17*)
- No (*si passa alla domanda 19*)

**Giffoni parte 2a, sezione dedicata ai Giffoner**

17. In quale veste è stato/a a Giffoni?

- Giurato/a
- Altro: \_\_\_\_\_

18. Indipendentemente dal suo ruolo, quanti anni è stato a Giffoni (*si passa alla domanda 20*)?

- Uno
- Due
- Più di due

**Giffoni parte 2b, sezione dedicata ai non Giffoner**

19. Indichi la sua conoscenza del Festival di Giffoni:

- Non ho idea di cosa sia
- L'ho sentito solo nominare, ma non so di cosa tratti
- So di cosa tratta
- Lo seguo sui social

**COMPETENZE LINGUISTICHE**

20. Indichi la sua conoscenza della lingua inglese

- Non ho mai studiato l'inglese
- Livello elementare (A1 o A2)
- Livello intermedio (B1)
- Livello intermedio superiore (B2)
- Livello avanzato (C1 o C2)

21. Ha mai avuto esperienze di viaggi studio o tirocinio in paesi anglofoni?

- Sì, una volta
- Sì, più di una volta
- No

22. Con quale frequenza vede abitualmente:

N.B.: nella SIMULTANEA l'interprete non è presente in studio/sul palco, ne è udibile solo la voce;

nella CONSECUTIVA l'interprete è presente in studio/sul palco ed è visibile sullo schermo.

	Spesso	A volte	Raramente	Mai
Programmi in televisione in cui sono presenti interpreti simultaneisti	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Programmi in televisione in cui sono presenti interpreti consecutivisti	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Programmi in streaming in cui sono presenti interpreti simultaneisti	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Programmi in streaming in cui sono presenti interpreti consecutivisti	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

## SECONDA PARTE: RICEZIONE COMUNICAZIONE AUDIOVISIVA IN STREAMING

23. È venuto/a a conoscenza che un evento con il suo attore preferito sarà trasmesso in diretta streaming. Quale fonte interroga per avere tutte le informazioni del caso? È ammessa più di una risposta:

- Canali social dell'emittente
- Sito web dell'emittente
- Internet (es.: Google)
- Communities di fan
- Gruppo di amici o familiari
- Altro: \_\_\_\_\_

24. Conosce la data e l'orario precisi della diretta: decide di seguire la diretta nonostante tutto?

- Sicuramente sì: la diretta è la diretta
- Probabilmente sì, qualora il giorno e l'orario siano compatibili con i miei impegni
- Probabilmente no, cercherò poi l'evento (e la sua registrazione) in Internet
- No, non importa, sarà per un'altra volta

25. Quanto ritiene che la diretta streaming e la sua relativa visione in differita tramite piattaforme social o archivi multimediali siano coinvolgenti?

	Molto	Abbastanza	Poco	Per nulla
Diretta streaming	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Visione in differita	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

26. Quanto ritiene che le seguenti caratteristiche di una trasmissione in streaming possano aumentare o meno il grado di coinvolgimento del pubblico rispetto a quello di un tradizionale pubblico televisivo?

	Molto	Abbastanza	Poco	Per nulla
Vederla quando voglio	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Vederla con qualsiasi dispositivo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Possibilità di interagire in diretta (es.: chat, condivisione, like ecc.)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
---	--------------------------	--------------------------	--------------------------	--------------------------

27. Quanto ritiene che le seguenti affermazioni costituiscano dei limiti per una trasmissione in streaming rispetto a una tradizionale trasmissione televisiva?

	Molto	Abbastanza	Poco	Per nulla
Si incorre in problemi di connessione	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Si ha bisogno di competenze specifiche per usufruirne	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Si ha bisogno di dispositivi digitali per usufruirne	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Il supporto audio-video (es.: telecamere) è peggiore di quello televisivo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

### TERZA PARTE: RICEZIONE DELLA PRESTAZIONE INTERPRETATIVA IN STREAMING

28. Quando guarda un programma in streaming tradotto da un interprete cosa la aiuta a seguire meglio la traduzione? Indichi per ognuna delle seguenti affermazioni quanto la ritiene importante.

	È fondamentale	È importante ma non fondamentale	Non è poi così importante	È irrilevante
È importante che l'interprete traduca con accento italiano	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
È importante che la voce dell'interprete sia gradevole	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
È importante che la traduzione dell'interprete sia scorrevole (senza pause, correzioni, esitazioni ecc.)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
È importante che tono, ritmo e intonazione dell'ospite vengano riprodotti nella traduzione	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
È importante che l'interprete fornisca spiegazioni e/o informazioni aggiuntive per rendere il discorso più comprensibile	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Gli elementi fino a qui indicati sono importanti per coinvolgere il pubblico a casa	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
È importante che l'interprete sia dello stesso sesso dell'ospite	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
È importante che l'ospite sia il focus principale delle telecamere (l'interprete può anche non essere inquadrato)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
È importante che l'interprete sia posizionato in modo tale da poter essere inquadrato dalle telecamere insieme all'ospite	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
È importante che l'interprete venga sempre inquadrato quando parla per poter vedere anche la mimica e la gestualità	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

La visibilità dell'interprete è importante per coinvolgere il pubblico a casa	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
È importante che l'interprete abbia un aspetto consono al tipo di evento (abbigliamento, trucco, postura ecc.).	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

## CONCLUSIONE

Se ritiene ci siano ulteriori informazioni utili per la presente ricerca, lasci i suoi contatti e sarà ricontattato/a prontamente:

*La ringraziamo per aver dedicato del tempo prezioso alla compilazione del presente questionario.*

## APPENDICE 4

### STRUTTURA DEL QUESTIONARIO RELATIVO ALLO STUDIO RICETTIVO

Gentile partecipante,

Il presente questionario è parte integrante di una ricerca condotta da Laura Picchio, dottoranda in Umanesimo e Tecnologie, ciclo XXXV, Università di Macerata (tutor prof.ssa Raffaella Merlini). Il progetto verte sulla creazione e analisi di un corpus multimediale di interpretazioni dialogiche italiano-inglese-italiano effettuate in diversi contesti delle ultime edizioni del Festival del Cinema di Giffoni. Lo specifico oggetto di studio è la ricezione della trasmissione in streaming dei servizi di interpretazione.

Il questionario è suddiviso in tre parti. La prima è di natura generale e contiene domande sui consumi mediatici e digitali, sul Festival di Giffoni e sulle competenze linguistiche. La seconda parte analizza la ricezione di alcuni termini tecnici e la terza raccoglie dati sulla comprensione di alcune brevi videoclip. I dati raccolti saranno trattati in forma anonima (gli indirizzi e-mail e gli account non vengono raccolti) e aggregata, e saranno utilizzati per soli fini di ricerca.

Grazie per la collaborazione!

1. Con la presente si richiede il consenso al trattamento dei dati raccolti. Si dichiara di essere consapevole che i dati saranno raccolti in forma anonima e trattati in forma aggregata attraverso analisi statistiche in cui in nessun modo possano essere riconosciuti i singoli rispondenti al questionario. Si dichiara di non essere stati costretti a partecipare alla ricerca. Si dichiara di non essere stati indirizzati nella risposta alle domande in quanto il questionario è autosomministrato. Si dichiara di essere consapevoli che i dati comunque saranno trattati solo per fini scientifici e non per fini di lucro.

- Accetto
- Non accetto

### **PRIMA PARTE: ANAGRAFICA, CONSUMI DIGITALI, GIFFONI E COMPETENZE LINGUISTICHE**

2. Indichi il suo sesso
  - M
  - F
3. Indichi il suo anno di nascita  
\_\_\_\_\_
4. Dia informazioni riguardo alla sua lingua madre
  - Sono di madrelingua italiana
  - Sono di madrelingua diversa da quella italiana (si prega di rispondere alla domanda successiva)
  - Sono bilingue (si prega di rispondere alla domanda successiva)
5. Se è di madrelingua non italiana o bilingue, specifichi la sua risposta  
\_\_\_\_\_
6. Indichi il suo corso di laurea (es.: LM85-bis; LM19)  
\_\_\_\_\_



## CONSUMI DIGITALI

7. Quale dei seguenti dispositivi utilizza e con quale frequenza? (Può far riferimento sia a un uso personale sia a un uso familiare o condiviso)

	Più volte al giorno	Più volte alla settimana	Una volta alla settimana	Una volta al mese	Mai (ma lo possiedo)	Non lo possiedo
Smart tv	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Smartphone	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Tablet	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Computer fisso	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Computer portatile	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

8. Quale dei seguenti account e/o abbonamenti possiede e con quale frequenza ne fa uso? (Può far riferimento sia a un uso personale sia a un uso familiare o condiviso)

	Più volte al giorno	Più volte alla settimana	Una volta alla settimana	Una volta al mese	Mai (ma lo possiedo)	Non lo possiedo
Raiplay	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mediaset Infinity	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Netflix	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Amazon Prime Video	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Now TV	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Disney+	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Servizi a pagamento Youtube	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

9. Quale dei seguenti account social possiede e con quale frequenza ne fa uso? (Per Youtube, non occorre avere un canale proprio, indichi semplicemente se usa questo social network in generale)

	Più volte al giorno	Più volte alla settimana	Una volta alla settimana	Una volta al mese	Mai (ma lo possiedo)	Non lo possiedo
Facebook	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Instagram	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Youtube	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
TIK TOK	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Twitter	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

10. Quale dei seguenti servizi dei social utilizza per GUARDARE contenuti in streaming e con quale frequenza ne fa uso?

	Più volte al giorno	Più volte alla settimana	Una volta alla settimana	Una volta al mese	Mai
IGTV	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Facebook Watch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Dirette IG (anche in differita, una volta salvate)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dirette FB (anche in differita, una volta salvate)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dirette Youtube (anche in differita, una volta salvate)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

11. Quale dei seguenti servizi dei social utilizza per PRODURRE e CARICARE contenuti in streaming e con quale frequenza ne fa uso?

	Più volte al giorno	Più volte alla settimana	Una volta alla settimana	Una volta al mese	Mai
IGTV	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Facebook Watch	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dirette IG	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dirette FB	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dirette o video su Youtube	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

GIFFONI OPPORTUNITY Festival internazionale del cinema per bambini e ragazzi

12. È mai stato/a un Giffoner, ovvero hai mai partecipato al Festival?

- Sì (*si passa alla domanda 13*)
- No (*si passa alla domanda 15*)

Giffoni parte 2a, sezione dedicata ai Giffoner

13. In quale veste è stato/a a Giffoni?

- Giurato/a
- Altro: \_\_\_\_\_

14. Indipendentemente dal suo ruolo, quanti anni è stato a Giffoni (*si passa alla domanda 16*)?

- Uno
- Due
- Più di due

Giffoni parte 2b, sezione dedicata ai non Giffoner

15. Indichi la sua conoscenza del Festival di Giffoni:

- Non ho idea di cosa sia
- L'ho sentito solo nominare, ma non so di cosa tratti
- So di cosa tratta
- Lo seguo sui social

COMPETENZE LINGUISTICHE

16. Ha mai avuto esperienze di viaggi studio o tirocinio in paesi anglofoni?

- Sì, una volta
- Sì, più di una volta

No

17. Con quale frequenza vede abitualmente:

N.B.: nella SIMULTANEA l'interprete non è presente in studio/sul palco, ne è udibile solo la voce;

nella CONSECUTIVA l'interprete è presente in studio/sul palco e può essere visibile sullo schermo.

Le immagini qui sotto sono inserite a mero scopo illustrativo

SIMULTANEA



CONSECUTIVA



	Spesso	A volte	Raramente	Mai
Programmi in televisione in cui sono presenti interpreti simultaneisti	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Programmi in televisione in cui sono presenti interpreti consecutivisti	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Programmi in streaming in cui sono presenti interpreti simultaneisti	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Programmi in streaming in cui sono presenti interpreti consecutivisti	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

## SECONDA PARTE: TRADUZIONE DI TERMINI TECNICI

Nelle sezioni che seguono leggerà 5 brevi estratti in cui gli/le interpreti devono tradurre dei termini specialistici: prima leggerà l'originale in inglese (es.: parole degli/delle attori/attrici) poi la traduzione in italiano fornita dagli/dalle interpreti. Lo scopo delle domande è quello di capire le traduzioni di questi termini sono comprensibili a un pubblico giovane e non addetto ai lavori.

18. Legga questo estratto e dica se conosce o può intuire il significato del termine SCRIPT: “I think there are a lot of reasons I choose roles. First I have to connect to the character and I have to connect to the character's voice. If I can't hear the character's voice, if I can't feel their voice it's gonna be hard for me to play them honestly. And this is the most important thing to me [...]. I like to read my SCRIPTS [in bed], so I remember lying in bed and reading Arrival and being really moved and really loving what the film had to say. So when I do get that opportunity I do want to jump on that”

- Sì, lo conosco
- No, non lo conosco
- Non lo conosco ma posso intuirlo

19. Se prima ha risposto che conosce o può intuire il significato, può darci una definizione del termine SCRIPT?

---

---

20. Legga questa prima traduzione dell'interprete: “una delle prime caratteristiche che cerco è proprio la connessione, il collegamento, la voce del personaggio che mi deve parlare. [...] Io ne leggo tanti di \_SCRIPT e cerco di leggerli con attenzione proprio per mettermi in collegamento. Quando trovo questa voce allora quella è una delle ragioni che mi spingono più fortemente a sceglierla”. L'interprete l'ha aiutata a capire il significato del termine SCRIPT? Risponda sì o no aggiungendo la motivazione.

---

---

21. Legga ora questa seconda traduzione: “sostanzialmente io cerco quello che il personaggio mi dice che non è scritto nel COPIONE. Cioè se il personaggio con la sua voce trova il suo modo di connettersi con me allora quello sicuramente è uno stimolo per me per approfondire e per accettare. Poi adesso che sto diventando più matura devo dire che cerco anche dei film che abbiano dei messaggi, dei contenuti che mi fa piacere portare al pubblico”. Questa seconda del termine SCRIPT è più comprensibile della prima? Risponda sì o no aggiungendo la motivazione.

---

---

22. Legga questo estratto e dica se conosce o può intuire il significato del termine DAILIES: “I was always a little bit insecure that I was doing what I hoped that I was doing. So that was actually the first time that I started looking at DAILIES where I was watching myself, as the DAILIES would be screened every night to make sure that I was doing something that was appropriate for the movie”

- Sì, lo conosco
- No, non lo conosco

Non lo conosco ma posso intuirlo

23. Se prima ha risposto che conosce o può intuire il significato, può darci una definizione del termine DAILIES?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

24. Legga ora la traduzione: “mi sentivo insicuro, infatti è stato l'unico forse l'unico momento della mia carriera in cui decidevo di vedere il GIRATO DEL GIORNO per capire un attimo se stavo facendo le cose in maniera giusta o meno”. Questa traduzione del termine DAILIES è comprensibile? Risponda sì o no aggiungendo la motivazione e dando una sua definizione dell'espressione.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

25. Legga questo estratto e dica se conosce o può intuire il significato del termine BOTTLE EPISODE: “they call it a BOTTLE EPISODE because it seems like it's so contained you can put it in a bottle”

- Sì, lo conosco
- No, non lo conosco
- Non lo conosco ma posso intuirlo

26. Se prima ha risposto che conosce o può intuire il significato, può darci una definizione del termine BOTTLE EPISODE?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

27. Legga ora la traduzione: “questo tipo di episodio si chiama EPISODIO IN BOTTIGLIA perché è così diciamo chiuso che si potrebbe quasi contenere in una bottiglia, quindi tutto succede in poco spazio”. Questa traduzione del termine BOTTLE EPISODE è comprensibile? Risponda sì o no aggiungendo la motivazione.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

28. Legga questo estratto e dica se conosce o può intuire il significato del termine METHOD ACTOR: “I tried to keep my roles and my life as separate as possible [...]. Personally I have friends who do believe in mixing the two and becoming METHOD ACTORS”

- Sì, lo conosco
- No, non lo conosco
- Non lo conosco ma posso intuirlo

29. Se prima ha risposto che conosce o può intuire il significato, può darci una definizione del termine METHOD ACTOR?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

30. Legga ora la traduzione: “in realtà io non credo di farmi influenzare dai ruoli che interpreto. Ci sono degli amici attori che UTILIZZANO IL METODO in cui si fanno anche influenzare dai ruoli che interpretano, vivono la vita del loro personaggio”. Questa traduzione del termine METHOD ACTOR è comprensibile? Risponda sì o no aggiungendo la motivazione.

---

---

31. Legga questo estratto e dica se conosce o può intuire il significato del termine GREEN SCREEN: “as an actor I suppose that much of your acting is in front of the GREEN SCREEN and the GREEN SCREEN is shiny and too bright and I wonder how do you avoid your character to be gone like the GREEN SCREEN”

- Sì, lo conosco
- No, non lo conosco
- Non lo conosco ma posso intuirlo

32. Se prima ha risposto che conosce o può intuire il significato, può darci una definizione del termine GREEN SCREEN?

---

---

33. Legga ora la traduzione: “la domanda è che tipo di lavoro si fa quando ti trovi davanti a una ripresa e ti trovi a interpretare un ruolo in cui poi in effetti non sei lì realmente sul set?”. Questa traduzione del termine GREEN SCREEN è comprensibile? Risponda sì o no aggiungendo la motivazione e dando una sua definizione dell’espressione.

---

---

---

### **TERZA PARTE: VISIBILITÀ DEGLI/DELLE INTERPRETI**

In questa sezione verranno mostrate 5 videoclip in cui gli interpreti sono coinvolti in sketch divertenti nei quali si ricorre alla gestualità per intrattenere il pubblico. Le telecamere a volte li riprendono altre no. Lo scopo è quello di capire se la visibilità sullo schermo degli interpreti può favorire la comprensione dello sketch.

34. Prima clip: cosa pensa del fatto che l’interprete non sia stato ripreso dalle telecamere mentre parlava?

- Non era necessario che venisse inquadrato
- Avrei preferito venisse inquadrato

35. Prima clip: motivi la sua risposta alla domanda precedente

---

---

---

36. Prima clip: secondo lei in questo caso la non visibilità dei gesti dell'interprete ha inciso sulla comprensione dello sketch? Lo ha capito? Risponda sì o no aggiungendo una motivazione.

---

---

---

37. Seconda clip (N.B.: si sta parlando di punture di api): cosa pensa del fatto che l'interprete non è stato ripreso dalle telecamere (o comunque è stato ripreso molto brevemente solo alla fine)?

- Non era necessario che venisse inquadrato
- Avrei preferito venisse inquadrato sempre mentre parlava (non solo alla fine)

38. Seconda clip: motivi la sua risposta alla domanda precedente

---

---

---

39. Seconda clip: secondo lei in questo caso la non visibilità dei gesti dell'interprete ha inciso sulla comprensione dello sketch? Lo ha capito? Risponda sì o no aggiungendo una motivazione.

---

---

---

40. Terza clip: cosa pensa del fatto che l'interprete è stato ripreso dalle telecamere (anche se solo alla fine)?

- Non era necessario che venisse inquadrato
- L'ho apprezzato
- Avrei preferito venisse inquadrato sempre mentre parlava (non solo alla fine)

41. Terza clip: motivi la sua risposta alla domanda precedente

---

---

---

42. Terza clip: secondo lei in questo caso la visibilità dei gesti dell'interprete ha inciso sulla comprensione dello sketch? Lo ha capito? Risponda sì o no aggiungendo una motivazione.

---

---

---

43. Quarta clip: cosa pensa del fatto che l'interprete è stato ripreso dalle telecamere?

- Non era necessario che venisse inquadrato
- Ho apprezzato la ripresa larga
- Avrei preferito venisse inquadrato in primo piano

44. Quarta clip: motivi la sua risposta alla domanda precedente

---

---

---

45. Quarta clip: secondo lei in questo caso la visibilità dei gesti dell'interprete ha inciso sulla comprensione dello sketch? Lo ha capito? Risponda sì o no aggiungendo una motivazione.

---

---

---

46. Quinta clip: cosa pensa del fatto che l'interprete è stato ripreso dalle telecamere?

- Non era necessario che venisse inquadrato
- Ho apprezzato il primo piano
- Avrei preferito venisse inquadrato con una ripresa più larga

47. Quinta clip: motivi la sua risposta alla domanda precedente

---

---

---

48. Quinta clip: secondo lei in questo caso la visibilità dei gesti dell'interprete ha inciso sulla comprensione dello sketch? Lo ha capito? Risponda sì o no aggiungendo una motivazione.

---

---

---

49. Dopo aver visto tutte e 5 le clip, quanto ritiene sia importante che l'interprete venga ripreso in video dalle telecamere? Esprima il suo parere su una scala da 1 (del tutto irrilevante) a 5 (fondamentale)

	1	2	3	4	5	
Del tutto irrilevante	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Fondamentale

## CONCLUSIONE

Se ritiene ci siano ulteriori informazioni utili per la presente ricerca, lasci i suoi contatti e sarà ricontattato/a prontamente:

*La ringraziamo per aver dedicato del tempo prezioso alla compilazione del presente questionario.*