



UNIVERSIDAD JUÁREZ AUTÓNOMA DE TABASCO
DIVISIÓN ACADÉMICA DE EDUCACIÓN Y ARTES



**“L’INTERAZIONE SEMIOTICA NEL DOPPIAGGIO IN SPAGNOLO
LATINO DEL FILM ITALIANO *LA VITA È BELLA*”**

TRABAJO RECEPCIONAL BAJO LA MODALIDAD DE

TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN IDIOMAS**

PRESENTA:

ALEXIS JAMANI PULIDO CASTELLANOS

DIRECTORA:

DRA. ELIA MARGARITA CORNELIO MARÍ

CODIRECTORA:

DRA. VERONIKA DE LA CRUZ VILLEGAS

VILLAHERMOSA, TABASCO.

DICIEMBRE, 2022

ALEXIS JAMANI PULIDO CASTELLANOS.pdf

 Universidad Juárez Autónoma de Tabasco

Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::3117:589201446

Fecha de entrega

11 may 2026, 7:25 p.m. GMT-6

Fecha de descarga

11 may 2026, 7:33 p.m. GMT-6

Nombre del archivo

ALEXIS JAMANI PULIDO CASTELLANOS.pdf

Tamaño del archivo

6.1 MB

118 páginas

25.341 palabras

178.501 caracteres

3% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

Filtrado desde el informe

- Bibliografía
- Texto citado
- Texto mencionado
- Coincidencias menores (menos de 20 palabras)
- Abstract
- Methods and Materials

Fuentes principales

- 3%  Fuentes de Internet
- 1%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Marcas de integridad

N.º de alerta de integridad para revisión

-  **Caracteres reemplazados**
114 caracteres sospechosos en N.º de páginas
Las letras son intercambiadas por caracteres similares de otro alfabeto.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.

Fuentes principales

3%	 Fuentes de Internet
1%	 Publicaciones
0%	 Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Fuentes principales

Las fuentes con el mayor número de coincidencias dentro de la entrega. Las fuentes superpuestas no se mostrarán.

1	Internet	ri.ujat.mx	<1%
2	Internet	amslaurea.unibo.it	<1%
3	Internet	ilcorsaronero.link	<1%
4	Internet	core.ac.uk	<1%
5	Internet	hdl.handle.net	<1%
6	Internet	repositorium.uminho.pt	<1%
7	Internet	ddd.uab.cat	<1%
8	Internet	www.erudit.org	<1%
9	Publicación	Frederic Chaume Varela. "Models of Research in Audiovisual Translation", Babel, ...	<1%
10	Internet	amsdottorato.unibo.it	<1%



UNIVERSIDAD JUÁREZ
AUTÓNOMA DE TABASCO

"ESTUDIO EN LA DUDA. ACCIÓN EN LA FE"



DIVISIÓN ACADÉMICA DE EDUCACIÓN Y ARTES
DIRECCIÓN

REF: DAEA/1803/22

Villahermosa, Tabasco; a 13 de diciembre de 2022

Lic. Maribel Valencia Thompson
Jefe del Depto. de Certificación
y Titulación de la U.J.A.T.
P R E S E N T E

En conformidad con lo establecido en el Artículo 87 del Reglamento de Titulación de la U.J.A.T., me permito comunicar a Usted que la Dra. Elia Margarita Cornelio Marí como Directora y la Dra. Verónica de la Cruz Villegas como Co-Directora dirigieron y supervisaron el Trabajo Recepcional de "TESIS" denominado "L'INTERAZIONE SEMIOTICA NEL DOPPIAGGIO IN SPAGNOLO LATINO DEL FILM ITALIANO LA VITA È BELLA", elaborado por la C. Alexis Jamani Pulido Castellanos, pasante de la Licenciatura en Idiomas. El jurado para el examen profesional de los mismos (Mtra. Jenny Izquierdo Pérez, Dra. Hilda Ofelia Eslava Gómez, Dra. Elia Margarita Cornelio Marí, Mtra. Janeth González Barjau, Dra. Juana May Landero) revisaron y señalaron las modificaciones que había que hacerle a dicho trabajo y que la interesada ha llevado a efecto. Por lo tanto, puede imprimirse.

Atentamente

M.A.E.E. Thelma Leticia Ruiz Becerra
Directora



DIVISIÓN ACADÉMICA
DE EDUCACIÓN Y ARTES

mq C.c.p Archivo.

Av. Universidad S/N, Zona de la Cultura, Col. Magisterial, C.P. 86040
Villahermosa, Tabasco
Tel. 01(993) 358.15.00 Ext. 6250-6251 ó (993) 314.23.99, 312.22.00
E-mail: direccion.daea@ujat.mx

www.ujat.mx



UNIVERSIDAD JUÁREZ
AUTÓNOMA DE TABASCO

"ESTUDIO EN LA DUDA. ACCIÓN EN LA FE"



División
Académica
de Educación
y Artes

COORDINACIÓN DE ESTUDIOS TERMINALES

Villahermosa, Tabasco a 13 de diciembre de 2022.

El/La que suscribe **Alexis Jamani Pulido Castellanos** autoriza por medio del presente escrito a la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco para que utilice tanto física como digitalmente la **tesis de pregrado** denominada:

"L'INTERAZIONE SEMIOTICA NEL DOPPIAGGIO IN SPAGNOLO LATINO DEL FILM ITALIANO LA VITA È BELLA"

De la cual soy autor(a) y titular de los Derechos de Autor.

La finalidad del uso por parte de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco de la tesis antes mencionada, será única y exclusivamente para difusión, educación y sin fines de lucro; autorización que se hace de manera enunciativa más no limitativa para subirla a la Red Abierta de Bibliotecas Digitales (RABID) y a cualquier otra red académica con las que la Universidad tenga relación institucional.

Por lo antes manifestado, libero a la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco de cualquier reclamación legal que pudiera ejercer respecto al uso y manipulación de la tesis mencionada y para los fines estipulados en este documento.

Se firma la presente autorización en la ciudad de Villahermosa, Tabasco a los trece días, del mes de diciembre del año dos mil veintidós.


Firma

DEDICATORIA

Quiero dedicar este trabajo principalmente a mis padres, Manuelita y Teodulfo, por todo su amor y por brindarme su apoyo incondicional para seguir adelante.

A mis hermanos, Zhenia y Andrés por ser mi ejemplo a seguir y demostrarme que siempre puedo contar con ellos.

A mis abuelitos Dominga y Andrés, por ser motivo de alegría en mi vida y enseñarme que el amor y la perseverancia por lo que haces es lo más importante.

A mis tías Chepita y Anita, por ser parte de mis alegrías y motivarme a ser mejor persona.

A mis primas Cristy y Wendy, porque se han convertido en parte importante de mi vida.

RINGRAZIAMENTI

Prima di procedere, vorrei dedicare qualche riga a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione della mia tesi di laurea e che mi sono stati vicini in questo percorso di crescita personale e professionale.

Un ringraziamento speciale alla mia relatrice dott.ssa Elia Margarita Cornelio Marí, per la sua immensa pazienza, per i suoi indispensabili consigli, la sua infinita disponibilità e per essere sempre pronta a darmi le giuste indicazioni in ogni fase della realizzazione dell'elaborato. Infine, per le conoscenze trasmesse durante tutto il percorso di stesura dell'elaborato.

Ringrazio anche alla mia correlatrice dott.ssa Veronika de la Cruz Villegas, per avermi sempre incoraggiato alla ricerca e trasmesso la sua passione per quello che fa, fin dalla scelta dell'argomento. È stata una guida pronta a fornirmi strumenti, migliorie e suggerimenti utili.

Un grazie di cuore ai miei colleghi con cui ho condiviso il percorso universitario.

Grazie a mia madre, a mio padre che da sempre mi sostengono nella realizzazione dei miei progetti, non finirò mai di ringraziarvi per avermi permesso di arrivare fin qui. Anche a mia sorella, che insieme ai miei genitori mi ha aiutato a superare i momenti più difficili. Grazie per esserci sempre, soprattutto nei momenti di sconforto.

Non posso non ringraziare Dio per darmi la forza e il coraggio di continuare e per avermi dimostrato che nulla è impossibile se lo vuoi davvero!

Grazie infinite a tutti voi.

INTRODUZIONE

Attualmente è aumentato l'interesse a condurre ricerche nel campo della traduzione audiovisiva (TAV). Secondo Covelli (2014) questo si deve al continuo sviluppo tecnologico che, allo stesso tempo, ha permesso di creare una gran quantità di prodotti audiovisivi. Quando si parla della TAV nell'ambito degli studi sulle opere audiovisive italiane, si dice che la loro traduzione sia un tanto complessa, per quanto riguarda la lingua e il significato di ogni elemento, poiché tutti gli elementi sono collegati tra loro. Cioè tra i diversi elementi si presenta l'interazione semiotica, che si riferisce ai “cohesion ties between codes at work in both the verbal and the visual text and the extra meaning that this interaction provokes” (Chaume, 2002, p.2). Questo detto prima porta una complicazione nel film, dato che quando non si raggiunge la naturalità nel doppiaggio e lo spettatore si accorge che si trova davanti ad un prodotto modificato. L'ultimo detto è giusto quello che si vuole evitare al doppiare qualche film.

La presente tesi descrive come il processo d'interazione semiotica tra testo, immagine, suono, ecc., ripercuote nel doppiaggio, causando restrizioni formali, semiotiche (o iconiche) e nulle. Tutto questo, si studia nel film italiano *La vita è bella* doppiato in spagnolo latino.

Questa tesi è suddivisa in cinque capitoli:

Il capitolo uno include la definizione dei concetti che si considerano basilari per capire quei termini essenziali in questo studio, vale a dire la traduzione audiovisiva, l'interazione semiotica e il doppiaggio. In più, offre una panoramica sugli studi svolti in riguardo all'ambito della TAV e si mostrano le conclusioni alle quali gli autori sono arrivati. Questi studi servono come antecedenti registrati che hanno relazione con il presente studio, dunque permettono continuare ad esplorare l'ambito.

Il capitolo due espone le basi teoriche del lavoro di ricerca, cioè si mostra la metodologia seguita da diversi autori in relazione al topico della ripercussione dell'interazione semiotica tra testo e immagine nel doppiaggio, la traduzione nel doppiaggio italiano- spagnolo e le

restrizioni nel doppiaggio dalla visione di Martí (2006). Questo ha permesso di creare la metodologia a seguire in questo studio.

Il capitolo tre si focalizza sulla metodologia a seguire. Inoltre, si mostra il tipo di studio che è qualitativo e si trova tra gli Studi Descrittivi di Traduzione. In più si introduce il caso di studio, ossia il film *La vita è bella*. Anche si presenta la sintesi della storia, una scheda tecnica del film, ugualmente una per il doppiaggio. Oltre a ciò si offre informazione generale sul doppiaggio del film, la metodologia di analisi eseguita punto per punto nello studio e si indicano le categorie incluse nella matrice che è stata creata con le proposte di Martí (2006), Sorribes (2019), Chaume (2005) dove si mostrano le restrizioni formale, semiotica o iconica, e nulla.

Nel capitolo quattro si fornisce un'analisi dettagliata dei dati e i risultati. Si descrivono le questioni che sono state trovate in relazione alla ripercussione e su quello che si riferisce. Anche si offre una sezione che mostra come si presenta l'interazione semiotica nel doppiaggio in spagnolo latino del film italiano *La vita è bella*. Infine, si segnalano le restrizioni coinvolte nel doppiaggio in spagnolo del film con esempi che permettono avere una nozione per ognuna. Le restrizioni che si mostrano sono la restrizione formale, la restrizione semiotica o iconica, e la restrizione nulla. È anche opportuno notificare che entro queste restrizioni sono trovati elementi come la sincronia fonetica, l'isocronia, la cinesica, il testo scritto, cartelli e gesti che sono segnalati anche in ogni sezione.

Infine, si presenta il capitolo 5, in qui si mostrano le conclusioni alle quali si arrivano dopo analizzare ogni aspetto, queste si complimentano con la teoria.

INDICE

DEDICATORIA	1
RINGRAZIAMENTI.....	2
INTRODUZIONE.....	3
SOMMARIO.....	8
APPROCCIO DEL PROBLEMA	9
GIUSTIFICAZIONE	11
DOMANDA DI RICERCA.....	12
OBBIETTIVO GENERALE	12
OBBIETTIVI SPECIFICI.....	12
CAPITOLO 1.....	13
SEZIONE 1.1 DEI CONCETTI	13
1.1.1 Traduzione Audiovisiva.....	13
1.1.2 Interazione Semiotica	15
1.1.3 Il Doppiaggio.....	16
SEZIONE 1.2 ANTECEDENTI.....	19
CAPITOLO 2.....	23
SEZIONE 2.1 DEI BASI TEORICHE	23
2.1.1 Ripercussione dell'interazione semiotica tra testo e immagine nel doppiaggio	23
2.1.2 Traduzione nel doppiaggio italiano- spagnolo	27
2.1.3 Le restrizioni nel doppiaggio dalla visione di Martí	30
CAPITOLO 3. METODOLOGIA.....	34
3.1 Tipo di studio.....	34
3.2 Il caso di studio: La vita è bella.....	35
3.3 Scheda tecnica del film <i>La vita è bella</i>	39
3.4 Informazione sul doppiaggio di <i>La vita è bella</i>	40
3.5 Metodologia di analisi	42
CAPITOLO 4 ANALISI.....	46
4.1 LA RIPERCUSSIONE.....	46
4.2 L'INTERAZIONE SEMIOTICA NEL DOPPIAGGIO IN SPAGNOLO LATINO DEL FILM ITALIANO LA VITA È BELLA.....	49
4.3 LE RESTRIZIONI COINVOLTE NEL DOPPIAGGIO IN SPAGNOLO DEL FILM ITALIANO LA VITA È BELLA.....	52

4.3.1 RESTRIZIONE FORMALE	55
4.3.1.1 Sincronia fonetica	55
4.3.1.2 Isocronia	61
4.3.2 RESTRIZIONE SEMIOTICA O ICONICA	64
4.3.2.1 Sincronia cinesica	64
4.3.2.2 Montaggio (testo scritto)	67
4.3.3 RESTRIZIONE NULLA	70
CAPITOLO 5 CONCLUSIONI	73
Riferimenti bibliografici	77
Allegati	82
Allegato 1. Matrici restrizioni formali	83
Allegato 2. Matrici restrizioni semiotiche o iconiche	96
Allegato 3. Matrici restrizioni nulle	107
 Indice di tabelle	
Tabella 1 Traduzione Audiovisiva	13
Tabella 2 Interazione Semiotica	16
Tabella 3 Il doppiaggio	17
Tabella 4 Categorie di Martí (2006)	31
Tabella 5 Categorie di Martí selezionate per questo studio	33
Tabella 6 Scheda Tecnica del film	39
Tabella 7 Scheda tecnica del doppiaggio del film	41
Tabella 8 Categorie e indicatori	44
Tabella 9 Traduzione dell'elemento 2 (scena 3)	51
Tabella 10 Traduzione dell'elemento 2 (scena 3)	56
Tabella 11 Traduzione dell'elemento 5 (estratto della scena 12)	57
Tabella 12 Traduzione dell'elemento 8 (estratto della scena 15)	59
Tabella 13 Traduzione dell'elemento 12 (estratto della scena 32)	60
Tabella 14 Traduzione dell'elemento 1 (estratto della scena 2)	61
Tabella 15 Traduzione dell'elemento 4 (estratto 5)	62
Tabella 16 Traduzione dell'elemento 8 (secondo estratto della scena 8)	63
Tabella 17 Traduzione dell'elemento 12 (secondo estratto della scena 32)	63
Tabella 18 Traduzione dell'elemento 15 (strato della scena 37)	71

Indice di figure

Figura 1 Copertina DVD originale	35
Figura 2 Copertina DVD tradotta in spagnolo.....	35
Figura 3 Esempio di scheda d'analisi	43
Figura 4 Esempio di mancanza di ripercussione.....	47
Figura 5 Esempio di presenza di ripercussione.....	48
Figura 6 Rappresentazione grafica dell'interazione semiotica tra codici e canali nella scena 33	50
Figura 7 Rappresentazione grafica dell'interazione semiotica tra codici e canali nella scena 3	51
Figura 8 Grafico delle restrizioni trovate nelle 23 scene analizzate	52
Figura 9 Distribuzione delle restrizioni formali nel corpus	53
Figura 10 Distribuzione delle restrizioni semiotiche o iconiche nel corpus.....	54
Figura 11 Restrizione semiotica o iconica (sincronia cinesica)	64
Figura 12 Restrizione semiotica o iconica (sincronia cinesica)	65
Figura 13 Restrizione semiotica o iconica (sincronia cinesica) scena 38	66
Figura 14 Restrizione semiotica o iconica (sincronia cinesica) scena 64	66
Figura 15 Restrizione semiotica o iconica (testo scritto)	68
Figura 16 Restrizione semiotica o iconica (Testo scritto).....	68
Figura 17 Restrizione semiotica o iconica (testo scritto).....	69
Figura 18 Restrizione nulla.....	70
Figura 19 Restrizione nulla.....	71

SOMMARIO

Questa tesi ha per nome *L'interazione semiotica nel doppiaggio in spagnolo latino del film italiano La vita è bella*. È di tipo qualitativo, si colloca tra la metodologia descrittiva nella ricerca traduttologica e si svolge tra gli studi che si occupano del testo meta, partendo di uno studio di caso. Ha come obbiettivo generale descrivere come l'interazione semiotica ripercuote nel doppiaggio in spagnolo latino del film italiano *La vita è bella*. I suoi obbiettivi specifici sono individuare come si presenta l'interazione semiotica nel doppiaggio in spagnolo latino del film, in più segnalare e spiegare le restrizioni coinvolte nel doppiaggio in spagnolo del film, come la restrizione formale, la restrizione semiotica o iconica, e la restrizione nulla. Lo studio ha come approccio teorico principalmente il lavoro di Martí (2006). Si parte dalla domanda come l'interazione semiotica ripercuote nel doppiaggio in spagnolo del film italiano *La vita è bella*? Questo studio prende come oggetto di studio il film *La vita è bella* nella versione originale e doppiata in spagnolo latino.

APPROCCIO DEL PROBLEMA

In tempi recenti, nel campo della traduzione audiovisiva (TAV) è stata effettuata una grande varietà di ricerche, per il fatto che i ricercatori si hanno dato il compito di affrontare ed esplorare quest'ambito della traduzione, che continua a svilupparsi attraverso il tempo (Castillo, 2014; Repullés, 2015; Macchi, 2016; Tamayo & Chaume, 2016; Biserni, 2018; Cantero, 2018; Andrei, 2019; Bustatto, 2019). Da qui nasce il desiderio di comprendere in ogni modalità di trasferimento non soltanto le difficoltà che sorgono in un prodotto in cui il messaggio viene trasmesso attraverso diversi codici, ma anche la ripercussione di questi codici di significazione. Allora, questi autori hanno analizzato, stimato, precisato e cercano di spiegare la complessità e le restrizioni che i testi o prodotti audiovisivi riuniscono, ovvero la dimensione multisemiotica. Questa dimensione forma parte naturale ed inerente di questa modalità, dal momento che combina informazione tanto verbale come non verbale interagendo insieme. Di conseguenza, è un aspetto che deve prendersi in conto dato che orienta le soluzioni per la traduzione finale e si deve adattare alle metodologie di trasferimento, in questo caso nel doppiaggio.

Il doppiaggio si trova tra le metodologie di trasferimento linguistico più diffuse. In questa metodologia si richiede sincronizzare con precisione i movimenti labiali degli attori con il testo udito in base al fatto che le voci originali vengono sostituite. Per questa ragione si aggiunge che la sincronizzazione dà la sensazione che gli attori parlino la stessa lingua. Secondo le caratteristiche del film studiato in questo lavoro, la tecnica usata è il doppiaggio in sincrono, giacché la voce di chi fa la versione doppiata sostituisce a quella della versione originale affinché lo spettatore possa assimilare di modo naturale la voce con il volto che si presenta sullo schermo (Catania, 2013).

In molte occasioni, l'interazione tra parole e immagini che viene trasmessa nel canale visivo e il canale verbale insieme (Contreras, 2015), cioè la somma di tutti i significati nel testo audiovisivo, può generare dei problemi in qualche opera già tradotta, poiché ogni codice esprime un significato e l'interazione di questi crea un altro significato (Martinez, 2012).

Se questo si prende in considerazione, questa interazione può favorire la naturalità del prodotto; ad esempio, nei primi e primissimi piani del linguaggio audiovisivo, l'isocronia e la sincronia labiale (se gli attori appaiono di fronte e si può visualizzare quindi le sue labbra) devono avere un grado di attenzione maggiore perché si produca un effetto naturale, cioè un effetto che sia in certo modo verosimile (Salvador, 2012). Si aggiunga il fatto che, come afferma Bianco (2017), nel doppiaggio c'è la priorità di sembrare reale secondo le convenzioni della lingua meta, tuttavia se l'interazione non favorisce può ripercuotere a causa delle restrizioni che implica. Bustatto (2019) fa notare che a causa delle difficoltà che sorgono quando si acquisiscono le informazioni, si altera così la versione originale, dal momento che l'immagine non può essere modificata. Allo stesso modo, i dialoghi di un testo devono essere collegati a ciò che appare sullo schermo, quello che Chaume (2005) chiama ricorrenza o reiterazione di tipo intersemiotico e menziona che si verifica quando due codici forniscono la stessa informazione simultaneamente (ad esempio, quando un personaggio legge a voce alta una lettera che si mostra sullo schermo allo stesso tempo).

Tutto quanto detto è il motivo per il quale si vuole descrivere come è l'interazione tra questi elementi nel doppiaggio. Quindi, si cerca che con l'informazione ottenuta si possa creare un precedente nell'ambito accademico di traduzione alla Universidad Juárez Autónoma de Tabasco per qualsiasi alunno che abbia voglia di approfondire nel tema. Inoltre contribuire a cercare possibili soluzioni che conducano alla naturalità del prodotto filmico.

GIUSTIFICAZIONE

Come si ha detto prima, l'interazione semiotica tra testo e immagine può influenzare nel doppiaggio e quindi creare complicazioni. Si aggiunga il fatto che la lingua italiana porta con sé caratteristiche che la rendono particolare, come ad esempio la gestualità, la quale è uno dei problemi di più difficile soluzione nell'area della traduzione nel doppiaggio italiano-spagnolo (Ortega, 2015). Questo è un problema che deve essere studiato, dato che influenza direttamente nell'interpretazione dei significati tanto linguistici come dei piani visivi e la mobilità dei personaggi. Altrettanto importante, quest'interazione semiotica deve considerarsi per conservare la naturalità nella lingua d'arrivo del prodotto finale, cioè il film, affinché il discorso fabbricato (proprio del doppiaggio) faccia ricordare il discorso orale spontaneo (Salvador, 2012).

Pertanto, se teniamo conto di questo, condurre una ricerca di questo tipo può aiutare a imparare sulla ripercussione dell'interazione semiotica, che implica tutti i codici informativi del testo audiovisivo originale. Anche, capire come le restrizioni creano conflitti con quello che è collegato a ciò che appare sullo schermo. Nell'aspetto metodologico si osserva che, sebbene siano molti gli studi traduttivi che sono trattati con una metodologia descrittiva la maggior parte di essi è focalizzata su altre varietà di traduzione (Martí, 2006, p. 1), in più, è orientata verso la visione della persona che guarda il prodotto, cioè nel contesto di arrivo ma non verso la dimensione interna del prodotto (ad es. Ariza, 2014; Bucaria and Chiaro, 2007; Lachat, 2012; Palencia, 2005; Sileo, 2021). Si adotta lo schema di Martí (2006) e si cerca di affiancare i contributi teorico-metodologici di studiosi (ad es. Sorribes, 2019; Chaume, 2005) per così continuare questa linea di ricerca.

In poche parole, si intende condurre questa ricerca per descrivere tale ripercussione, ed in base a ciò, imparare sull'interazione degli elementi semiotici collegati e le restrizioni che si presentano, in particolare nel doppiaggio italo-spagnolo. Senza dubbio, un lavoro come questo sarà molto utile per l'area di traduzione in quest'università, poiché aiuterà a sviluppare il campo di studio sulla TAV e porterà con sé una contribuzione sul problema dell'interazione semiotica nel doppiaggio.

DOMANDA DI RICERCA

Come l'interazione semiotica ripercuote nel doppiaggio in spagnolo latino del film italiano *La vita è bella*?

- Come si presenta l'interazione semiotica nel film italiano *La vita è bella*?
- Quando l'interazione semiotica crea una ripercussione nel doppiaggio?
- Quali sono le restrizioni coinvolte nel doppiaggio del film?

OBBIETTIVO GENERALE

Descrivere come l'interazione semiotica ripercuote nel doppiaggio in spagnolo latino del film italiano *La vita è bella*.

OBBIETTIVI SPECIFICI

- Individuare come si presenta l'interazione semiotica nel doppiaggio in spagnolo latino del film italiano *La vita è bella*.
- Precisare i momenti in cui l'interazione semiotica crea una ripercussione nel doppiaggio.
- Segnalare e spiegare le restrizioni coinvolte nel doppiaggio in spagnolo del film italiano *La vita è bella*.

CAPITOLO 1

In questo capitolo si espongono, in primo luogo, i concetti che costituiscono una parte importante di questo studio. Allo stesso modo, si presenta brevemente una definizione che parte da diversi autori, affinché questo permetta di capire il punto di vista dal cui i concetti sono trattati all'interno di questo studio. Oltre a ciò, si mostra una serie di studi che sono stati effettuati sulla TAV.

SEZIONE 1.1 DEI CONCETTI

1.1.1 Traduzione Audiovisiva

È essenziale che, per parlare sulla TAV, si capisca a quello che fa riferimento. Per questo motivo si cerca di dare una panoramica su ciò che è.

Attraverso il tempo diversi autori hanno contribuito a definire la TAV (ad es. Perego, 2005; Díaz & Remael, 2006; Gottlieb, 2008; Pérez, 2008; Martínez, 2008; Chaume, 2015). Alcuni di questi autori hanno considerato continuare la stessa linea, invece altri hanno deciso di aggiungere aspetti che non erano stimati. Però c'è un aspetto su cui i ricercatori coincidono, cioè che la TAV è una branca dei *Translation Studies* che si occupa di tradurre prodotti audiovisivi con una natura polisemiotica per un pubblico ampio, essi hanno diversi codici interagendo congiuntamente.

È interessante notare che tra questi contribuzioni ogni definizione aggiunge alcuna caratteristica che non era stata osservata prima. Inoltre si può dire che le definizioni condividano più o meno elementi simili, come si può vedere nella tabella sottostante:

Tabella 1 Traduzione Audiovisiva

Definizione	Autore	Anno
“A mode of translation characterised by the transfer of audiovisual texts either interlingually or intralingually. As their name suggests, audiovisual texts provide (translatable) information through two channels of communication that simultaneously convey codified meanings using different sign systems: the acoustic channel, through	Chaume	2015

which acoustic vibrations are transmitted and received as words and the visual channel, through which light waves are transmitted and received as images, colours, movement, as well as posters or captions with linguistic signs, etc.”. (In Miglionico, 2018, p. 3)

“The Translation of transient polysemiotic texts presented on screen to mass audiences”. (In Andersen, 2011, p. 11)	Gottlieb	2008
“Una branca dei Translation Studies che si occupa di trasferire testi multimodali e multimediali in una diversa lingua e/o cultura.” (In Biserni, 2018, p. 23-24)	Pérez	2008
“Una modalidad general de traducción que se ocupa de los textos audiovisuales, los cuales se caracterizan porque se transmiten a través de dos canales simultáneos y complementarios (el acústico y el visual) y por presentar una combinación, también simultánea y complementaria, de varios códigos de significación (lingüístico, para lingüístico, visual, etc.) cuyos signos interactúan y construyen el entramado semántico del texto audiovisual. Se trata de una variedad de traducción que presenta una serie de características propias [...] que tienen que ver principalmente con los condicionantes (internos y externos) que dicha modalidad presenta y las estrategias que se requiere”. (Martínez, 2008, p. 22).	Martínez	2008
“Traduzione Audiovisiva è la traduzione di un determinato prodotto linguistico, la cui dimensione verbale è supportata da elementi, che provengono da altri mezzi di comunicazione”. (In Toni, 2017, p. 43)	Díaz e Remael	2006
“[...] tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili a un pubblico più ampio”. (In Kliska, 2016, p. 4)	Perego	2005

Così, si vede che Gottlieb (2008) la definisce come “The Translation of transient polysemiotic texts presented on screen to mass audiences”. Allora, partendo dalla definizione che propongono Chaume (2015) e Perego (2005) si può identificare che, questo che Gottlieb chiama *polysemiotic* ha a che fare con l’informazione che il testo audiovisuale fornisce attraverso canali di comunicazione (vale a dire il visuale e l’acustico) che, trasmettono significati in maniera simultanea. Si aggiunga anche che è “una variedad de traducción que presenta una serie de características propias [...] que tienen que ver principalmente con los condicionantes (internos y externos) que dicha modalidad presenta y las estrategias que se requiere” (Martínez, 2008, p. 22).

Partendo così da queste definizioni, si prende per questo lavoro la traduzione audiovisiva come una modalità di traduzione che si occupa di tradurre i prodotti audiovisivi, che raggiungono in sé una natura polisemiotica, giacché i significati si trasmettono mediante canali diversi.

1.1.2 Interazione Semiotica

Prima di procedere, per parlare su interazione semiotica si bisogna avere una nozione sulla semiotica che “es la disciplina que estudia la producción e interpretación del sentido” (Rodríguez, 2016, p. 945) e anche secondo Zecchetto (2010) “[...] Representa un punto de vista sobre la realidad, una mirada acerca del modo en que las cosas se convierten en signos y son portadoras de significado” (in Lojo, 2015, p. 23). Così, secondo Rodríguez (2016), la semiotica ha avuto una evoluzione e si applica anche ai testi audiovisuali. In questo modo, come tutti i testi audiovisuali sono una fusione di canali, si studiano tanto quella relazione tra i canali e codici come quell’interazione tra essi, i quali garantiscono che il prodotto abbia una efficienza per consentire al pubblico di ricostruire il messaggio (Andrei, 2019). A questo punto, diversi autori tengono in conto quest’interazione semiotica di elementi (ad es. Pavesi, 2005; D’Armenio, 2017; Rodríguez, 2016; Martínez, 2012).

Infatti, Rodríguez (2016) menziona che “Los textos audiovisuales son examinados a partir de las relaciones entre signos y códigos establecidos a partir de su naturaleza sonora y visual y de la interacción entre los mismos y su contexto” (p. 946). Altro autore che considera la presenza di quest’interazione semiotica è Pavesi (2005), giacché parla su quella compresenza e simultaneità di due canali. Infine, D’Armenio (2017) parla di quest’aspetto come una

dinamica semiotica. Insomma, riprendendo le parole di questi autori si può avere una nozione sull'interazione semiotica in questo lavoro.

Tabella 2 Interazione Semiotica

Definizione	Autore	Anno
“Il discorso cinematografico lavora quindi presentando le figure visive e sonore in modo tale da provocare una peculiare dinamica semiotica: esso fa lavorare la semiosi tanto in maniera percettiva quanto in maniera interpretativa, sollecitando la soglia della comprensione che le separa, così da legare le qualità sensibili all’articolazione discorsiva”.	D’Armenio	2017
“Los textos audiovisuales son examinados a partir de las relaciones entre signos y códigos establecidos a partir de su naturaleza sonora y visual y de la interacción entre los mismos y su contexto”. (Rodríguez, 2016, p. 946)”.	Rodríguez	2016
“[...]Cada código expresa significado y la interacción de los mismos provoca un significado añadido. Todos estos códigos tienen importancia en el conjunto e influyen en la interpretación del texto audiovisual [...]”	Martínez	2012
“Compresenza e simultaneità di due canali comunicativi, quello acustico e quello visivo”. (In Covelli, 2014, p. 12)	Pavesi	2005

In conclusione, con le definizioni degli autori nella tabella qui sopra è possibile asserire che esiste un aspetto comune: l’interazione, cioè, diversi fattori che stano legati semioticamente e che interagiscono tra sé.

1.1.3 Il Doppiaggio

Il doppiaggio è stato studiato anche per diversi autori, tra i quali si trovano Luyken et al. (1991); Paolinelli e Fortunato (2005); Chaume (2008), Petillo (2012), e Salmeri (2014). Questi autori compartono certe idee nelle sue definizioni su doppiaggio. Difatti, Luyken et

al. (1991) intendono il doppiaggio come “The replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing, phrasing and lip-movements of the original dialogue” (in Molini, 2018, p. 24). Questo permette di trovare una similitudine con quello che Salmeri (2014) esprime, ossia, che il doppiaggio consiste nell’adattare e sincronizzare la voce di chi doppia con le labbra, le espressioni e la mimica dell’attore doppiato. Allo stesso modo, si considera un’*arte imperfetta* (Paolinelli & Fortunato, 2005) e un esempio di invisibilità della traduzione (Chaume, 2008).

Adesso, nella tabella seguente si può vedere le definizioni secondo gli autori menzionati in precedenza:

Tabella 3 Il doppiaggio

Definizione	Autore	Anno
“Il doppiaggio consiste nell’adattamento e nella sincronizzazione della voce del doppiatore con il movimento delle labbra dell’attore, nonché con le sue espressioni e la sua mimica.”. (Salmeri, 2014, p. 284)	Salmeri	2014
“Consiste nell’eliminare i dialoghi originali di un prodotto audiovisivo per sostituirli con i dialoghi tradotti nella lingua d’arrivo, prestando estrema attenzione alla sincronizzazione articolatoria ed espressiva tra immagini ed enunciati”. (In Macchi, 2016, p. 10)	Petillo	2012
“Un illustre esempio di invisibilità della traduzione, un'operazione artistica e tecnica che consapevolmente cancella la colonna sonora originale del dialogo filmico e la sostituisce con un'altra colonna sonora nella quale sono registrati i dialoghi adattati e tradotti in lingua di arrivo”. (In Kliska, 2016, p. 15)	Chaume	2008
“Una forma de <i>arte imperfetta</i> , una tipología de traducción audiovisual que, sustituyendo el texto oral original por otro oral en la lengua de llegada, debe respetar un sincronismo de caracterización, de contenido”. (In Garzelli, 2013, p. 259)	Paolinelli e Fortunato	2005

“The replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing, phrasing and lip-movements of the original dialogue”. (In Molini, 2018, p. 24)

Dunque, il doppiaggio consiste in sostituire la lingua originale con la lingua d’arrivo e presta attenzione nella sincronizzazione articolatoria ed espressiva tra immagini ed enunciati (Petillo, 2012). Tutto quanto detto sul doppiaggio è proprio quello che permette di avere un’idea sul fenomeno in questo lavoro.

SEZIONE 1.2 ANTECEDENTI

In questa sezione si presentano ricerche che sono state condotte per quanto riguarda il topico della traduzione audiovisiva, parimenti le restrizioni che i prodotti audiovisivi hanno con sé a causa della dimensione semiotica. Allora, si fa noto che i prodotti semiotici lo sono perché hanno un codice visivo, uno sonoro e uno verbale che si comunicano attraverso canali diversi (Catania, 2013). Insomma, si mostrano quegli studi che si considerano importanti per la realizzazione di questa tesi dato che, essendo collegate, seguono una linea simile. Dunque, offrono una guida di quello che i ricercatori hanno indagato finora e quello che hanno raggiunto. Riprendendo quanto detto, tutti questi studi mostrano una luce che permette di continuare a esplorare in quest'ambito, partendo di quello che è già stato verificato.

È importante citare Catania (2013) che esprime nel suo studio *La traduzione audiovisiva: tecniche, strategie e difficoltà: Proposta di traduzione di quattro articoli tecnico-informativi* che il fruitore si serve del canale visivo e quello uditivo per unire le informazioni e così ricreare il messaggio del film. Detto ciò, considera che tra il linguaggio verbale e quello gestuale il traduttore deve cercare un equilibrio semiotico per non lasciare uno dei due fuori. Oltre a ciò, Catania segnala le metodologie di trasferimento linguistico, che prende di Gambier, tra le quali mette in evidenza il doppiaggio e la sottotitolazione interlinguistica con una sezione per ogni tecnica dato che l'autore bisogna far capire i componenti di queste due tipologie più diffuse. Per quanto riguarda la sottotitolazione, Catania specifica la dimensione polisemiotica, visto che questa metodologia presenta difficoltà per la traduzione dal momento che si compone di codici diversi. L'autore svolge anche gli aspetti tecnici, convenzioni formali e le fasi di realizzazione dei sottotitoli. Il seguente aspetto di cui parla è il doppiaggio. Soprattutto si vuole precisare questo tipo di metodologia dato che forma parte importante in questa ricerca. Su questa metodologia, Catania esprime che si richiede sincronizzare con precisione i movimenti labiali degli attori con il testo udito, in base al fatto che le voci originali vengono sostituite. Per questa ragione, aggiunge che la sincronizzazione dà la sensazione che gli attori parlino la stessa lingua. Si considera importante indicare il doppiaggio in sincrono, di cui parla l'autore, per il fatto di che, è la tecnica usata secondo le caratteristiche del film scelto. In questa tecnica si spera che la voce di chi fa la versione

doppiata sostituisca a quella della versione originale, affinché lo spettatore possa assimilare naturale la voce con il volto che si presenta sullo schermo. Senza dubbio, la sincronizzazione è un aspetto da segnalare, poiché come sostiene Catania, forma parte essenziale della traduzione audiovisiva e, in maniera specifica, del doppiaggio. La sincronizzazione diventa un elemento chiave quando non si vuole che il testo si riconosca straniero, ossia che il testo si consideri naturale. Nella seconda parte dello studio, Catania mostra la traduzione dal cinese all'italiano di quattro articoli tecnologico-informativi tratti da riviste settoriali in pubblicazione sul territorio della Repubblica Popolare Cinese (RPC). Infine, nell'ultima parte l'autore offre un commento traduttologico con esempi che manifestano le difficoltà a livello morfologico, lessicale e sintattico della traduzione del corpus di partenza, pure quelle strategie che si sono usate per risolverle.

Si fa notare anche la ricerca di Martínez (2012), titulata *La interacción de los códigos en el doblaje: juegos de palabras y restricciones visuales*, in cui l'autore mostra nelle conclusioni che il traduttore non ha la libertà di tradurre senza essere costretto per il significato implicato sullo schermo, dato che, si presentano restrizioni visive con carico semiotico che se non si prendono in conto causano nel pubblico una sensazione strana. Ad esempio, menziona la contraddizione tra ciò che l'immagine manifesta e ciò che gli attori dicono. Tutto quanto detto produce scomodità nello spettatore, e in conseguenza ricorda che si tratta di un prodotto modificato (Martinez, 2012). Il seguente aspetto che l'autore considera è che l'immagine può ripercuotere, sia in maggiore che in minore grado, nella trasmissione semantica. In altre parole, l'opposizione tra i codici ha come risultato che lo spettatore sia consapevole in qualche modo che sta di fronte a un prodotto diverso dall'originale.

Dalla considerazione di questi fatti emerge che le immagini – quelle che sono sullo schermo –, rendono difficile il lavoro del traduttore, perché lui/lei non deve cambiare il significato che appare sullo schermo, in modo da non causare una strana sensazione al pubblico. Si può dire che questo limita al traduttore, in tanto che deve cercare un modo di non contraddirlo. Queste restrizioni visive, quindi, creano una difficoltà.

Tra questi studi si trova anche la tesi di Ariza (2014), titulata *Estudio descriptivo de las traducciones para doblaje en gallego, catalán, inglés e italiano de la película Donkey Xote (José Pozo, 2007) y propuesta preliminar teórico-metodológica para el análisis de textos*

audiovisuales de doble receptor. Questa tesi mostra la complessità di questa sfida. Infatti, entro le conclusioni dello studio si evidenzia che gli adattamenti hanno con sé una sfida per i traduttori (in questo caso, si tratta dell'adattamento di un'opera letteraria). L'autore afferma che la traduzione non ha con precisione una fedeltà verso il testo originale, dato che c'è una rielaborazione in cui i traduttori sono visibili perché si vede il suo lavoro e il suo stile (Ariza, 2014). L'esempio che l'autore sceglie tra le versioni mostrate del film spagnolo *Donkey Xote* è quella italiana, giacché è l'unica che ha introdotto più modifiche. Però, questo non significa che il traduttore venga a sostituire dal tutto questo testo. Detto ciò, esiste la domanda di quali sono i limiti negli interventi nella TAV, e Ariza (2014) propone di utilizzare categorie come punto di partenza. Oltre a dire, si menziona che nel caso dei testi audiovisivi è l'immagine che impone i limiti e il traduttore deve sottomettersi a diverse decisioni. Quindi, in questo chiaro esempio, tra tutti e quattro versioni del film *Donkey Xote* (ovvero galiziano, catalano, inglese e italiano), c'è stata una versione sul doppiaggio che presenta diverse modifiche in quanto all'originale per questioni di funzioni, cioè l'italiana. Nonostante l'autore si chiede, che se questa traduzione creativa con tante modifiche è permessa, fino a quale punto si permette oppure i limiti che si devono prendere in considerazione; dunque proporre fare attenzione ai limiti e categorie per non creare una versione così lontana all'originale. Poi evidenzia l'immagine come punto di partenza dei limiti a cui i traduttori sono costretti per fare, in questo caso, il doppiaggio.

In modo simile, la ricerca di Kliska (2016), intitolata *Aspetti e problemi della traduzione audiovisiva*, esamina la natura stessa della traduzione audiovisiva con tutto ciò che più che problemi si considera una sfida, in tanto che serve per imparare e conoscere l'ambito. Questa tesi è suddivisa in tre parti. Si parte con la TAV in termini generali, con l'analisi dei vincoli legati a tutti i codici che rendono una grande difficoltà per tradurre i prodotti audiovisivi, cioè la pluralità dei codici. Poi, si sono state elencate con una descrizione le modalità di trasferimento linguistico (ad esempio, doppiaggio, sottotitolazione, e voice-over, per menzionare alcune). Nella seconda parte si è fatto l'analisi dei sottotitoli e i problemi. Per di più, nell'ultima parte si mostra in modo breve un confronto tra sottotitolazione e doppiaggio. Kliska (2016) manifesta che in particolare il proposito della TAV è creare prodotti audiovisivi con dialoghi filmici, essendo trasferiti a un'altra lingua perché si offrano in maniera ampia a più pubblico (tra l'altro l'aspetto linguistico è l'unica parte che può essere

modificata). Altrettanto importante, l'autore, riprendendo parole di Roman Jakobson sostiene che la traduzione filmica per il doppiaggio è una traduzione interlinguistica e intersemiotica. Interlinguistica dal momento che si trasferisce da un codice linguistico ad altro, e intersemiotico perché si mostra nel trasportare il codice delle immagini al codice linguistico (per meglio dire, interpretare segni non linguistici con segni linguistici). Nel doppiaggio si mette una colonna sonora diversa con i dialoghi nella lingua d'arrivo al posto della colonna sonora originale del film, pure nella sincronizzazione si richiede una precisione e i dialoghi devono adattarsi rispettando il sincronismo labiale perché gli attori simulano che parlino la stessa lingua, allora il doppiaggio è soggetto alla sincronia labiale (Kliska, 2016). Infine, l'autore considera che il doppiaggio permette la verosimiglianza nell'aspetto paralinguistico poiché l'intonazione di chi parla si rispetta, pure gli stati d'animo e gli atteggiamenti.

Nelle conclusioni, Kliska (2016) espone la particolarità che ha la traduzione audiovisiva, ossia la costruzione complessa di canali e codici insieme. Tutta questa costruzione è la sfida che il traduttore deve affrontare. La traduzione audiovisiva ha con sé canali che si svolgono allo stesso tempo; quindi, creano un significato, ovvero il parlato filmico. Allora, quando si traduce il parlato filmico si deve concentrarsi su tutti quegli elementi presenti, in questo caso nel film, come sarebbero i dialoghi, le immagini, pure gesti e altri, che appartengono al parlato spontaneo. Ne deriva un processo complesso per cui si deve avere una preparazione. Dall'altra parte, l'autore precisa il vincolo del doppiaggio con il sincronismo labiale; quindi, che con la maggior esattezza possibile si produca un parlato più naturale adatto all'originale. Si aggiunga che in un film doppiato il pubblico non deve pensare o accorgersene che si trova davanti un prodotto straniero, ma che gli attori parlano la stessa lingua che loro. Pertanto, si mostra che nella traduzione esistono tanti elementi legati e che non si possono separare; in questo modo, si converte in un processo complesso tra l'interazione semiotica di tutti questi. Per questo, il traduttore ha bisogno di creatività e di ottenere il vero senso di tutti questi elementi.

CAPITOLO 2

SEZIONE 2.1 DEI BASI TEORICHE

2.1.1 Ripercussione dell'interazione semiotica tra testo e immagine nel doppiaggio

Si considera importante contemplare l'indagine di Salvador (2012) *Análisis del doblaje de la película Alicia en el país de las maravillas* per il fatto che ha un obbiettivo simile al lavoro che qui si presenta, in questo modo uno degli obbiettivi è osservare la ripercussione del canale visivo nella traduzione del doppiaggio; in maniera specifica come trattano i diversi tipi di piani e codici grafici. Allo stesso modo, se controlla se si mantiene la sincronia cinesica, labiale e l'isocronia; un altro aspetto che l'autore considera è se si è più fedele all'immagine o allo script. In modo particolare, si sono specificati soltanto questi aspetti perché sono parti essenziali dello studio che si intende realizzare.

Salvador (2012) ha seguito una metodologia che consiste in visionare sia la versione originale del film (in inglese), sia in castigliano per dopo annotare quei frammenti che lei ha considerato interessanti della traduzione. Inoltre, ha dovuto raccogliere informazione sui doppiaggi dei film Disney. Ad esempio, studi, traduttori, direttori di doppiaggio, processo di traduzione e altre cose rilevanti per lo studio, come bibliografia specifica sulla traduzione audiovisiva. Riprendendo quanto detto, l'autore ha fatto una descrizione breve sulla traduzione audiovisiva, dopo ha commentato i romanzi sui quali è basato il lungometraggio, inoltre ha realizzato l'analisi delle cinque categorie secondo il problema a cui ognuna apparteneva. Infine, per ogni categoria ha scritto esempi, risultati e i procedimenti che sono stati utilizzati. Le categorie utilizzate sono state elementi culturali, giochi di parole, inserti, canzoni e spagnolo neutro. Si considera importante fare noti quelli casi in cui Salvador (2012) fa menzione di due restrizioni che si collegano con questa ricerca; cioè, la sincronia fonetica e l'isocronia. Nel caso degli elementi culturali, le tecniche usate per risolvere la traduzione (domesticazione e neutralizzazione), hanno rispettato l'immagine e la sincronia fonetica. Infatti, per creare una traduzione appropriata, i traduttori hanno usato di base il canale visivo e c'era un'armonia tra i canali visivo e acustico; in tanto che per gli inserti linguistici, come cartelli e segni che sono parte del codice, le soluzioni sono state diverse secondo il piano e

l'importanza di ognuno (vale a dire, traduzione letterale, referenza indiretta e omissione). In questo caso, quando era essenziale o i primissimi piani richiedevano isocronia, le tecniche erano adeguate. Invece, quando si ristrutturava l'informazione si perdeva. Quindi, il significato era alterato.

Nel doppiaggio si coinvolgono codici di significatività e una delle cose su cui si interessa è fingere che gli attori parlino la stessa lingua della cultura meta. Si prendono in considerazione, in primo luogo, la disponibilità dello spettatore a credere che gli attori parlino con naturalezza come se parlassero come il pubblico per il quale è stato generato il prodotto audiovisivo. In secondo luogo, si prende in considerazione anche il traduttore chi traduce l'informazione trasmessa nei canali acustico e visivo (Salvador, 2012).

In *La sincronía y la oralidad en una película de animación: El caso de Los Simpson: la película* (Sorribes, 2019), l'obiettivo principale è stato di analizzare la sincronia e l'oralità nella traduzione del film *Los Simpson: la película* e in questo modo, esaminare l'incidenza della sincronia sull'oralità e provare se la sincronia ha il posto di uno standard di qualità. In più, Sorribes (2019) ha voluto verificare quello che Katan affermava, ovvero se in un'opera animata la sincronia labiale si presenta in un grado minore o se si rispetta. Il lavoro ha tre capitoli; nel primo capitolo si presenta l'introduzione e si fa la giustificazione del topic e il corpus, oltre a ciò si mostrano gli obiettivi principali, l' struttura e la metodologia. Nel secondo capitolo si sporge il quadro teorico, i concetti come traduzione audiovisuale, doppiaggio, oralità e sincronia. Nel terzo invece, si mostra l'analisi pratica e anche si spiega la metodologia che è stata usata (in questo caso si sono stati analizzati due aspetti, da una parte il modello della lingua e dall'altra la sincronia), aggiungendo il modello della scheda per concludere e presentare i risultati.

Soprattutto, Sorribes segnala la modalità nella quale si focalizza, ossia il doppiaggio. Altrettanto importante, indica i tre tipi di sincronie come isocronia, sincronia labiale e sincronia cinesica; le cui devono aiutare a che lo spettatore non si renda in conto che il prodotto è stato tradotto (Chaume, 2005).

Rispetto alla metodologia, è stato visualizzato il film *Los Simpson: la película*, dopo si sono scelti quei segmenti nei quali si erano osservate restrizioni che riguardano la sincronia e il

modello della lingua, ognuno con i suoi rispettivi commenti. In ogni commento si è stato messo in evidenza l'aspetto che aveva importanza, ovvero la sincronia, oppure l'oralità.

In modo particolare, in questa tesi l'aspetto legato all'analisi delle sincronie, cioè l'isocronia, la sincronia fonetica (consonanti e vocali) e per ultimo la cinesica è di molta importanza.

Le conclusioni dello studio di Sorribes indicano che l'attenzione si centra sull'oralità prefabbricata. Vale a dire, nel livello lessico-semanticò sono stati presenti quei termini propri del doppiaggio per ottenerla. Allo stesso modo l'autore conclude che di 44 casi esposti, 28 si concentrano nella lingua più che nella sincronia, mentre solo in tre casi la sincronia ha avuto maggiore attenzione. Inoltre, ci sono 13 casi in cui si mantiene l'equilibrio. In questo modo non si rispetta la sincronia tutto il tempo. Così, si mostrano casi in cui si espone questa questione nella sincronia fonetica; in modo particolare si presenta più nelle vocali che nelle consonanti. Per di più, si afferma che questi aspetti si possono percepire più alla fine degli interventi. In relazione all'isocronia ci sono 18 casi in cui non si rispetta. Per meglio dire, il personaggio continua a parlare quando la bocca è già chiusa, oppure non parla quando la bocca continua in movimento. Infine, nel caso della sincronia cinesica si trovano cinque esempi nei quali si dimostra che non si rispetta; nonostante, ci sono sette casi in cui si se mantiene.

Insomma, in questo studio si afferma che nel doppiaggio c'è maggiore attenzione sul modello della lingua che sulla sincronia. Ugualmente, Sorribes (2019) aggiunge che continuare questa linea di ricerca così come ampliare il corpus e paragonare sarebbe favorevole, soprattutto per provare che la sincronia è meno importante nei prodotti d'animazione che in quelli live-action.

È importante citare Badenes (2020), che nel suo studio *Análisis descriptivo de la traducción para el doblaje de la película Jane Eyre (2011): el dialecto temporal*, esplora e descrive il livello linguistico, strategie e restrizioni (tra queste le sincronie). In modo particolare, l'obbiettivo di questa ricerca è stato di realizzare un'analisi descrittiva del linguaggio del film *Jane Eyre (2011)* nella versione originale e la traduzione della versione doppiata allo spagnolo. Lo studio è composto di cinque capitoli; nel primo si presentano la motivazione personale, gli obbiettivi e la struttura del lavoro. Nel secondo si esporre gli aspetti importanti della traduzione audiovisuale, specificamente il doppiaggio e la traduzione letteraria. Il terzo

capitolo mostra la metodologia e il corpus, mentre il quarto è in riguardo all'analisi quantitativa e qualitativa. Infine, nel quinto capitolo si trovano le conclusioni e i risultati ottenuti.

Soprattutto si vogliono precisare caratteristiche della metodologia utilizzata in quest'analisi descrittiva, considerando che proporzionano basi per questo lavoro. Dapprima, sono state scelte le opere classiche che vengono adattate per il cinema, dopo si è stato scelto il film, in più si è stato elaborato un quadro teorico secondo le caratteristiche del corpus e l'analisi. È stato guardato il film *Jane Eyre* (2011) nella versione doppiata e sono stati classificati i marchi del dialetto temporale trovati nella versione originale per poter distinguere la norma di traduzione scelta nel doppiaggio. In altre parole, il dialetto temporale comprende le variazioni che la lingua presenta attraverso il tempo (Badenes, 2020) e al fine di semplificare l'analisi l'autore ha deciso di usare la strategia di marcare l'elemento che identificava il dialetto temporale nella versione del testo originale (TO). Anche è stata realizzata un'analisi descrittiva per paragonare la traduzione del dialetto temporale nel doppiaggio. Finalmente, per descrivere le regolarità osservate sono stati scelti frammenti microtestuali in cui il dialetto temporale era presente. L'analisi comprendeva tre aspetti importanti: il livello linguistico, tra il quale si trovano i livelli lessico semantico, morfosintattico e fraseologico; strategie e restrizioni o sincronie che potevano condizionare la traduzione, principalmente quest'ultimo aspetto è il quale si vuole mettere in evidenza, considerando che è una delle categorie da studiare. Tutto ciò è stato svuotato in una scheda di analisi. Sulle schede è stato elencato anche il tempo in cui iniziava l'intervenzione. Come strumenti sono stati utilizzati CORDE, CREA, DRAE, Ngram Viewer, Collins, Wordnik, Lexico y LDOCE. Inoltre, si menziona il livello della lingua in cui c'è il dialetto temporale dei marchi in ambedue versioni, pure le restrizioni (in questo caso le sincronie) come isocronia, sincronia labiale e sincronia cinesica. Per ultimo è stata lasciata una sezione per i commenti.

In questo studio misto, l'analisi quantitativa è stata composta da 47 schede, però in realtà sono stati trovati 104 marchi del dialetto temporale nella versione originale. È essenziale indicare che in riguardo ai marchi del dialetto del TO sono state trovate sincronie, per esempio l'isocronia è stata presente in 91, anche la sincronia labiale in 68 e la sincronia cinesica in 10. Oltre a ciò, in 12 dei marchi del dialetto non ci sono state trovate delle

sincronie. Rispetto all'analisi qualitativa del doppiaggio del film, nelle schede segnalate entro lo studio si possono notare alcuni esempi delle sincronie, tutto ciò ha servito per riflettere sui problemi e le soluzioni della traduzione del dialetto temporale.

In relazione ai risultati e le conclusioni è necessario precisare ciò che Badenes (2020) ha trovato sulle sincronie. In questo caso le sincronie sono state studiate nei marchi dialettali. Quello che è stato constatato è che i marchi sono stati conservati, dato che le sincronie, la fedeltà del contenuto e la coerenza tra immagini e parole hanno molta importanza riguardo alla qualità del doppiaggio. Anzi, in più della metà degli esempi (48 de 92) dove esisteva alcuna restrizione, i marchi non sono stati conservati. Per questo motivo l'autore deduce la esistenza di una relazione tra le tre sincronie e la strategia per cui ha optato il traduttore.

2.1.2 Traduzione nel doppiaggio italiano- spagnolo

È essenziale fare distinzione tra il doppiaggio italiano- spagnolo, dal momento che ambedue lingue hanno aspetti particolari che le rendono diverse una dall'altra e infatti diverse da altre lingue, aggiungendo il fatto che l'italiano porta con sé problemi per la traduzione e che l'idea che sia una lingua facile per studenti ispano parlanti non è giusta. Per esempio, l'italiano contiene una serie di componenti, siano non verbali che lessici, e principalmente si mettono in evidenza i problemi legati all'informazione non verbale. In particolare, uno di questi aspetti è la cinesica, tra la quale Ortega (2015) rende nota la gestualità italiana come uno dei problemi di più difficile soluzione nell'area della traduzione nel doppiaggio italiano-spagnolo.

Quindi, in questa sezione si fa menzione di studi che affrontano in specifico, il doppiaggio italo-spagnolo.

In primo luogo, si trova la ricerca di Zamora e Alessandro (2018), *Frecuencia de uso y funciones de las interjecciones italianas y españolas en el hablado fílmico y sus repercusiones en el doblaje al español*, nella cui si segnalano i problemi che si trovano entro l'aspetto linguistico, che però ripercuotono anche in certo punto sull'aspetto visivo. Gli autori spiegano anche le ripercussioni in riguardo al codice di pianificazione e fanno sapere che esiste la ripercussione nelle tecniche di traduzione, che in certo modo portano questo tipo di

piano e i movimenti articolatori sullo schermo, aggiungendo il movimento vocalico dell'interiezione. Per di più, hanno osservato che la tecnica che è stata usata principalmente nei primi (24,33%) e primissimi (43,38%) piani è stata la traduzione letterale poiché la sincronia fonetica condiziona il lavoro del traduttore, maggiormente quando i movimenti labiale si marcano. Oltre a ciò, lo studio contiene una sezione specifica per fare il paragone tra il corpus filmico e veri corpus orali, da qui risulta che in italiano l'oralità prefabbricata che contiene il corpus filmico coincide con il corpus del parlato reale; al contrario, in spagnolo esiste una disuguaglianza, dato che nel parlato reale non si usano le interiezioni dallo stesso modo.

Nelle conclusioni loro confermano che nel parlato filmico italiano si fa uso di interiezioni specifiche e manifestano che c'è un numero maggiore di quelle trovate in spagnolo. Tutto quanto detto conferma non solo la differenza che esiste tra lo spagnolo e l'italiano, ma anche il bisogno di occupare diverse tecniche per ambedue lingue. Poi nel caso del doppiaggio allo spagnolo, le tecniche più usate sono la traduzione letterale e l'omissione. Quindi, in spagnolo si conservano quelle interiezioni italiane e in certi casi si sostituiscono quelle specifiche. Per di più, gli autori fanno sapere che l'omissione come tecnica si usa meno rispetto della traduzione letterale e questo può provocare un eccesso di interiezioni nel doppiaggio, cosicché come in spagnolo non si usano tante interiezioni la versione meta può perdere naturalità.

Allo stesso modo, gli autori considerano che nel caso dei primi e primissimi piani, dove ha una maggiore importanza la sincronia labiale e fonetica, dato che c'è una visione più vicina dell'immagine, si deve tenere conto delle restrizioni che creano le interiezioni. Zamora e Alessandro (2016) riconoscono che questo eccesso di interiezioni in Spagna non ha avuto una ripercussione nel visionato dei film italiani, in base al fatto che questo prodotto audiovisuale contiene diversi codici, i cui rendono facile la comprensione del messaggio e che in certo modo lo spettatore non si rende conto delle contraddizioni che possano trovarsi nel prodotto per tutti gli stimoli che riceve. Nonostante, affermano che le interiezioni assicurano quella naturalità e che c'è bisogno di studi che approfondiscano nel tema per confermare e indagare su tutto quanto detto. Oltre a quanto è stato detto, schiariscono che i dati sono stati analizzati come apparivano sullo schermo e non si è stato usato una

sceneggiatura o copione. Quindi è stato preso il prodotto finale per l'analisi. Anche stimano che i risultati sono soltanto una prima contribuzione sugli ostacoli che vengono con la traduzione di interiezioni italo-spagnolo e le tecniche usate in riguardo. Quindi, sostengono la necessità di continuare le ricerche su questo topico.

Allora, questo fa percepire il bisogno che c'è di proseguire indagando sulle restrizioni della traduzione italo-spagnolo e, insomma, questi autori fanno distinzione sulla differenza tra queste due lingue che principalmente si può notare nei primi e primissimi piani con la sincronia fonetica e labiale. Quindi, si mostra un chiaro esempio della restrizione che esiste tra canale auditivo e visivo aggiungendo la complessità che porta la lingua italiana.

Inoltre, Ortega (2015) nel suo studio *Principales problemas de traducción en el doblaje italiano-español*, in primo luogo ha avuto gli obbiettivi di indicare le difficoltà che la traduzione per il doppiaggio ha, poi dare una luce verso i problemi traduttologici e così potere dargli soluzione con le strategie che l'autore proporziona, infine provare che l'italiano porta con sé i suoi problemi e che l'idea che sia una lingua facile non è giusta. Si sono create due categorie per i problemi. Nella prima si sono aggruppati quei legati all'informazione verbale (vale a dire riferimenti culturali, dialetti e giochi linguistici), e nella seconda quei legati all'informazione non verbale (tra la quale è stata introdotta l'iconicità in maniera generale, dopo il testo nello schermo, il paralinguaggio e la cinesica, dove è importante menzionare che è stata analizzata la gestualità italiana).

Ortega (2015) considera che entro le difficoltà che il doppiaggio ha con sé si devono rispettare in certo, modo caratteristiche legate all'oralità (che è la caratteristica di base) affinché la traduzione sia naturale per chi l'osserva e in questo modo divenga comprensibile e verosimile.

Insomma, mostra nella conclusione di una maniera essenziale due punti come argomentazioni. Uno dei punti tratta della difficoltà esistente nella traduzione per il doppiaggio e l'altro affronta quella che c'è nell'italiano. Vale a dire, il doppiaggio presenta una quantità significativa di segni che sono cinesici, ciò implica i movimenti corporali e il significato espressivo dei gesti, i cui condizionano la traduzione quando c'è il bisogno di spiegarli affinché la cultura di destinazione possa capire il messaggio (Ortega, 2015). Dunque, sostiene che quando si parla di doppiaggio la restrizione maggiore che si trova è la

coesione che c'è tra immagine e testo; quindi, rende la TAV un compito non facile, dal momento che si intende mantenere l'oralità e questo la rende una sfida. L'autore ha fatto note anche le difficoltà che sono proprie dell'italiano, giacché come sono particolari di questa lingua non si presentano in altra. Si aggiunga il fatto che la gestualità fa una somma con la cinesica e questo lo rende ancora più difficile, visto che sono strettamente legati l'uno all'altro.

2.1.3 Le restrizioni nel doppiaggio dalla visione di Martí

È essenziale far notare la ricerca *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para el doblaje y subtitulación* di Martí (2006), che ha avuto come obiettivi principali descrivere con dati empirici e controlli statistici il metodo di traduzione, specificamente il risultato della presenza di norme determinate e dell'applicazione di determinate tecniche di traduzione utilizzato in un corpus di cinque film, sia nella versione doppiata che sottotitolata. In secondo luogo, l'autore ha voluto dimostrare che il metodo di traduzione è diverso nel caso di una traduzione per il doppiaggio e una traduzione per i sottotitoli. In terzo luogo, si cercava di verificare che le restrizioni specifiche che incidono sulla traduzione per il doppiaggio e la traduzione per i sottotitoli, sia nella fase preliminare che nella fase di traduzione stessa, comportino diverse soluzioni di traduzione che possono portare un diverso metodo di traduzione. Questa ricerca di tipo misto è stata realizzata in Spagna, avendo come oggetti di studio cinque film e come categorie di analisi le restrizioni, norme e tecniche di traduzione. Gli strumenti utilizzati sono stati il foglio di calcolo Excel e le interviste. La procedura di analisi è stata realizzata attraverso la visualizzazione simultanea di entrambe versioni tradotte dei film in DVD. Una volta che i campioni sono stati selezionati e raccolti viene eseguito il confronto della versione originale. Dopodiché è stata eseguita un'analisi di ciascuna delle versioni tradotte rispetto all'originale. L'esistenza di restrizioni, standard di traduzione e tecniche utilizzate è stata identificata per ciascun campione. Tutti questi dati sono stati memorizzati in un foglio Excel, da cui sono state quantificate e confrontate la presenza dei tre parametri (restrizioni, norme e tecniche). I risultati indicano che il numero totale di restrizioni in entrambe le modalità è molto simile (188 nel doppiaggio e 177 nella sottotitolazione). La piccola differenza osservata è stata dovuta alla restrizione formale (adattamento e isocronia), arrivando alla conclusione che la restrizione formale

principalmente presente nel doppiaggio è la sincronia "ON", che forza l'adattamento labiale, sebbene anche l'isocronia appaia in misura minore, e la sua combinazione con la sincronia "ON", che loro hanno contrassegnato come "isocronia" e il numero di caratteri per sottotitoli. Per quanto riguarda la restrizione iconica il ricercatore ha detto che le restrizioni iconiche comprendono un'ampia varietà di problemi specifici, e che quindi è stato difficile dare conclusioni generali. Si possono dare conclusioni concrete per problemi specifici: poiché il doppiaggio tende a non tradurre i codici grafici e se lo fa è con una voce "OFF" cioè la voce fuori campo.

Di seguito viene mostrata la tabella delle categorie utilizzate da Martí (2006):

Tabella 4 Categorie di Martí (2006)

Tipos de restricciones	Definición	Ejemplos	Fase en que se presentan
Profesionales	Impuestas por las condiciones laborales a las que debe hacer frente el traductor en la ejecución de un encargo	• Limitaciones de tiempo • Honorarios • Libros de estilo • Etc.	Fase preliminar
Formales	Inherentes a las técnicas, prácticas y convenciones propias del doblaje y la subtitulación	• Sincronía fonética • Isocronía • Etc.	Fase de traducción
Lingüísticas	Asociadas a la variación lingüística	• Dialectos • Idiolectos • Registros • Oralidad • Etc.	Fase de traducción
Semióticas (o icónicas)	Propias del lenguaje fílmico y de tipo semiótico:	• Iconos • Fotografía	

	relacionadas con los signos transmitidos a través del canal visual y auditivo (canciones), y pertenecientes a códigos de significación no lingüísticos (excepto en el caso de las canciones)	• Montaje • Proxémica • Cinésica • Canciones • Etc.	Fase de traducción
Socioculturales	Debidas a la coexistencia simultanea de sistemas culturales diferentes en el mensaje lingüístico y el icónico.	• Referentes culturales verbalizados • Referentes culturales icónicos	Fase de traducción
Restricción nula	Ausencia de restricción	-	Fase de traducción

Nota: Martí, 2006, p. 143

Categorie scelte

Secondo le caratteristiche e al fine di raggiungere gli obiettivi di questo studio, entro le categorie di analisi si considerano la restrizione formale, la restrizione semiotica (iconica) e la restrizione nulla di Martí (2006), alle quali si aggiungono i tipi di sincronie proposti da Chaume (2005) ovvero l'isocronia, la sincronia fonetica e la sincronia cinesica e con le quali anche Sorribes (2019) forma una tabella che gli permette di analizzare le sincronie nei dati trovati.

È importante specificare che, le restrizioni si interpretano come “interferencias o elementos que introducen ruido [...], en el proceso de comunicación y en la transferencia del texto que supone la traducción” (Martí, 2006, p. 120). In più, Zabaldescoa (1996) le definisce come ostacoli e problemi che causano che il testo di partita (TP) e il testo meta (TM) non siano identici, quindi queste condizionano le differenze tra ciascun testo (Martí, 2006, p. 127).

Allo stesso modo, si deve contemplare anche quello che propone Chaume (2005) sulle sincronie. Per meglio dire, si intende che nell'isocronia si deve far coincidere la durata della traduzione con i dialoghi dei personaggi che si vedono sullo schermo, ossia ambedue enunciati devono finire allo stesso tempo. Per di più, la sincronia fonetica ha a che fare con adattare la traduzione dei movimenti labiali degli attori sullo schermo al fine di naturalizzare il prodotto e non sia strano. Infine, la sincronia cinesica si relaziona alla coerenza che deve esistere tra i movimenti corporali degli attori con la traduzione, cioè, che la traduzione deve adattarsi ai movimenti corporali.

Riprendendo quanto detto, queste tre tipi di sincronie formano parte delle restrizioni che apporta Martí (2006), in altre parole, l'isocronia e la sincronia fonetica fanno parte della restrizione formale giacché fanno riferimento ai movimenti labiali e la sincronia cinesica fa parte delle restrizioni semiotiche (o iconiche) dato che si riferisce ai movimenti corporali. Tutto questo permette di creare la seguente tabella che ricava l'informazione esposta da questi autori (Martí, 2006; Sorribes, 2019; Chaume, 2005) per così creare una matrice che serva ad analizzare i dati di questo studio.

Tabella 5 Categorie di Martí selezionate per questo studio

Categorie	Descrizione	Sincronie
Restrizione Formale	Questo fa riferimento all'armonia che c'è nell'interazione tra i fonemi e le parole del testo meta con i movimenti delle labbra e la durata dell'enunciato.	• Isocronia • Sincronia fonetica (Vocali aperte a, e, o e i consonanti bilabiali b, m, p, f, v)
Restrizione semiotica (o iconica)	Relazionate all'interazione tra gli elementi che vengono trasmessi nei canali visivo e auditivo (canzoni) e anche i codici non linguistici.	• Testi scritti • Sincronia cinesica
Restrizione nulla	Non c'è restrizione	

CAPITOLO 3. METODOLOGIA

3.1 Tipo di studio

Questa ricerca è qualitativa; secondo Williams e Chesterman (2002) questi tipi di ricerche descrivono e spiegano le caratteristiche di qualche cosa. Benché con la ricerca qualitativa non si può offrire conclusioni generali o universali, si può arrivare a conclusioni in certi casi. L'ambito è descrittivo, dato che si cerca di specificare, così come di "descrivere a dettaglio come sono e si manifestano le caratteristiche dell'oggetto di studio" (Hernández et al., 2014, p. 92) e in questo caso, si descrive come l'interazione semiotica ripercuote nel doppiaggio del film *La vita è bella*. Il disegno della ricerca è un'analisi di dati, in cui un'unità viene analizzata in profondità per rispondere all'affermazione del problema (Hernández et al., 2014, p. 164).

Prima di procedere oltre, si fa notare i *Translation Studies* che Holmes (1972) ha proposto e che ha suddiviso in tre branche, due di queste pure; ovvero la teorica e la descrittiva, e l'altra branca di tipo applicato. Entro la branca descrittiva, sono situati *Los Estudios Descriptivos de Traducción* (EDT), tra i quali precisamente è collocato questo studio. Particolarmente, tra i EDT che si concentrano nel prodotto, cioè, "el mero resultado del proceso de traducción" (Ariza, 2014, p. 15). Allora, questa tesi si colloca tra la metodologia descrittiva nella ricerca traduttologica. Altrettanto importante, seguendo le linee di ricerca che De Higes (2014) ha enumerato e che ha concentrato da diversi autori (vale a dire, Díaz, 2009; Gambier, 2009; Martínez, 2012; Chaume, 2013) si svolge tra gli studi che si occupano del testo meta partendo di uno studio di caso e, in più, prende in conto le restrizioni (ad es. la restrizione formale, la restrizione semiotica o iconica, e la restrizione nulla nel doppiaggio). Segue la metodologia di Martí (2006) e si considera necessario il visionato simultaneo di ciascuna versione che permetta realizzare un paragone tra il dialogo originale e la versione doppiata, in questo senso si può identificare con precisione ogni restrizione. È anche opportuno notificare che non viene fatta una valutazione delle traduzioni, né si propongono soluzioni per la traduzione, al contrario; si cerca di descrivere il caso tale come si svolge.

3.2 Il caso di studio: La vita è bella



Figura 1 Copertina DVD originale

Fonte: <https://www.covercentury.com/index.php?p=dvd&l=La-Vita-E-Bella-DVD-IT.jpg>



Figura 2 Copertina DVD tradotta in spagnolo

Fonte: <https://cine.coveralia.com/caratulas/la-vida-es-bella-caratula.php>

Il film è basato sulla esperienza reale di Rubino Romeo Salmoni, un ebreo che ha scritto il libro *“Alla fine ho sconfitto Hitler”* dopo di uscire del campo di concentramento nel 1944. Citando Porcelli (2018), *La vita è bella* è stato un successo internazionale da quando è stato presentato in Italia, nel dicembre 1997. È uno dei più grandi film di tutti i tempi. Ha vinto importanti riconoscimenti, tra i quali si trovano il Grand Prix speciale della giuria, alla 51a edizione del Festival di Cannes (uno dei festival cinematografici più famosi al mondo). Anche, quattro David di Donatello (uno dei premi più prestigiosi nell'industria cinematografica italiana) e cinque Nastri d'Argento. Oltre a ciò, è stato vincitore di tre Oscar al miglior film straniero, miglior attore protagonista e miglior colonna sonora originale. Secondo il sito su internet movieplayer.it, *La vita è bella* è stato il film italiano che ha fatturato di più al mondo e anche il più visto al primo passaggio sulla TV italiana.

Seguendo Bevilacqua (2021), è importante segnalare che, sebbene prima del film *La vita è bella* si hanno presentato altri film con umorismo e scherzi, questi sono stati considerati come satire. Tra questi film si può citare *The Great Dictator* (1940) di Charles Chaplin e *To Be or Not to Be* (1942) di Lubitsch, che “fueron sátiras de un mundo que estaba colapsando, en el que no se sabía aún a ciencia cierta que los nazis iban o estaban llevando a cabo la ‘Solución Final’, el exterminio sistemático e industrial de los judíos europeos” (Bevilacqua, 2021, p. 48).

La prima uscita di *La vita è bella* ha creato un dibattito sui limiti nel modo in cui si rappresentava l'Olocausto nel cine dopoguerra, dato che, secondo i sopravvissuti, questo terribile avvenimento non doveva essere oggetto di comicità. Per tutto questo, Baer (2006) lo definisce come il *boom* Benigni, per il fatto che era segnalato come quella persona fuori il moralmente accettato, e ha avuto una visione diversa dagli autori dell'industria cinematografica in quel tempo. Dopo questo successo, due film hanno presentato la stessa storia seguendo questo punto di vista, vale a dire *“Jakob the Liar”* (EEUU, 1999) e *“Train de vie”* (Francia, 2000); ambedue film raccontano una storia terribile, però i personaggi aggiungono comicità “encarnan la inocencia trágica que tan bien ha sabido recoger el humor judío a lo largo de la historia, un humor que siempre ha sido un utillaje con el que enfrentar las adversidades” (Baer, 2006, p.13).

Porcelli (2018) afferma che *La vita è bella* è stata distribuita nel resto d'Europa nel 1998 e più tardi, a partire dal 1999, raggiunge l'Inghilterra e poi il Messico. Il film è arrivato in Messico nei primi mesi del 1999, contemporaneamente con la cerimonia degli Oscar. *La vita è bella* è stato un film molto popolare in Messico. Il 20 giugno 2004 è stata la prima volta che *La vita è bella* è stata trasmessa in TV in Messico sul canale 7 della rete televisiva TV Azteca. La versione DVD in Messico è stata presentata il 24 agosto 2015.

Sono stati diversi motivi per scegliere questo film e non altro. Però, il motivo principale per cui si sceglie *La vita è bella* è perché si cercava un film italiano che non fosse stato analizzato precedentemente in termini del doppiaggio. Si cercava di lavorare con un film che fosse accessibile in DVD, oppure sui servizi di distribuzione digitale di film e TV, ad esempio Amazon Prime, Netflix, YouTube, ecc. Il film scelto contiene gli elementi a studiare in questo lavoro, cioè, le restrizioni derivate del processo di doppiaggio, che risultano completamente visibili nelle scene. Probabilmente, si tratta del film italiano più popolare in Messico fino a questo momento, e sicuramente del più visto. Per l'analisi traduttologica, questo film è adatto perché è stato doppiato in spagnolo latino, non soltanto sottotitolato. Questo conferma la sua popolarità tra il pubblico della regione.

3.2.1 Sintesi della storia del film

In base al sito *Señalcolombia.tv* (2021) il film si svolge in Arezzo (Toscana, Italia) dove Guido Orefice, un giovane ebreo e il suo amico Ferruccio si trasferiscono. Guido si è innamorato di Dora (che non è ebrea), la quale è fidanzata con un militare fascista chiamato Rodolfo.

Poco dopo, Dora scappa con Guido in un cavallo bianco verniciato con una tinta verde fluorescente (con la scritta "cavallo ebreo" segno della discriminazione razziale).

Guido e Dora si sono sposati nel 1944, quando la guerra è iniziata ed hanno avuto un figlioletto, Giosuè, che a questa data aveva sei anni. Dora è insegnante, mentre Guido ha una piccola libreria. Un giorno, Guido viene richiamato per essere schedato, insieme a suo zio e al figlio nel registro delle SS (*Schutzstaffel Stosstrupp*, tradotto come squadrone di protezione). Dopo, sono stati trasferiti su un treno verso un campo di concentramento.

Quando Dora sa che gli hanno portati in stazione per andare ad un campo di concentramento, lei vuole anche salire sul treno con gli altri ebrei. Lo zio Eliseo viene subito indirizzato, insieme ad altri anziani e Dora con le altre donne. Guido cerca di nascondere a Giosuè la realtà terribile e quando sono saliti sul treno gli racconta che stanno tutti prendendo parte a un enorme gioco a premi, in cui il premio finale è un vero carro armato. Gli dice in più che per ottenere il premio, però, è necessario superare diverse prove.

I giorni passano, e Giosuè cerca di rispettare tutte le regole: tra queste, c'è l'obbligo di rimanere nella camera in cui lui e suo padre dormono e non farsi vedere da nessuno (per evitare essere trovato dai soldati tedeschi e condotto in una camera a gas).

Il film finisce quando gli americani arrivano, e così, i soldati tedeschi scappano dal campo. Guido ordina a Giosuè di giocare a nascondino, celandolo in una cabina e promettendogli che tornerà presto; l'uomo, tuttavia, viene scoperto da alcuni soldati mentre, mascherato da donna, è in cerca di Dora. Viene dunque ucciso.

La mattina successiva il campo viene liberato, e il piccolo Giosuè esce dalla cabina che lo aveva protetto per tutta la notte. Un soldato americano lo prende in braccio e lo porta con sé su un carro armato: proprio il premio che papà Guido gli aveva promesso. In spalla al soldato statunitense, Giosuè riconosce sua madre tra le donne liberate, e la abbraccia.

3.3 Scheda tecnica del film *La vita è bella*

Tabella 6 Scheda Tecnica del film

Titolo	<i>La vita è bella</i>
Direzione	Roberto Benigni
Lingua Originale	Italiano, tedesco, inglese
Paese Di Produzione	Italia
Anno Di Pubblicazione	1997
Genere	Commedia, dramma
Sceneggiatura	Roberto Benigni, sull'opera di Vincenzo Cerami "Una testimonianza dell'olocausto" ispirata a Rubino Romeo Salmoni
Produzione	Elda Ferri e Gianluigi Braschi
Produttore Esecutivo	Vittorio Cecchi Gori, Mario Cotone
Musica	Nicola Piovani
Durata	124 min. (cinema), 119 min. (Home video)
Fotografia	Tonino Delli Colli
Montaggio	Simona Paggi
Casa Di Produzione	Cecchi Gori Group, Melampo Cinematografica
Scenografia	Danilo Donati
Attori E Personaggi	Roberto Benigni: Guido Orefice; Nicoletta Braschi: Dora; Giorgio Cantarini: Giosuè Orefice; Marisa Paredes: madre di Dora; Horst Buchholz: dottor Lessing; Giustino Durano: Eliseo Orefice; Sergio Bustric: Ferruccio Papini; Lydia Alfonsi: signora Guicciardini; Giuliana Lojodice: direttrice; Amerigo Fontani: Rodolfo; Pietro De Silva: Bartolomeo; Francesco Guzzo: Vittorio; Raffaella Lebboroni: Elena; Andrea Nardi: Oreste.

Fonte : [https://it.wikipedia.org/wiki/La_vita_%C3%A8_bella_\(film_1997\)](https://it.wikipedia.org/wiki/La_vita_%C3%A8_bella_(film_1997))

3.4 Informazione sul doppiaggio di *La vita è bella*

Il successo mondiale di *La vita è bella*, come si ha fatto sapere prima, ha portato con sé varie versioni doppiate (ad es. inglese, tedesco, giapponese, castigliano, spagnolo latino) tra queste, la versione in spagnolo latino è stata diretta da René Salas e Salvador Nájjar. Anche se il doppiaggio nella versione in spagnolo latino non ha avuto un grande successo come il film, si sa anche popolare in America Latina.

Difatti, in passato la radio messicana ha intervistato Salvador Nájjar per il suo ruolo come doppiatore di Guido (Roberto Benigni) in *La vita è bella*. Nell'intervista di YouTube *La Plática con Salvador Nájjar, actor e historiador de doblaje mexicano*, l'attore ha raccontato che, in base al fatto che lui rappresentava il "Roberto Benigni messicano", i giornalisti della rivista *Gente d'Italia* (1999) l'hanno intervistato con l'obiettivo di sapere sul doppiaggio messicano, che in parole di Salvador si conosce come il Hollywood del doppiaggio in spagnolo latino. Inoltre, Salvador ha confessato che è stato "el más grande llamado que he recibido, en cuanto a cantidad de participación, eran 800 loops¹" (Gramajo, 2021, 29:29-31:24).

In altra intervista con Digital Radio, Salvador Nájjar ha aggiunto che normalmente in un lungometraggio il ruolo del protagonista ha solo 200 e 300 loops, di conseguenza, 800 erano inusuali, quindi un gran numero. Salvador Nájjar ha anche spiegato che, a causa del poco tempo che aveva per completare il lavoro e l'alta quantità che doveva registrare, ha optato per andare avanti, concludere la traduzione e registrare la sua parte in circa 10 hore. Dunque, lui riconosce che non ha avuto tempo per analizzare e creare il personaggio. In realtà, l'ha considerato come una performance abituale. Tuttavia, ha puntualizzato che tutti i suoi lavori sono stati effettuati in modo professionale e ha prestato particolare attenzione a quei frammenti essenziali, tanto dei personaggi come della trama (Entrevista Salvador Nájjar, 2017, 1:03:04). Oltre a ciò, ha precisato che ha doppiato Roberto Benigni in altri tre film (come *Pinocchio*, 2003; *La tigre e la neve*, 2005; *Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre*, 2002), nonostante afferma che il film più famoso di Benigni è stato *La vita è bella*.

¹ Secondo il Dizionario dei termini cinematografici, "il film è suddiviso per scene e per dialoghi; gli spezzoni vengono montati ad anello (loop) e sincronizzati con un registratore audio" (p. 78).

Tabella 7 Scheda tecnica del doppiaggio del film

Studio di Doppiaggio	Producciones Auditel, S.A. de C.V.		
Direttori di doppiaggio	René Salas, Salvador Nájjar (dialoghi di Guido)		
Versione in spagnolo	Disney Character Voices International, Inc.		
Luogo di doppiaggio	Messico		
Personaggi e Doppiatori in spagnolo latino	Personaggio	Attore originale	Attore di doppiaggio
	Guido Orefice	Roberto Benigni	Salvador Nájjar
	Dora Orefice	Nicoletta Braschi	Cony Madera
	Giosuè Orefice	Giorgio Cantarini	Alondra Hidalgo
	Bartolomeo	Pietro De Silva	Roberto Mendiola
	Ferruccio	Sergio Bini Bustric	Salvador Delgado
	Zio Eliseo Orefice	Giustino Durano	Esteban Siller
	Dottor Lessing	Horst Buchholz	Jorge Lapuente
	Madre di Dora	Marisa Paredes	Anabel Méndez
	Rodolfo	Amerigo Fontani	Alejandro Illescas
	Prefetto	Gil Baroni	Miguel Ángel Sanromán
	Ispettore	Franco Mescolini	Mario Sauret
	Direttrice	Giuliana Lojodice	Magda Giner
	Soldatessa tedesca	Margarita Lucia Krauss	Pilar Escandón
	Eleonora	Carlotta Mangione	Yedir Silva
	Giosuè Orefice (adulto)	Omero Antonutti	Carlos Becerril
Voci diverse	Signor Leonardi: Gabriel Chávez; Il maggiordomo: Jesús Barrero; Segretaria e donna che parla con Dora: Belinda Martínez; Receptionist: Miguel Ángel Sanromán; Uomo nella folla: Alejandro Ortega		

Fonte : https://doblaje.fandom.com/es/wiki/La_vida_es_bella

3.5 Metodologia di analisi

Per elaborare l'analisi del presente studio è stata utilizzata la seguente metodologia. In primo luogo, si ha fatto il visionato completo del film *La vita è bella*, al fine di avere una panoramica sulla storia e sulle scene che potessero essere scelte per l'analisi. Inoltre, il film è stato suddiviso in scene, una scena secondo il dizionario dello spagnolo di Messico si definisce come: “cada una de las partes en que se dividen [...] las secuencias narrativas de una película, y que se delimita por la entrada o salida de personajes, por el cambio de lugar o decorado, o por constituir una unidad dentro del desarrollo de la acción”. Il numero totale di scene che compongono il film è stato di 77. Di queste scene, sono state selezionate 15 attraverso un sorteggio. In più, è stato considerato che i casi che contenevano al meno una immagine o testo scritto dovevano essere segnalati alla fine di approfondire l'analisi. L'inclusione di queste scene permetterebbe raggiungere possibilmente, la restrizione semiotica o iconica, dal momento che nel sorteggio non sono state selezionate scene con questo tipo di restrizioni. In questo modo, si hanno aggiunto otto scene di questo tipo, il che dà come risultato un totale di 23 scene selezionate per l'analisi. Dopo di che, viene creata una matrice in Excel con la cui si permettesse organizzare tanto le scene come la trascrizione del dialogo della versione originale (VO) e la versione meta (VM), che presentasse al meno un tipo di restrizione. Le categorie che si includono nella matrice sono:

1. **Numero di elemento:** è destinato per il numero di elemento selezionato del film.
2. **Te:** per indicare il tempo in cui inizia l'elemento selezionato.
3. **Versione Originale (VO):** è la trascrizione del testo nella versione originale in italiano.
4. **Versione Meta (VM):** è la trascrizione del testo nella versione doppiata in spagnolo, in cui viene evidenziata l'espressione con restrizione.
5. **Restrizione:** specifica il tipo di restrizione presente nel doppiaggio.
6. **Commenti:** specifica e chiarisce dati sulle restrizioni e il doppiaggio che sono considerati importanti da menzionare.

Di seguito viene mostrato un esempio della scheda d'analisi ottenuta dalla matrice in Excel:

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione	Commenti
6	00:11:20 - 00:13:32	ZIO: Pollo! GUIDO: Facile! Il pollo si serve intero con il dorso sul piatto. «Me lo taglia!» «Prego!» <i>Prima cosa tengo il pollo fermo con la lama del coltello infilzato sotto l'ala e stacco la coscia. Poi incido la carne lungo la carena dello sterno... Via ali e petto, via la pelle...</i> ZIO Aragosta! GUIDO: Facilissimo zio! Allora, <i>aragosta infilzo l'ala sotto la coscia</i> , via la coscia, stacco l'aragosta, si infilza L'aragosta è un crostaceo, L'aragosta è un crostaceo. Via la crosta del crostaceo... (esita) via la crosta, eh via le antenne! che magiamo le antenne dell'aragosta, via le antenne, via l'aragosta, a questo punto non c'è più niente. L'aragosta l'abbiamo finita. Però abbiamo un pollo buonissimo, vuole pollo? L'aragosta non me la ricordo, zio!	TÍO: ¡Pollo! GUIDO: fácil: el pollo se sirve entero con el dorso sobre el plato- ¿me lo corta?- Claro. <i>Lo sostengo con el cuchillo bajo el ala y corto el muslo, corto la carne debajo de la pechuga, corto las alas, pechuga y piel...</i> TÍO: La langosta, GUIDO: facilísimo tío, <i>ahora la langosta, la langosta: tomo el ala bajo la pierna, corto la pierna, corto la langosta, meto e l... la langosta es crustáceo... Sí, la langosta es crustáceo eh. ...quito la costra del crustáceo, eh quito la costra y antenas no se comen las antenas de la langosta... eh fuera las antenas, fuera la langosta, se acabó, se nos acabó la langosta pero tenemos un pollo buenísimo señor, ¿quisiera pollo? Sinceramente no me acuerdo de la langosta tío.</i>	Sincronia cinesica	Il gesto di Guido al dire: " <i>aragosta infilzo l'ala sotto la coscia</i> " fa un gesto (11:53:11) come quello di appoggiare il coltello sull'aragosta. In spagnolo la frase è stata tradotta come " <i>la langosta: tomo el ala bajo la pierna</i> " il che non ha a che fare con il gesto di Guido. 
				Sincronia fonetica	(00:11:37) I movimenti labiali non corrispondono. Lo sostengo con el cuchillo bajo el ala y corto el muslo, corto la carne debajo de la pechuga, corto las alas, pechuga y piel... (00:11:57) " <i>la langosta es crustáceo... Sí, la langosta es crustáceo eh</i> "

Figura 3 Esempio di scheda d'analisi

Validazione della scheda d'analisi

Al fine di validare lo strumento di raccolta di dati che si utilizza in questa ricerca è considerato necessario l'aiuto di esperti che potessero verificare se gli elementi presenti nella matrice fossero utili per raggiungere l'obiettivo generale della ricerca. Così durante una settimana circa, tre professori della Laurea in Lingue all' Universidad Juárez Autónoma de Tabasco che lavorano nell'area di Traduzione, hanno controllato e valutato il contenuto dello strumento. Ogni professore ha letto con cura ogni elemento che conformava la matrice. In base a questo, la loro esperienza nell'ambito ha permesso di verificare l'utilità degli elementi. Il processo di validazione ha permesso di migliorare lo strumento. Il risultato della validazione è stato efficiente, dato che permette che i dati siano adeguati a svolgere l'analisi in modo conveniente. Dopo quella settimana di validazione, i consigli dei professori si sono pressati in conto, come ad esempio, uno di loro ha detto che si deve specificare con precisione gli elementi che sono coinvolti nella ricerca per non confondere ai lettori della tesi.

Oltre a ciò, nella tabella 8 si presentano le categorie proposte da Martí (2006), Sorribes (2019) e Chaume (2005). Si considera opportuno che per distinguere ogni restrizione si aggiunga

una descrizione per ognuna e la dimensione in cui è presente, così come gli indicatori che permettano identificare con chiarezza ogni elemento.²

Tabella 8 *Categorie e indicatori*

Categorie	Descrizione	Dimensione	Indicatori
Restrizione Formale	Questo fa riferimento all'armonia che c'è nell'interazione tra i fonemi e le parole del testo meta con i movimenti delle labbra e la durata.	Sincronia fonetica Isocronia	Movimenti delle labbra e fonemi allo stesso tempo Articolazione vocale
Restrizione semiotica (o iconica)	Relazionate all'interazione tra gli elementi che vengono trasmessi nei canali visivo e auditivo(canzoni) e anche i codici non linguistici.	Montaggio Sincronia Cinesica	Foto Immagini Testo scritto Gesti
Restrizione nulla	Non c'è restrizione.	-	-

Nota: (Martí, 2006; Sorribes, 2019; Chaume, 2005).

Dopo aver selezionato le 23 scene del film per analizzarle, è stato necessario trascrivere i dialoghi di ognuna. Dopo di che, è stato considerato che per ogni scena c'era bisogno di estrarre e trascrivere solo i dialoghi in cui la restrizione era presente, questo ha reso l'analisi più pratica, dal momento che l'interesse era quello di identificare quale tipo di restrizione (ovvero, formale, semiotica o iconica e nulla) era visibile nel dialogo. È importante precisare che, per identificare il tipo di restrizione in ogni scena si è proceduto a visualizzare la versione originale (VO) e la versione meta (VM) allo stesso tempo. Ambedue versioni sono state visualizzate con l'aiuto di due player video (vale a dire, Windows Media Player e VLC Media player), ogni finestra dei player video è stata ridotta per poter riprodurre ogni versione, quindi

² Questa tabella è il risultato di una modificazione della tabella 5 pag. 29 della sezione 2.1.3

osservare sullo schermo della PC la VO, la VM e infine, ascoltare anche allo stesso tempo l'audio in italiano e in spagnolo latino. Ascoltare tutte e due audio ha permesso di paragonare ogni intervento e così, se la voce dell'attore nella VO non aveva pronunciato parola e la voce della VM aveva già finito di parlare portava una luce sulla restrizione formale (ad es., l'isocronia e la sincronia fonetica).

Dopo la visualizzazione generale in modo simultaneo di ogni scena e paragonare gli interventi tra la VO e la VM, è stato effettuato il visionato della scena ad analizzare in VM nell'applicazione di video-editing Filmora, al fine di poter ridurre la velocità dell'audio del video e così osservare meglio, nel caso della sincronia fonetica (che appartiene alla restrizione formale) come era l'adeguazione dei movimenti articolatori degli attori per quanto riguarda alle vocali aperte (a, e, o e i) e ai consonanti bilabiali (b, m, p, f, v). È stata considerata questa applicazione, dal momento che possiede la funzione "Strumento per Action Cam", la quale ha permesso di modificare la velocità del video. È opportuno informare che per ogni scena, questo procedimento è stato seguito, non soltanto per la restrizione formale.

Prendendo in considerazione questi elementi si è condotta l'analisi delle scene del film, i cui risultati si presentano nel capitolo quattro.

CAPITOLO 4 ANALISI

In questo capitolo vengono descritti gli aspetti affrontati nel capitolo tre che sono importanti ai fini del lavoro svolto. Si descrivono le questioni che sono state trovate in relazione all'interazione semiotica nel doppiaggio in spagnolo del film italiano *La vita è bella*. Si considera importante precisare che per descrivere l'interazione semiotica, prima di tutto, è stato necessario identificare le restrizioni formale, semiotica o iconica, e nulla presenti nel doppiaggio del film, dato che tra questi elementi si mostrano segni visibili di quest'interazione (vale a dire l'interazione tra i codici di significazione). Con quest'analisi si cerca di riflettere sulla ripercussione esistente nel doppiaggio del film, ma non di valutare o dare delle soluzioni per la traduzione.

4.1 LA RIPERCUSSIONE

Nel primo capitolo dello studio sono stati presentati, tanto la domanda di ricerca, quanto l'obiettivo generale. La domanda di ricerca intendeva rispondere come l'interazione semiotica ripercuote nel doppiaggio in spagnolo latino del film italiano *La vita è bella*. Per quanto riguarda l'obiettivo generale, si occupava di descrivere come l'interazione semiotica ripercuote nel doppiaggio in spagnolo latino del film italiano *La vita è bella*. Sulla scorta delle informazioni raccolte è quindi possibile dare risposta a tali considerazioni.

Dunque, viene affrontata la domanda di ricerca: come l'interazione semiotica ripercuote nel doppiaggio in spagnolo latino del film italiano *La vita è bella*? Per dare risposta a questa domanda, in primo luogo, si spiega quello che si intende quando si fa riferimento ad una ripercussione. Si assume che questa si presenta quando nel doppiaggio (vale a dire la VM) la scena include almeno una restrizione di tipo formale, semiotica o iconica, e nulla, che non è stata risolta in modo adeguato. Quindi, l'interazione semiotica, in questo caso ripercuote quando i canali e codici creano restrizioni che non si possono risolvere attraverso il doppiaggio.

Per rendere comprensibile il punto in questione si spiegherà prima con una scena che non presenta ripercussione, per dopo mostrare una scena in cui si si presenta. Nella scena 14 del

film (dal minuto 00:15:15 al minuto 00:16:42) Ferruccio e Guido si trovano camminando per piazza e vedono Dora e dopo Rodolfo. In fondo, al minuto 00:16:33 si vede un cartello dietro dei personaggi che dice <<CAFFE NAZIONALE>>.



Figura 4 Esempio di mancanza di ripercussione

Si osserva che questo testo non crea un'interferenza totale, perché il cartello non è parte del dialogo dei personaggi ne ha importanza per la scena. Il testo che appare in fondo non crea una restrizione, giacché non si bisogna capire quello che dice. Insomma, si può dedurre che, per le persone sedute; potrebbe essere un caffè o un bar ed evidentemente non c'è bisogno di spiegarlo a dettaglio. Perciò, il traduttore ha optato per non tradurre lo scritto né inserire una voce fuori campo ne sottotitoli alcuni per spiegare il significato. Questa soluzione non ha creato ripercussione alcuna nella scena, dato che lo spettatore vede rapidamente le lettere e nonostante non capisca quello che dicono, avrà delle idee sul luogo in cui i personaggi si trovano grazie al contesto e il montaggio. Quindi, si può dire che la scena è stata risolta in modo adeguato e questo elemento grafico non ha avuto una ripercussione nel doppiaggio.

Occorre ora mostrare un esempio in cui si osserva la presenza di una ripercussione, dovuto al fatto che ci sono delle restrizioni che non sono state risolte in modo conveniente. Così, nella scena 15 che trascorre dal minuto 00:16:43 al 00:20:42 si vede Guido, il quale si trova lavorando come cameriere al Grand Hotel. Una notte mentre sta risolvendo un indovinello dal Capitano Lessing, arriva un ispettore da Roma, però come è troppo tardi la cucina è già chiusa. Allora, Guido offre l'ispettore il cibo che il Capitano Lessing non mangerà, e che, pertanto, ha già il contorno servito. Nella VO quando Guido chiede all'ispettore se vuole il

contorno, siccome la cucina è chiusa lui risponde con la domanda *C'è anche il contorno?* facendo un gesto di sorpresa (giacché non immaginava di poter chiedere anche un contorno). Nella VM questo gesto non risulta molto convincente visto che, l'ispettore non fa una domanda ma dice con certezza che vuole il contorno e la traduzione cambia a *Con guarnición*. La restrizione che si presenta in questa scena è quella semiotica o iconica, dentro la cui si osserva la sincronia cinesica, che ricordando, si tratta di quella che fa riferimento alla sincronizzazione tra i movimenti corporali, ad esempio il gesto dell'ispettore con la traduzione doppiata. Così, in questa scena, nella VM si vede sullo schermo l'ispettore alzare le sopracciglia (un gesto che di solito è accompagnato da un'espressione di sorpresa o di interrogazione) ma questa volta, invece di pronunciare una domanda, articola una affermazione. Si può dedurre che il traduttore non ha voluto dare più importanza alla sincronia cinesica che alla sincronia fonetica (quella sincronizzazione tra i movimenti labiale), anche se questo implicava perdere il senso tra l'espressione pronunciata. In questo caso specifico, si può affermare che la soluzione che il traduttore ha dato per questa traduzione ha creato una ripercussione nel doppiaggio, perché la restrizione non è stata risolta in modo convincente.



Figura 5 Esempio di presenza di ripercussione

Avendo capito la questione della ripercussione, si può passare ora a spiegare quello che affronta l'obiettivo generale, nel senso di descrivere come l'interazione semiotica ripercuote nel doppiaggio in spagnolo latino del film italiano *La vita è bella*.

Si è visto che la ripercussione si presenta quando c'è la presenza di restrizioni che non si risolvono in modo adeguato, ma adesso si aggiunge altro elemento: l'interazione semiotica

(questo concetto si spiega con più dettagli nella sezione 4.2 di seguito). Tale elemento, secondo è stato controllato nell'analisi, crea le restrizioni all'interagire canali e codici. Con gli esempi precedenti si può avere una luce su come quest'interazione ripercuote nel doppiaggio. Siccome l'interazione tra elementi crea restrizione nel momento che si svolgono nello stesso spazio (in questo caso sullo schermo), si crea una ripercussione, in altre parole, un conflitto che non permette di risolvere correttamente la traduzione per il doppiaggio. È proprio allora che si dice che l'interazione semiotica ripercuote nel doppiaggio.

4.2 L'INTERAZIONE SEMIOTICA NEL DOPPIAGGIO IN SPAGNOLO LATINO DEL FILM ITALIANO LA VITA È BELLA

Si considera importante ricordare a questo punto che il primo obbiettivo specifico era quello d'identificare come si presenta l'interazione semiotica nel doppiaggio in spagnolo latino del film italiano *La vita è bella*.

Secondo Zabalbescoa (2001), i codici di segni sono il verbale e il non verbale, e i canali attraverso i quali si comunicano sono l'uditivo e il visivo. Tuttavia, l'autore manifesta che non tutti i testi audiovisuali hanno bisogno dei quattro segni menzionati prima e che quando siano due, uno deve appartenere all'uditivo e l'altro al visuale, vale a dire; l'interazione semiotica si presenta quando un elemento del canale visivo entra in contatto con un elemento del canale uditivo. Per illustrare questo concetto si presenta il seguente esempio: Nella scena 33 trascorsa dal minuto 00:37:59 al 00:47:39 si svolge la festa per il fidanzamento tra Dora e Rodolfo al Gran Hotel. Appare nel minuto 00:41:17 una torta con lo scritto <<Buongiorno Principessa>>, si ascolta la voce di Rodolfo dire “*buongiorno principessa, lo vedi qui, sulla torta*” mentre appare sullo schermo il volto sorpreso di Dora e poco dopo appare la torta con il testo. Qui si presenta l'interazione semiotica tra il canale visivo e l'uditivo con il codice verbale. Dunque, la voce di Rodolfo che è in voce fuori campo, appartiene al canale uditivo. Dall'altra parte, il volto di Dora appartiene al canale visivo. Anche, l'immagine della torta con il testo scritto appartiene al canale visivo che sta interagendo con il codice verbale.

	Canale uditivo	Canale visivo
Codice verbale	Voce fuori campo di Rodolfo	Testo sulla torta <<Buongiorno Principessa>>
Codice non verbale		Immagine dove si vede la torta

Figura 6 Rappresentazione grafica dell'interazione semiotica tra codici e canali nella scena 33

L'esempio precedente vuole descrivere l'interazione tra gli elementi significanti, cioè semiotici, che interagiscono e infine dare una luce della situazione sulla cui si sta parlando.

Per descrivere in modo generale e dare un esempio su come l'interazione semiotica si presenta nel doppiaggio si prende la scena 3 (dal minuto 00:01:43 al 00:02:33). In questa scena Guido e Ferruccio si dirigono con la macchina rotta verso un gruppo di persone che sperano al Re, ma al vedere il gesto di Guido si confondono, giacché lui muove il braccio destro da destra a sinistra in un movimento che viene scambiato per un saluto fascista. Quindi, tutti credendo che sia il vero Re salutano Guido gridando, ma in realtà questo gesto era per far spostare la gente, perché la macchina non aveva freni.

In questa scena l'interazione semiotica si presenta tra i quattro segni, per meglio dire, i segni verbale e non verbale con il canale visivo e l'uditivo. Il canale uditivo interagisce con il codice verbale quando Guido grida, allo stesso tempo con il canale visivo giacché sullo schermo si vede Guido aprire la bocca e articolando la vocale "a". Inoltre, interagisce il codice non verbale all'ascoltarsi la banda con la Marcia Reale e il visivo quando il gesto di Guido si confonde col saluto fascista.

	Canale uditivo	Canale visivo
Codice verbale	Guido gridando <i>¡quítense!</i>	Bocca di Guido aperta pronunciando la vocale "a"
Codice non verbale	La banda che attacca la Marcia Reale	Gesto di Guido al muovere il braccio destro da destra a sinistra in un movimento che viene scambiato per il saluto fascista

Figura 7 Rappresentazione grafica dell'interazione semiotica tra codici e canali nella scena 3

Nella tabella di seguito si mostra come l'interazione semiotica ripercuote e crea una restrizione formale, dato che non si rispetta la sincronia fonetica (sincronizzazione tra i movimenti labiali). Allora, nella VM Guido grida *¡quítense!* ma la bocca è aperta con la vocale "a", questo succede poiché nella VO il personaggio dice *via!* Si osserva lo stesso con *¡a un lado!* perché nella VO Guido continua a dire *via!* Questo lascia vedere che l'interazione semiotica tra canali e codici ha causato una restrizione, in questo caso, di tipo formale. Di conseguenza si crea una ripercussione sul doppiaggio all'osservare che l'immagine non coincide con la voce.

Tabella 9 Traduzione dell'elemento 2 (scena 3)

VO	VM
GUIDO: <i>Non ci se freni, non ci se freni, via! Via! Via! Frena.</i>	GUIDO: <i>Derecho, derecho. ¡No tenemos frenos quítense, quítense no tenemos frenos quítense! ¡A un lado! Fuera, fuera, fuera, fuera.</i>

4.3 LE RESTRIZIONI COINVOLTE NEL DOPPIAGGIO IN SPAGNOLO DEL FILM ITALIANO LA VITA È BELLA

Il seguente obbiettivo specifico che guida questo studio era quello di segnalare e spiegare le restrizioni coinvolte nel doppiaggio in spagnolo del film italiano *La vita è bella*. È essenziale ricordare che le restrizioni prese in conto in questo studio sono la restrizione formale, la restrizione semiotica o iconica, e la restrizione nulla. È anche opportuno notificare che entro queste restrizioni ci sono elementi che hanno permesso di identificare ognuna, vale a dire la sincronia fonetica, l'isocronia, la cinesica, il testo scritto, cartelli e gesti.

Si presenta il seguente grafico che mostra il numero totale delle scene analizzate e il tipo di restrizione trovato. In totale sono state analizzate 23 scene, considerando che in alcune di quelle è trovata più di una restrizione. In questo modo, in 13 scene sono state osservate 14 restrizioni formali che rappresentano il 45% del totale. In più, sono state trovate 10 restrizioni semiotiche o iconiche, che rappresentano il 32% del totale. Infine, sono state trovate 7 restrizioni nulle; questo tipo di restrizione rappresenta il 23% del totale.

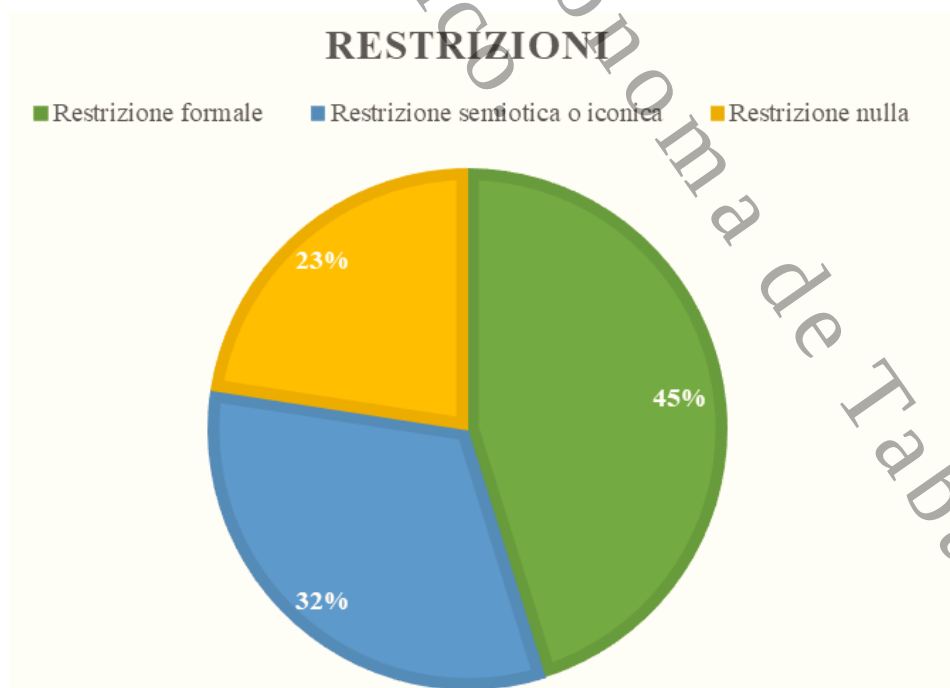


Figura 8 Grafico delle restrizioni trovate nelle 23 scene analizzate

Prima di procedere oltre, è di obbligo chiarire che nella matrice Excel ai fini di organizzare meglio i dati dentro le scene sono state enumerati anche gli elementi. Ad esempio, la scena 1 è stata enumerata come l'elemento 1, la scena 3 si prende come l'elemento 2, la didascalia *La vita è bella* (che appartiene alla scena 3) l'elemento 3. Così, ogni scena contiene più di un elemento, poiché come già indicato, in varie scene si è trovato più di un tipo di restrizione. In tal senso, per spiegare meglio, da qui in poi, si riferirà agli elementi e non alle scene.

Come si può notare nella figura 8, esiste maggior presenza di restrizioni formali. Questo tipo di restrizione è stato trovato negli elementi 1, 2, 4, 5, 8, 9, 12, 14, 16, 18, 20, 21, 22 e 23 delle scene totale. Tra questi, nove elementi non rispettano la sincronia fonetica e cinque non rispettano l'isocronia.

Considerando che la restrizione formale coinvolge la sincronia fonetica e l'isocronia, si può dire che tra queste due, la sincronia fonetica è stata meno rispettata dall'isocronia. In relazione alla sincronia fonetica, è stato osservato che nella la maggioranza degli elementi con presenza di questa restrizione, non si rispettano le consonanti bilabiali d, f, p, m, v né le vocali aperte a, e, i, o, u. È stato visto che l'isocronia normalmente si relaziona con la sincronia fonetica ed è stata rispettata in maggiore grado che la sincronia, dato che la voce degli attori deve finire quando il volto che appare sullo schermo chiude la bocca. La sincronia fonetica passa in secondo piano dovuto al fatto che la lingua italiana presenta un alto grado di velocità. Questo rende la traduzione ancora più difficile da sincronizzare con i gesti e movimenti delle labbra degli attori. Allora, il traduttore ha l'obbligo di tenere in conto l'isocronia poiché la voce della VM deve finire quando il personaggio finisca di parlare.

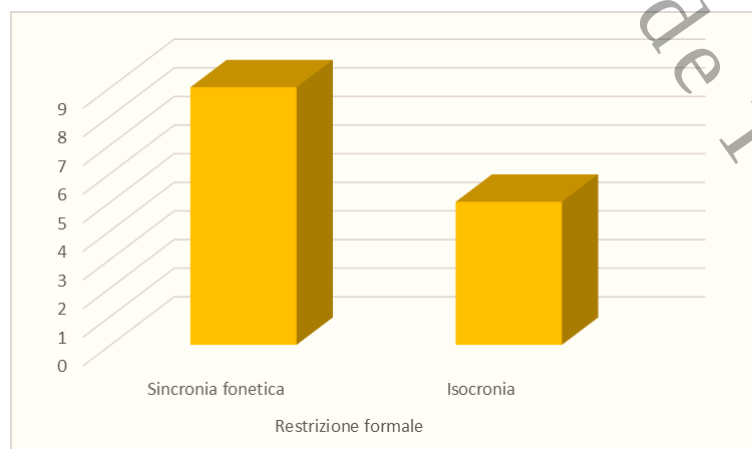


Figura 9 Distribuzione delle restrizioni formali nel corpus

È pur vero che la restrizione formale si mostra evidente in tutto il film, ma si può anche dire che le altre restrizioni si manifestano in modo notevole. Insomma, le restrizioni semiotiche o iconiche si presentano in secondo luogo, vale a dire negli elementi 5, 9, 11, 12, 16, 17, 19 e 22. Come già affermato (vedere tabella 5), la restrizione semiotica o nulla implica la sincronia cinesica e testi scritti. Ambedue elementi si sono manifestati nella stessa quantità, si presentano cinque casi in cui non si rispetta la sincronia cinesica e cinque in cui il testo scritto causa ripercussione.

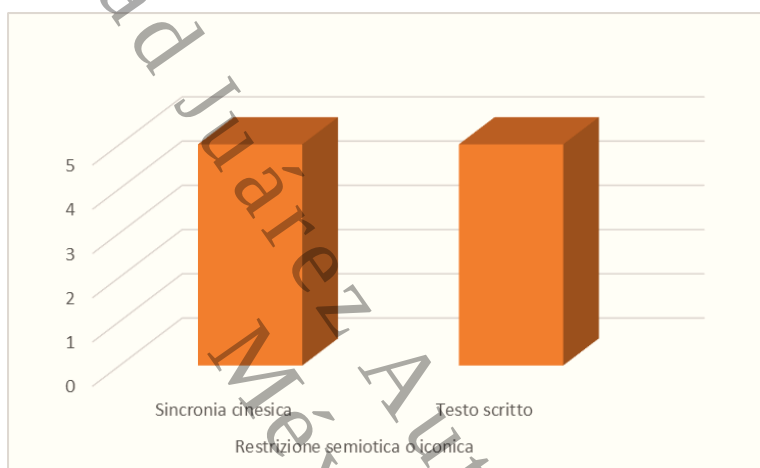


Figura 10 Distribuzione delle restrizioni semiotiche o iconiche nel corpus

Ciò che è riconosciuto all'analizzare i dati è che nel doppiaggio del film, in tutti i casi dove si è vista la sincronia cinesica, l'espressione facciale e i gesti del personaggio in questione (che appartengono al canale visivo) non corrispondono a ciò che si esprime attraverso il codice verbale. Esso lascia supporre che il traduttore potrebbe aver dato più importanza all'isocronia e ignorato la cinesica, poiché maggiormente il codice verbale non è convincente con il canale visivo né la VO.

Per quanto concerne i testi scritti, tra essi si è constatato che non tutti i testi presenti nel film hanno portato grandi problemi per il doppiaggio. Si può infatti, affermare che in termini generali, il traduttore abbia avuto la scelta di non tradurli, dato che si potrebbe capire il messaggio senza inserire una voce fuori campo o sottotitoli. Ciò significa che, anche se sia meglio tradurre il testo in scena per capire il contesto in cui il film si svolge e sapere il significato, non tradurlo non crea una confusione maggiore.

Tuttavia, si ritiene che per le scene in cui il testo scritto fa parte essenziale del dialogo oppure del contesto su cui si svolge la scena e del messaggio finale, sarebbe di gran aiuto che il traduttore scelga di tradurlo e apporti informazione addizionale che contribuiscano alla comprensione del messaggio. In tal senso, si possono segnalare i seguenti elementi che presentano una restrizione per il testo scritto, che non sono stati tradotti: 11 «*LIBRO E MOSCHETTO FASCISTA PERFETTO!*» che allo spagnolo significa “Libro y fusil ligero, ¡Fascista perfecto!”; «*DVX*» che vuole dire “Duce mia luce” e allo spagnolo sarebbe “El líder sea mi luz”; 12, «*ACHTUNG CAMERIERE EBREO*» che vuole dire “Peligro camarero judío”; 17 «*NEGOZIO EBREO*» che è “negocio judío”; e 19 «*FUNKRAUM*» che significa “sala de radio”.

Per presentare risultati e commenti, rispettivamente, si è deciso di indicare di seguito ogni restrizione in modo separato.

4.3.1 RESTRIZIONE FORMALE

Una delle restrizioni che è stata considerata, è stata la restrizione formale tra la cui si include la sincronia fonetica e l'isocronia. È opportuno dire che le restrizioni formali e iconiche possono essere difficili da capire o interpretare, se non si fa il visionato simultaneo della VO e la VM del film (Martí, 2006, pag. 161). In vari casi, non si rispettano la sincronia fonetica né l'isocronia, giacché mentre il personaggio parla, le vocali aperte non coincidono nel doppiaggio (cioè, la VM). Inoltre, parlando sull'isocronia molte volte nella VM il personaggio non ha appena cominciato a parlare e la bocca è già aperta o viceversa, la bocca è chiusa e il personaggio ha già detto qualche parola. In termini generali, si osserva anche all'isocronia come priorità nella maggior parte dei casi, dato che, entro i dialoghi è visibile che non si rispettano pause tra parole ma pause alla fine dell'enunciato. Si mostrano esempi considerati rappresentativi in modo di approfondire.

4.3.1.1 Sincronia fonetica

Per descrivere questo tipo di sincronia si considerano gli elementi 2, 5, 8 e 12.

L'elemento 2 che trascorre dal minuto 00:01:43 al 00:02:33 affronta la difficoltà che hanno Guido e Ferruccio al guidare con la macchina rotta, senza freni. Così, Ferruccio intende

condurre, però c'è un gruppo di persone con bandiere che sperano al Re e invece di spostarsi per far passare la macchina passa hanno cominciato ad applaudire. Quindi, Guido comincia a urlare poiché era disperato, visto che Ferruccio non poteva fermare la macchina.

Tabella 10 Traduzione dell'elemento 2 (scena 3)

VO	VM
GUIDO: <i>Non ci se freni, non ci se freni. Via! via! via! frena...</i>	GUIDO: <i>Derecho, derecho. ¡No tenemos frenos quítense!, ¡quítense no tenemos frenos!, ¡quítense! ¡A un lado! Fuera, fuera, fuera, fuera...</i>

In questo elemento è stata osservata la restrizione formale, dato che non si rispetta la sincronia fonetica. Allora, nella VM si vede Guido gridare *¡quítense!* ma la bocca del personaggio è aperta articolando la vocale "a", giacché nella VO dice *via!* Succede lo stesso quando nel doppiaggio si ascolta dire *¡a un lado!* e invece, nella VO Guido continua a dire *via!* Occorre ora dire che non è che la sincronia fonetica non sia importante in questa scena, però si deduce che il traduttore ha scelto di prestare attenzione al contesto e al dialogo, per questa ragione non abbia cercato altre parole che coincidano ai movimenti delle labbra dell'attore. Si pensa che con questa scelta traduttiva il traduttore abbia deciso di conservare il senso iniziale della scena e abbia optato per non tradurre parola per parola.

Si prende ora l'elemento 5 il cui si svolge dal minuto 00:11:20 al 00:13:32 dove una mattina Guido si trova nel Gran Hotel come cameriere. Mentre il personale alberghiero si trova facendo la pulizia, Guido va verso lo zio, che lo vede e si siede a un tavolo dove ci sono una bottiglia di champagne e bicchieri posati su un vassoio. Guido si ferma davanti allo zio abbottonandosi la camicia e gli risponde alle domande su come servire i piatti.

Tabella 11 Traduzione dell'elemento 5 (estratto della scena 12)

VO	VM
ZIO: Pollo!	TÍO: ¡Pollo!
GUIDO: Facile! Il pollo si serve intero con il dorso sul piatto. «Me lo taglia!» «Prego!» Prima cosa tengo il pollo fermo con la lama del coltello infilzata sotto l'ala e stacco la coscia. Poi incido la carne lungo la carena dello sterno. Via ali e petto, via la pelle.	GUIDO: ¡Fácil! El pollo se sirve entero con el dorso sobre el plato. - ¿me lo corta? - «¡Claro!». Lo sostengo con el cuchillo bajo el ala y corto el muslo, corto la carne debajo de la pechuga, corto las alas, pechuga y piel.
ZIO: Aragosta!	TÍO: La langosta,
GUIDO: Facilissimo zio! Allora, aragosta. Infilzo l'ala sotto la coscia, via la coscia, stacco l'aragosta, si infilza. L'aragosta è un crostaceo, l'aragosta è un crostaceo.	GUIDO: ¡Facilísimo tío! Ahora la langosta, la langosta: tomo el ala bajo la pierna, corto la pierna, corto la langosta, meto el... la langosta es crustáceo. Sí, la langosta es crustáceo eh.

In questo elemento, nel minuto 00:11:37 i movimenti labiali non corrispondono. La parola *prego* è sostituita per la parola *claro*, la cui fa vedere che la vocale "a" suona quando i movimenti labiali corrispondono alla vocale "e". Nell'enunciato *Lo sostengo con el cuchillo bajo el ala y corto el muslo, corto la carne debajo de la pechuga, corto las alas, pechuga y piel*, tanto la sincronia fonetica come l'isocronia non si rispettano, giacché quando i movimenti labiali di Guido per ogni parola finiscono, nella VM Guido non ha ancora finito di pronunciare la parola precedente e la seguente parola comincia. Questo fa vedere che il personaggio soltanto muove le labbra senza senso e il suono non è d'accordo con quello che si vede sullo schermo. In più, questo lascia supporre che, in questa scena, la sincronia fonetica è in secondo piano che l'isocronia, perché i movimenti vocali non coincidono dal tutto e si finiscono nel momento che Guido chiude assolutamente le labbra, alla fine di tutto l'enunciato, ma non succede lo stesso con ogni parola pronunciata dal personaggio.

Prendendo in conto tutto quanto detto, si può considerare come una sorta di *simil sync*, dato che il sincronismo che qui si presenta è l'articolatorio. Secondo Sileo (2018), questo tipo di sincronismo fa coincidere la lunghezza delle battute o isocronia ma non ai suoni e movimenti articolatori. Il *simil sync*, “nello specifico, si impegna a rispettare solamente per metà il sincronismo articolatorio (ignorando la coincidenza tra i movimenti oro-labiali del testo di partenza e di quello di arrivo)” (Sileo, 2018, pag. 260). Tuttavia, se questa caratteristica è stata usata in questo film non si presenta come tale, in base al fatto che, in questo doppiaggio la colonna sonora non si può ancora ascoltarsi, a differenza del *simil sync*, che è la tecnica usata nel *voice over* in cui la voce originale si ascolta (Sileo, 2021) e che in parole di Valentini (2009) si può distinguere come una forma di semi doppiaggio (*half-dubbing*). In questo doppiaggio si presenta una difficoltà nel parlato dell'attore Roberto Benigni, dato che è una particolarità della persona, aggiungendo che la gestualità italiana e la velocità della voce cambiano continuamente. Da qui si può dedurre che il traduttore ha avuto cura della durata dell'enunciato, cioè l'isocronia, nonostante questo faccia perdere la sincronia fonetica, dato che per la velocità articolatoria è difficile far coincidere tutti i fonemi che le labbra pronunciano. Quindi ha deciso di rispettare l'isocronia e guardare l'effetto comico invece di quello vocale.

Per quanto riguarda all'enunciato nella VO *L'aragosta è un crostaceo*, *L'aragosta è un crostaceo* (00:11:57), si può dire che i movimenti labiali pronunciano *crostaceo* mentre nella VM appena ha detto *la langosta ...* e così fino alla fine della frase, quindi si osserva che la sincronia è totalmente sfasata, giacché il suono viene prima che i movimenti.

Di seguito si esporre l'elemento 8 in cui è notte e Guido si trova nell'albergo, sono poche le luci accese. Non c'è quasi nessuno, in quel momento il portiere di notte arriva alle spalle di Guido e lo chiama a bassa voce per sapere se la cucina era aperta. (Questo elemento si prende di nuovo nella sezione dell'isocronia). L'ispettore arriva e si siede per ascoltare Guido offrire il cibo che il capitano Lessing non mangerà.

Tabella 12 Traduzione dell'elemento 8 (estratto della scena 15)

VO	VM
00:17:53	00:17:53
GUIDO: <i>Non c'è più nessuno, niente, perché?</i>	GUIDO: <i>Ya no hay nadie, ¿por qué?</i>
PORTIERE: <i>Peccato, t'avrebbe dato una bella mancia!</i>	PORTERO: <i>¡Qué pena, te hubiera dado una buena propina!</i>
00:18:34	00:18:34
GUIDO: <i>Allora abbiamo... carne: una bella bistecca pesante, oppure agnello, rognone, fegato fritto intriso impanato... duro... altrimenti pesce.</i>	GUIDO: <i>Bien. Entonces tenemos carne, un buen bistec grueso, también cordero, riñones, hígado frito empanizado y además pescado</i>
GUIDO: <i>Bene... abbiamo rombo grasso, grasso, oppure baccalà imporchettato intriso, unto al Grand Marnier... altrimenti un salmone magro... eh!</i>	GUIDO: <i>Bien... tenemos también robalo gordo, gordo o también bacalao relleno con salchicha, cocido en Grand Marnier y además salmón sin grasa</i>
GUIDO: <i>Certamente. Abbiamo funghi fritti, fritti, fritti, oppure patate imburrate al burro di Nancy con crema squamosa.</i>	GUIDO: <i>Ciertamente. Precisamente como guarnición tenemos hongos fritos, fritos o puré de papa en salsa especial de mantequilla espesa</i>

Nella VO Guido risponde *Non c'è più nessuno, niente, perché?* è tradotto alla VM come *Ya no hay nadie, ¿por qué?* Le labbra non coincidono, mentre si ascolta Guido parlare nella VM mantiene la bocca aperta, giacché la durata della parola *ya* fa vedere che la vocale aperta "a" rimane fino a *nessuno* e il suono è semplicemente "a", mentre le labbra si muovono. Anche la consonante "p" in *più* non si rispetta. In relazione alla parola *mancia*, non si rispetta la consonante bilabiale "m" e si ascolta la parola *propina*. Per quanto riguarda *pesante* è tradotto come *grueso*, in questo caso si osserva che le vocali "e", "a" non si rispettano, allora mentre le labbra si muovono si ascolta il suono delle vocali "u", "e" nella VM. Poi, mentre le labbra di Guido si appaiono pronunciando la consonante bilabiale "f" con le parole *fegato fritto*, nella VM si ascolta dire *riñones*, lo quale fa notare che non si rispetta questa

consonante. Per di più, non si rispetta la vocale "a" in *grasso* e si traduce come *gordo*, quindi questa vocale è diversa e nella VM è cambiata per la vocale "o". Per *crema squamosa* la traduzione è *mantequilla espesa* e le vocali "u", "a" nella VO non coincidono con la vocale "e", quindi i movimenti non coincidono.

Infine, per fare conoscere come si presenta la sincronia fonetica nel doppiaggio, si offre la descrizione dell'elemento 12. In questa scena un cameriere chiama Guido e lo porta fuori dell'albergo, nello spazio retrostante. Fuori c'è Robin Hood, il cavallo dello zio, che è tutto dipinto di verde, e truccato con la criniera e la coda pieni di fiocchetti leziosi. Sulle cosce e sui fianchi una folgore e un teschio dipinti di nero e una scritta: «Achtung cavallo ebreo». Guido non crede lo zio che chi ha truccato il cavallo anche farà altre cose brutte. (In questa scena non si rispetta anche l'isocronia e si espone nella sezione 4.3.1.2 dove si discute l'isocronia).

Tabella 13 Traduzione dell'elemento 12 (estratto della scena 32)

VO	VM
GUIDO: Dai zio, su non te la prendere, dai l'hanno fatto per...	GUIDO: Ay tío no te enfades lo hicieron como...
ZIO: No, no...non l'hanno fatto per... l'hanno fatto per... Ti ci dovrai abituare Guido, cominceranno pure con te.	TÍO: No, no, no lo hicieron como, lo hicieron por... Debes acostumbrarte Guido, comenzarán también contigo
GUIDO: Con me! Dai zio e che poi che mi succeda! Al massimo mi spogliano, mi dipingono tutto di giallo, e mi scrivono: «Achtung cameriere ebreo»! Dai, zio, su... Non lo sapevo mica che era ebreo questo cavallo zio.	GUIDO: ¿Conmigo? ¡Por favor tío que puede pasarme! Lo peor sería desvestirme, pintarme de amarillo y escribir «Achtung camarero ebreo» jaja vamos tío, además yo no sabía que este caballo era judío.

In quest'estratto si può vedere che nella VO la frase *Dai zio, su non te la prendere, dai l'hanno fatto per* è tradotta come *Ay, tío no te enfades lo hicieron como* non si rispetta la consonante "d" in *dai* e mentre si ascolta *enfades* si vede Guido muovere le labbra articolando due parole, vale a dire; *prendere* e *dai*. Esso causa una ripercussione. Oltre a ciò, nella frase

non l'hanno fatto per non si rispetta la consonante "p" in *per*, questa parola si traduce come *como*. Altra parola in cui non si rispetta la consonante bilabiale "m" è in *al massimo* che si traduce come *lo peor*. Si può dedurre che l'isocronia (che si affronta nella seguente sezione) sia una parte importante per la traduzione della VM, dato che si può osservare che in vari casi la sincronia fonetica causa una ripercussione e passa in secondo piano per conservare l'isocronia e non lasciare la voce finire dopo che la bocca si chiudi.

4.3.1.2 Isocronia

Per osservare come si manifesta l'isocronia si sottraggono gli elementi 1, 4, 8 e 14.

Nell'elemento 1 (scena 2 del film) Ferruccio e Guido si trovano in macchina tra le colline della Toscana e si dirigono alla città. Ferruccio sta recitando alcuni versi e d'improvviso si sono rotti i freni. Il dialogo si svolge dal minuto 00:01:03 al 00:01:26

Tabella 14 Traduzione dell'elemento 1 (estratto della scena 2)

VO	VM
FERRUCCIO: <i>Libero alfine sono: che serve una carezza quando di me l'ebbrezza, di me s'impossessò? Eccomi sono pronto, son già partiti i treni, si son rotti i freni e non resisto più... Vai dolce Bacco, portami... si sono rotti i freni, oh... Si sono rotti i freni!</i>	FERRUCCIO: <i>Dije yo soy libre al fin: ¿De qué sirve una caricia cuando de la diha este hombre se posesionó? Aquí estoy listo, los trenes partieron, los frenos se soltaron y no puedo resistir más... Anda dulce Baco, ¡tómame, oh, los frenos se soltaron! ¡los frenos se soltaron!</i>
GUIDO: <i>Ho capito!</i>	GUIDO: <i>¡Ya entendí, sigue!</i>
FERRUCCIO: <i>No! Si sono rotti i freni per davvero!</i>	FERRUCCIO: <i>¡No, se soltaron los frenos! ¡De verdad!</i>
GUIDO: <i>Oh, frena. Non stavi recitando la poesia? Frena!</i>	GUIDO: <i>¡No era parte de la poesía! ¡Frena! ¡Frena!</i>

In questa scena è stata trovata la restrizione Formale (vale a dire, la Sincronia fonetica ON e l'isocronia). Si può osservare che in maniera generale si rispetta l'isocronia, ma non sempre, per esempio, in *este hombre se posesionó* la VM è un po' più corta che la VO e la bocca

rimane aperta, in *Aquí estoy* la bocca di Ferruccio si apre prima che dicessi la parola *aquí*. Nel caso della sincronia fonetica è più evidente che i movimenti labiali non coincidono. In generale le vocali si presentano più adeguate alle labbra degli attori, ma i consonanti non.

Il prossimo elemento da evidenziare è il 4. Questo elemento si svolge dal minuto 00:05:42 al 00:06:16. Nella scena si vede Guido e Ferruccio, è scesa la notte. Ambedue si trovano sulla Balilla parlando su come arrivare alla casa dello zio Eliseo e attraversano alcune strade della città, una piazza, e imbocca un lungo viale. I fari della macchina accendono gli antichi monumenti e qualche immagine del regime.

Tabella 15 Traduzione dell'elemento 4 (estratto 5)

VO	VM
FERRUCCIO: <i>Ma tuo zio dorme con noi?</i>	FERRUCCIO: <i>¿Tu tío dormirá con nosotros?</i>
GUIDO: <i>Ma scherzi, mio zio lui beh era vecchio ed ha più di 30 anni che era maître, la casa ce la presta, lui l'usa come magazzino ci mette di tutto... ¡Ecco!</i>	GUIDO: <i>¿Bromeas? Ha vivido en el hotel por más de 30 años, es jefe de meseros, nos presta la casa la usa como bodega, mete de todo... ¡Aquí es!, ¡aquí es! Esa es la casa. ¡Ecco! Siamo arrivati. Piano, piano, lo vedi? Ecco!</i>

In questa scena, solo si vede leggermente la bocca di Guido aprirsi prima che cominciassi a parlare, tuttavia, finisce esattamente al chiudere la bocca. Si considera importante, far notare anche che in questa scena non si rispetta la sincronia fonetica, dato che entro le consonanti bilabiali, si può osservare che la traduzione della frase *ma scherzi?* è completamente diversa a la frase *¿bromeas?* Ambedue cominciano con una consonante bilabiale, però non con lo stesso suono entro le vocali, dato che la prima vocale dopo la consonante "m" è la vocale "a". Come già detto, la sincronia e l'isocronia sono strettamente legate. In termini generali, il traduttore presta maggior attenzione all'isocronia che alla sincronia fonetica.

Oltre a ciò, nell'elemento 8 (che è stato mostrato nella sezione della sincronia fonetica) si vede che dal minuto 00:18:40 in poi mentre Guido offre l'ispettore il cibo la bocca degli attori si chiudono prima che la voce della VM finisce.

Tabella 16 Traduzione dell'elemento 8 (secondo estratto della scena 8)

VO	VM
00:18:40	00:18:40
GUIDO: Allora abbiamo... carne: una bella bistecca pesante, oppure agnello, rognone, fegato fritto intriso impanato... duro... altrimenti pesce .	GUIDO: Bien. Entonces tenemos carne, un buen bistec grueso, también cordero, riñones, hígado frito empanizado y además pescado
ISPETTORE: Pesce, pesce!	INSPECTOR: Pescado

In questo elemento si vede che la sincronia fonetica e l'isocronia non si rispettano, tuttavia non in tutti gli enunciati si vede l'isocronia essere sfasata. Nell'enunciato che si vede nella tabella sopra, mentre Guido dice *fegato fritto intriso impanato duro, altrimenti pesce*, la bocca di Guido è chiusa prima di finire la parola *pescado*.

Finalmente, si offre uno estratto della traduzione dell'elemento 12 (che si mostra anche nella sezione 4.3.1.1 dove si offrono esempi sulla sincronia fonetica). Dal minuto 00:37:23 in poi Guido comincia a chiedere lo zio che cosa l'avevano fatto al cavallo.

Tabella 17 Traduzione dell'elemento 12 (secondo estratto della scena 32)

VO	VM
GUIDO: Mamma mia! Ma che! Zio! Ma che il tuo cavallo! Che impressione! Ma Che l'hanno fatto! L'hanno truccato? Che c'hanno scritto? «Achtung cavallo ebreo».	GUIDO: ¡Que pasa! ¡Madre mía, qué! Tío, ¿pero ¿qué sucede? Tu caballo, ¡Qué impresión! ¿Qué le hicieron? ¿Lo maquillaron? ¿Qué escribieron? «Achtung caballo judío».
ZIO: I soliti barbari, vandali... è proprio triste! Che stupidaggine... «cavallo ebreo»	TÍO: ¡Ah, son los bárbaros, vándalos que triste! ¡Que estupidez es! Caballo judío

In questo elemento, mentre Guido nella VO dice *Ma Che l'hanno fatto! l'hanno truccato che c'hanno scritto? «Achtung cavallo ebreo»* nel doppiaggio si ascolta *¿pero ¿qué sucede? Tu*

caballo, ¡Qué impresión! ¿Qué le hicieron? ¿Lo maquillaron? ¿Qué escribieron? «Achtung caballo judío». In questo caso, si vede Guido chiudere la bocca leggermente dopo che finisca di parlare. La realtà è che questa restrizione non ha creato maggiore ripercussione nella scena, dato che non è evidente ad occhio nudo e può passare inosservato.

4.3.2 RESTRIZIONE SEMIOTICA O ICONICA

I codici iconografici anche possono attuare come restrizioni, ma generalmente non si tendono tradurre o rappresentarsi linguisticamente nella VM, a meno che siano considerati essenziali per capire il messaggio della storia (Martí, 2006, pag. 129).

4.3.2.1 Sincronia cinesica

Per segnalare questa restrizione si scelgono gli elementi 5, 9, 16 e il 21. Occorre precisare che sono stati fatti degli *screenshot* degli *inquadri* in cui era presente il gesto che rivelava la restrizione.

Questo tipo di restrizione anche si osserva nell'elemento 5. Nel minuto 00:12:45 c'è questo gesto con il quale Guido indica sé stesso, nella VO dice *Ma perché chiamano tutti a me se ci saranno altri cameriere* Ma nella VM la traduzione diventa *¿Por qué no llaman a otros meseros? Hay otros meseros, no soy el único ¿Verdad?* in questo caso, per questa espressione c'è un altro gesto che indica altra persona e in questo punto Guido si riferisce a sé stesso. Questo lascia dedurre che il traduttore non ha considerato il gesto e non ha avuto opportunità di cercare altra possibilità che facessi riferimento su quello di cui il personaggio stava parlando.



Figura 11 Restrizione semiotica o iconica (sincronia cinesica)

Altrettanto importante è menzionare l'elemento 9 che si svolge del minuto 00:20:43 al 00:24:19. In questa scena Guido arriva come l'ispettore e mentre fa una chiacchierata sulla razza italiana i bambini sono sorpresi perché lui dice soltanto quello che li viene in mente. Nel minuto 00:24:04 Mentre Guido sta parlando dice che l'orecchio è una cosa bellissima, nell'originale i bambini toccano gli orecchi senza ridere, soltanto hanno un sorriso. Nella versione tradotta è stata aggiunta la risa di tutti i bambini, questo non sembra molto convincente.



Figura 12 Restrizione semiotica o iconica (sincronia cinesica)

Allo stesso modo, la sincronia cinesica si può guardare attentamente nell'elemento 16 (che viene ripreso nella sezione 4.3.2.2). In questo elemento Guido e Giosuè vanno verso la strada e i due si fermano davanti alla pasticceria Ghezzi. In vetrina si vedono pochi dolci, ma un cartello su cui è scritto: «Vietato l'ingresso agli ebrei e ai cani». Giosuè si ferma a vedere e dopo continuano a camminare, in quel momento Giosuè chiede al suo babbo perché non lasciano entrare ai cani e gli ebrei in quel negozio. Al minuto 00:58:50 nella VO Guido alza le spalle e usa l'interiezione *eh* che, secondo Ortega (2015) è la più usata in italiano. Quest'interiezione fa parte della comunicazione non verbale. Allora, in questo caso quest'interiezione esprime indifferenza, ossia al personaggio non importa se non fanno entrare certe persone, dicendo che ognuno fa quello che vuole fare. L'espressione facciale e i gesti del personaggio non corrispondono a ciò che esprime attraverso l'interiezione. Sebbene, il significato non è cambiato, dato che si usa la stessa interiezione *eh* nella VM, però prima che in questa versione la dica, dice *¡no pueden entrar!* e alza le spalle. Poco dopo dice *Eh, ¿qué puedo decirte? ¿Qué quieres que te diga?* Prendendo in conto tutto questo si deduce che il traduttore potrebbe aver dato più importanza all'isocronia e ignorato la cinetica, che è sfasata dalla VO.



Figura 13 Restrizione semiotica o iconica (sincronia cinesica) scena 38

Un altro elemento dove si presenta questo tipo di restrizione è nel 21. Nella scena 64 Guido dice Giosuè che ci sono dei bambini nascosti e lo porta fuori la camera per cercare insieme i bambini. Nel minuto 01:28:36 dove Giosuè trova un bambino nascosto e domanda quanti bambini ci sono nascosti. Mentre Guido parla fa il gesto di chiudere e aprire la mano per dire che ce ne sono tantissimi. Questo gesto lo fa quando nella VO dice *è pieno così!* Ma nella VM il gesto appare sullo schermo mentre dice *está lleno* fa una pausa e aggiunge *así*.

Questo sembra un po' sfasato dato che l'ideale sarebbe che mentre dice tutta la frase *está lleno, así* si svolga il gesto. Da quanto è stato detto si pensa che il traduttore preferisca avere cura dall'isocronia che dalla sincronia fonetica, nonostante questo faccia perdere la natura del gesto e quello che dice il personaggio. Tale come si osserva nelle altre scene che contengono questo tipo di restrizione cinesica.



Figura 14 Restrizione semiotica o iconica (sincronia cinesica) scena 64

4.3.2.2 Montaggio (testo scritto)

Sono diversi gli elementi dove si manifesta alcun testo scritto, nonostante sono scelti gli elementi 11, 16 e 19. Si mostrano l'immagini in cui c'è il testo e si offrono dei commenti su quello che è stato constatato.

Dall'elemento 11, si è deciso di presentare un'immagine che fa parte della scena n° 16 Guido si trova nella scuola elementare Francesco Petrarca. In una grande aula piena sono seduti tanti ragazzini azzimati e silenziosi, quasi impauriti. Ci sono anche la direttrice didattica, il segretario e alcuni insegnanti, tra cui Dora. Nel minuto 00:21:10 dove Guido prende il luogo del ministro alla scuola, dietro i maestri c'è una leggenda che dice "Libro e moschetto fascista perfetto".

È stato deciso di inserire questo testo scritto in questa restrizione, perché il traduttore ha deciso di ometterlo. Tuttavia, si ritiene che potrebbe essere essenziale per capire meglio il senso del discorso che Guido esporre sulla razza italiana. Si ricorda che in quel periodo storico la frase "*Libro e moschetto fascista perfetto*" era uno slogan molto popolare proprio ad indicare come i ragazzi dovevano comportarsi, attraverso lo studio (libro) ma anche attraverso le attività premilitari (moschetto), quello che il fascismo voleva fosse un modello ideale di cittadino. Quello detto prima è proprio su quello che Guido parla e da una luce per capire il contesto storico in cui il film è ambientato. Anche, sullo schermo si vedono le sigle *DVX*, le quale fanno parte del motto fascista in lettere latine "*DVX MEA LVX*". Queste sigle significano "Duce mia luce", cosicché fanno riferimento al Duce: Benito Mussolini. In relazione a queste frasi, si pensa che sia importante tradurli per capire meglio. Anche se non sono state tradotti, in termini generali, non crea una confusione maggiore. È vero dunque che il pubblico italiano lo possa capire, dato che forma parte del contesto storico al cui appartengono; nonostante per il pubblico straniero sarà difficile capire completamente e non avrà un'idea su quello che il testo fa riferimento perché Guido non lo menziona.

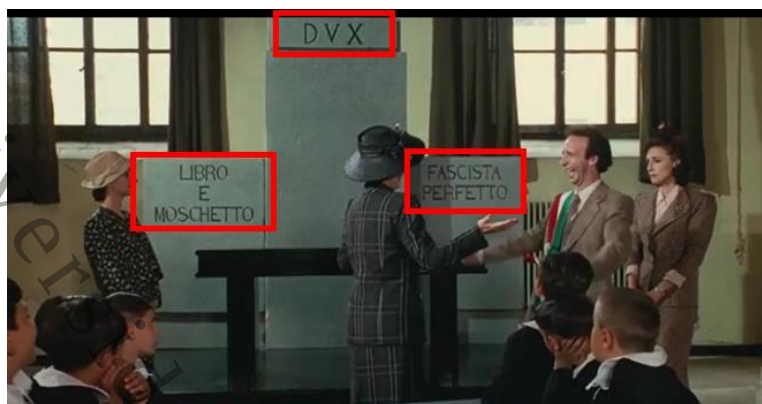


Figura 15 Restrizione semiotica o iconica (testo scritto)

In seguito, si rapporta l'elemento 16, il quale si trova nella scena 38 in cui Padre e figlio procedono a piedi e i due si fermano davanti alla pasticceria Ghezzi. In alto dice Caffè de costanti e anche in vetrina pochi dolci, ma un bel cartello su cui è scritto: «Vietato l'ingresso agli ebrei e ai cani».

Il testo visualizzato sullo schermo è stato scelto per essere letto in spagnolo piuttosto che in italiano, anche se quando Giosuè lo legge, questo non sembra convincente in tanto che si può vedere che il testo non è originariamente in spagnolo. Mentre legge, nella VO Giosuè segnala ogni parola e nella VM mentre pronuncia vietato dice no se e dopo per l'ingresso la parola *admiten*. Nel caso di *agli ebrei e ai cani* per *agli ebrei* segnala dicendo *ni judíos*. In più, per *e ai cani* la traduzione è *ni perros* segnalando tutte e tre ultime parole che si vedono nel cartello. Questo gesto nella VM non sembra adeguato perché lo spettatore sa che invece di no dice vietato e che mentre si segnalano tre parole si dicono due. Si può dire che il traduttore ha optato per questa traduzione nel senso di rispettare l'isocronia, anche se questo fa perdere il senso di quello che si vede sullo schermo. In termini generali si può capire il messaggio, ma con una restrizione evidente.



Figura 16 Restrizione semiotica o iconica (Testo scritto)

Si mostra ora l'elemento 19 che appartiene alla scena 56 (minuto 01:18:34). In questa scena Guido è con una fila di prigionieri che tornano mesti dal lavoro. Si vede Guido spingere una carriola traballante con sacchi vuoti e varie altre cose. Secondo continua camminando, il gruppo passa davanti una porta aperta su una stanzetta illuminata con lo scritto "FUNKRAUM" e Guido vede un soldato tedesco uscire di corsa che sparisce in fondo alla stradina. Siccome poco dopo vede anche un microfono sopra un tavolo, lascia la carriola e varca la porta dell'ufficio per verificare che non ci fosse nessuno. Dopo chiama Giosuè che era nascosto nella carriola.

Questo testo è in tedesco "FUNKRAUM" si riferisce ad una "sala radio". Come già detto, Guido vede un soldato uscire dalla sala radio e osserva con attenzione se c'è qualcuno dentro. Poi guarda la radio perché vuole salutare Dora. Il testo scritto forma parte importante della scena, dal momento che tutta la scena si svolge attorno la sala radio, nonostante non c'è una voce fuori campo che traduca il testo. Da quanto si è detto emerge riflettere che il traduttore ha pensato si potrebbe capire il messaggio senza tradurlo. In maniera generale si se può capire che Guido saluta Dora sull'altoparlante però non si sa propriamente che quel luogo dove si trova è una sala radio usata dai soldati tedeschi. Potrebbe essere buono che per fornire informazione sul contesto si facessi una traduzione per il testo. Non è che non si capisca la scena, però potessi aver aiutato lo spettatore capire più informazione.



Figura 17 Restrizione semiotica o iconica (testo scritto)

4.3.3 RESTRIZIONE NULLA

Questo tipo di restrizione “se utiliza para catalogar los casos en los que no se identifica la presencia de restricciones. Con ello, no quiere decirse que una restricción pierda fuerza o se cancele, sino que se entiende como una «ausencia de restricción en el segmento analizado»” (Cantero, 2018, pag.7).

Per dare una luce su in quali elementi si ha trovato questo tipo di restrizione si espongono l'elementi 3, 15 e 16. Si aggiunga il fatto che, a differenza delle restrizioni formale e semiotica o iconica, nella restrizione nulla nessuna suddivisione è stata fatta.

Dapprima si fa riferimento all'elemento 3 in cui Guido e Ferruccio sono stati confonditi e le persone credevano che era il Re, è stata la didascalia scritta in italiano per far saper il nome del film.

Questa didascalia non si ha rescritto nella VM, nonostante nel minuto 00:02:19 si vede la didascalia e si aggiunge una voce fuori campo che traduce in spagnolo quello che appare sullo schermo in italiano che dice *La Vida es Bella*, giacché si considera parte essenziale. Quindi c'è una restrizione nulla, giacché non crea confusione né causa una ripercussione nella VM, dato che la voce fuori campo non ha a che fare con nessun personaggio.



Figura 18 Restrizione nulla

Allo stesso modo, questo tipo di restrizione si osserva nell'elemento 15 in cui la famiglia è in bicicletta verso la scuola elementare per portare Dora e dopo Guido andare a lavorare nella libreria con Giosuè. Mentre Giosuè è contento Dora fa delle proteste.

Tabella 18 Traduzione dell'elemento 15 (strato della scena 37)

VO	VM
GUIDO: <i>Ma non sono io, non sono io, è Giosuè!</i>	GUIDO: No soy yo, es Josué.
GIOSUÈ: <i>Ma non sono io, è il babbo!</i>	JOSUÉ: No soy yo, es papá
DORA: <i>Basta, fatemi scendere.</i>	DORA: Basta, deja bajarme
GIOSUÈ: <i>Gira, gira, gira</i>	JOSUÉ: Cuidado papá

In questo elemento si osserva una restrizione nulla, dal momento che Dora leggermente apre la bocca prima che dica *basta* si rispetta la consonante "b". Nonostante non si rispetti la consonante "f" in *fatemi*, non si trova una discronia marcata perché l'isocronia e la sincronia fonetica sono stati sincronizzati in modo corretto agli occhi degli spettatori.

Anche, nell'elemento 16 (nel quale sono state osservate più restrizioni) si manifesta una restrizione nulla. In questa scena si vedono Guido e Giosuè parlare sul cartello che impedisce la entrata ai cani e agli ebrei. Il cartello è nei *Caffè dei Costanti* un luogo molto famoso in quel villaggio. Nel minuto 00:50:12 si mostra il *Caffè dei Costanti* un caffè storico d'Arezzo. Non si trova qualche restrizione, nonostante sia un luogo importante per il contesto, il traduttore ha deciso di non tradurlo e lo spettatore non ha in conto questo, potrebbe darle un'informazione addizionale.



Figura 19 Restrizione nulla

In questo capitolo sono stati evidenziati alcuni esempi che vengono estratti dalla matrice Excel al fine di fornire informazione sulle questioni che sono state trovate in relazione all'interazione semiotica nel doppiaggio. Questi esempi fanno vedere che nel film italiano *La vita è bella* siccome l'interazione semiotica causa restrizioni, se crea una ripercussione nel doppiaggio. Come è stato constatato, alcune restrizioni non hanno creato maggiore conflitto all'essere doppiate, ma in più casi è stato osservato che la maggior parte delle restrizioni trovate lungo il film non sono state risolte in modo conveniente per cui si è creata una ripercussione. Insomma, la lingua italiana anche è stata causa di difficoltà per quelle scene che contenevano almeno un gesto particolare. A questo si deve aggiungere il fatto che gli attori parlano velocemente.

Questi aspetti portano con sé informazione rilevante che permette di fornire conclusioni, essi saranno presentati nella seguente sezione.

CAPITOLO 5 CONCLUSIONI

Con il titolo di questa tesi si è proposto di approfondire la questione dell'interazione semiotica nel doppiaggio spagnolo del film italiano *La vita è bella* di Roberto Benigni. Attraverso lo svolgimento di questo studio, è stato possibile mettere a fuoco l'importanza delle sfide che l'interazione multi codice, in questo caso entro un film, porta per il doppiaggio.

Oltre a ciò, sono state descritte a dettaglio le caratteristiche dell'interazione semiotica nel doppiaggio di *La vita è bella* e si è dimostrato come essa ha creato una ripercussione.

I risultati emersi dalla ricerca teorica, esposta nei capitoli 1 e 2, e dall'analisi svolta nel capitolo 4 hanno confermato che quest'interazione semiotica porta con sé una ripercussione nel doppiaggio, visto che le restrizioni trovate nel prodotto non si sono risolte in modo conveniente. Si può anche affermare che gli obiettivi iniziali dello studio sono stati raggiunti nel capitolo precedente. Questo ha dato la possibilità di formulare alcune conclusioni preliminari che sono emerse dai commenti dell'analisi; essi portano una luce per arrivare alle conclusioni finali.

Prima di procedere oltre, si chiarisce che gli esempi mostrati nella sezione 3.4 solo sono una parte del totale di scene analizzate.

Da quanto è stato osservato nell'analisi si ritiene che:

- In termini generali, il traduttore ha voluto dare alla VM un effetto comico simile al della VO. Nonostante questo faccia perdere la sincronia fonetica e quella cinesica.
- Dalle 23 scene analizzate, in 13 scene sono state osservate:
 - 14 restrizioni formali, queste rappresentano il 45% del totale;
 - 10 restrizioni semiotiche o iconiche, che rappresentano il 32% del totale; e
 - 7 restrizioni nulle, le quale rappresentano il 23% del totale.
- La restrizione formale e quella semiotica o iconica sono i due tipi di restrizione che sono più evidenti nel doppiaggio, dato che la sincronia fonetica e la sincronia cinesica, che fanno parte della restrizione formale e la restrizione semiotica o iconica

rispettivamente; non sono state rispettate nel film e hanno creato una sensazione strana nel prodotto finale.

- In relazione alla sincronia fonetica, che fa parte della restrizione di tipo formale, si conferma quello che Sorribes (2019) affermava sulle consonanti bilabiali d, f, p, m, v e le vocali aperte a, e, i, o, u, nel senso che non si rispettano. Tra l'altro, si vede che nel doppiaggio c'è maggiore attenzione sul modello della lingua che sulla sincronia, dato che nel film si vede che per dare l'effetto comico si lascia in secondo piano le sincronie. Una ragione per cui si pensa che non sono rispettate le sincronie è perché il traduttore, Salvador Nájjar ha avuto poco tempo per completare il lavoro e la quantità di loops che doveva registrare era alta. Lui ha spiegato che ha tradotto e registrato solo la sua parte in circa 10 ore. Dunque, lui riconosce che non ha avuto tempo per studiare e creare il personaggio in modo giusto. È importante far notare che Salvador Nájjar aveva già doppiato Roberto Benigni prima, ma si sa che in ogni film questo attore “da rienda suelta a su vitalidad corporal explosiva y a su elocuencia logorreica e irreverente [...] sus excesos están hechos a la medida de la personalidad espectacular de su intérprete” (Bracco, 2019 p. 175). Questo significa che l'attore parla senza sosta, utilizza molti gesti e improvvisa ogni attimo, in ogni film in cui partecipa i suoi gesti e performance sono diversi, insomma è un caso speciale.
- Per quanto concerne la sincronia cinesica, che appartiene alla restrizione di tipo semiotica o iconica, tale come si evidenzia nella sezione 4.3 in tutti i casi dove si è vista, l'espressione facciale e i gesti del personaggio in questione non corrispondono a ciò che si esprime attraverso il codice verbale. Da quanto è stato analizzato discende che il traduttore non ha considerato importante tenere in primo luogo la sincronia cinesica, per il fatto che questo potrebbe avere portato dei problemi per adeguare l'isocronia, in cui si deve rispettare la durata dell'enunciato della VO.
- Con questo non si vuole dire che il doppiaggio abbia perso il senso che la VO del film offriva, perché si è riuscito a conservare il significato e il messaggio originale, ma la VM non ha riscattato la naturalità della quale Salvador (2012)

Univer
sità
di
Torino
parla, né si è mostrata verosimile, dato che i personaggi muovevano sempre la bocca in un modo diverso da quello che si poteva sentire e i gesti non risultavano convincenti. Bisogna anche tenere presente che nel doppiaggio è indispensabile “alcanzar una sincronía labial que le permita a los espectadores desarrollar la suspensión de la incredulidad mientras están escuchando un producto grabado originalmente en un idioma diferente al idioma de llegada”. (Orrego, 2013 p. 304). Perciò, quando nel film non si raggiunge un’isocronia fonetica o labiale che permetta scordare che non si trova davanti un prodotto locale o nazionale, lo spettatore diventa incredulo e si accorge che il film non è locale, quindi è un prodotto che è stato modificato.

- Esiste una maggiore attenzione a conservare e rispettare l’isocronia, dato che sarebbe pregiudizievole che le parole finissero dopo che il personaggio chiudesse la bocca. Insomma, si è affermato che la mancanza d’isocronia sarebbe l’errore più grave di adeguamento nel doppiaggio (Conde, 2019 p. 107). Anche si vede proprio come sostiene Chaume (2004) che l’isocronia nel doppiaggio deve essere rispettata rigorosamente per mantenere nel prodotto finale un effetto reale e credibile. Infine, si conferma che l’isocronia in questo caso sembra di essere l’aspetto di sincronizzazione più importante nel doppiaggio.
- L’isocronia, che appartiene alla restrizione formale; i testi scritti, che fa parte della restrizione semiotica o iconica; e la restrizione nulla, che non ha suddivisione non hanno creato un conflitto maggiore nel prodotto finale.
 - In riguardo ai testi scritti, nessuno è stato tradotto e si può affermare che questo non ha portato con sé problemi per la VM, poiché le scene si sono svolte senza essere soggette dai testi. Nei casi in cui la scena aveva a che fare con il testo non ha avuto problema, dato che gli attori hanno letto il testo, dunque il traduttore non ha dovuto che tenere in conto il testo. Tuttavia, si ritiene che per le scene in cui il testo scritto fa parte essenziale del dialogo oppure del contesto su cui si svolge la scena e del messaggio finale, sarebbe di gran aiuto che il traduttore scelga di tradurlo e apporti informazione addizionale che contribuiscano alla comprensione del messaggio.

- Per quanto riguarda la restrizione nulla, anche è stata osservata però in minore quantità, questo ha causato che il film abbia avuto più restrizioni evidenti nel prodotto finale.

L'analisi dei dati in questo studio ha dimostrato e proporzionato una descrizione a dettaglio su come il processo d'interazione tra gli elementi della dimensione semiotica del prodotto audiovisivo, vale a dire: testo, immagine, suono, ecc., ripercuote sul doppiaggio allo spagnolo del film italiano *La vita è bella*. Tutto quanto detto prima è di aiuto per approfondire nella ricerca della TAV in questa università, dato che in questo mondo globalizzato una gran quantità di prodotti stranieri si doppiano per arrivare a un pubblico più ampio. Perciò esso permette di continuare ad esplorare quest'ambito pieno di sfide.

È essenziale precisare che i risultati raggiunti sono limitati a un solo film che, in realtà non si considera per niente recente. Quindi, sarebbe una grande fortuna che si applicassi questa metodologia ad un film più recente e con una lingua differente. Quello detto prima si considera ottimo perché senza dubbio gli standard nel doppiaggio hanno cambiato attraverso il tempo e la tecnologia è sviluppata. Comunque, quest'informazione può essere un'introduzione parziale a un campo di ricerca che può offrire nuovi orizzonti per lo sviluppo di quest'ambito. Insomma, si può dire che queste chiarificazioni sono utili e sono in grado di servire di aiuto per analizzare altre opere filmiche che si intendano studiare di maniera interna, cioè osservare i suoi elementi interni e come interagiscono insieme, in particolare per gli aspetti legati al doppiaggio.

Riferimenti bibliografici

- Aguilar, D. &. (2019). Charles S. Peirce, semiosis y traducción intersemiótica. Argentina.
- Andersen, S. (2011). *Estudio empírico y descriptivo de las estrategias de traducción utilizadas en la subtitulación y el doblaje de la película danesa "Direktøren for det hele"*. [Tesi di laurea]. Århus Universitet.
- Andrei, M. (2019). *Storia e metodi della traduzione audiovisiva. Proposta di traduzione della pellicola cinematografica El cuento de las comadrijas*. [Tesi di laurea]. Università di Pisa.
- Ariza, M. (2014). *Estudio descriptivo de las traducciones para doblaje en gallego, catalán, inglés e italiano de la película Donkey Xote (José Pozo, 2007) y propuesta preliminar teórico-metodológica para el análisis de textos audiovisuales de doble receptor*. [Tesi di dottorato]. Universidad de Vigo.
- Badenes, M. (2020). *Análisis descriptivo de la traducción para el doblaje de la película Jane Eyre (2011): el dialecto temporal*. [Tesi di Laurea]. Universitat Jaume I.
- Baer, A. (2006). Auschwitz en el cine y la televisión. In A. Baer, *Holocausto: recuerdo y representación* (p. 1-15). Madrid: Editorial Losada.
- Bevilacqua, G. (2021). Comedia y Holocausto: los aportes históricos de La vida es bella. *Fronteiras & Debates*, 8(1), 43-63. <http://dx.doi.org.10.18468/fronteiras>.
- Bianco, S. (2017). El error de traducción en el doblaje: el caso de la película Reinas de Manuel Pereira doblada al italiano. *Transfer*, 125.
- Biserni, D. (2018). *Esplicitazione intersemiotica nella sottotitolazione interlinguistica del lungometraggio "Jāji no futari" di Nakamura Yoshihiro*. [Tesi di laurea]. Università Ca' Foscari.
- Bracco, D. (2019). Bufonadas y monstruosidades: una retórica del exceso en el cine cómico de Roberto Benigni. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, Associació Cinefòrum L'Atalante, 175-186.
- Bustatto, S. (2019). *Traducción para el doblaje: análisis de la traducción al italiano de dos capítulos de la serie televisiva "La Casa de Papel"*. Padova.
- Cantero, A. (2018). *Subtitulación interlingüística en ausencia de restricciones: el caso de Bojack Horseman*. [Tesi di laurea]. Universitat Jaume I.

- Caprara, G., & Sisti, A. (2011). Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtitulaje en Gomorra). *Adversus*, 164.
- Castillo, L. (2014). *Análisis de la traducción del multilingüismo en el doblaje al español de la película Al otro lado*. [Tesi di laurea]. Universitat Jaume I.
- Catania, A. (2013). *La traduzione audiovisiva: tecniche, strategie e difficoltà. Proposta di traduzione di quattro articoli tecnico-informativi*. [Tesi di laurea]. Università Ca' Foscari.
- Chaume, F. (2002). Models of Research in Audiovisual Translation. *Babel, revue internationale de la traduction*, 11-13.
- Chaume, F. (2004). Film studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation. *Meta*, 49 (1), 12–24.
- Chaume, F. (2005). Estratégias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje. In F. Chaume, *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción* (p. 145-152). Lejona: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Conde, J. (2019). El concepto de calidad en el doblaje para los estudiantes de traducción. *MonTI. Monografías De Traducción E Interpretación*, 87-112.
- Contreras, N. (2015). Cine y traducción Introducción. *Quaderns*, 10, 7-9.
- Cortiana, G. (2013). La traduzione filmica: un confronto preliminare tra due paesi gemelli, L'italia e la spagna. *Soc. Esp. Ita*, 54.
- Covelli, F. (2014). *La traduzione audiovisiva: Differenze culturali ed errori nell'adattamento*. [Tesi di laurea]. Universidad Ca' Foscari.
- Fois, E. (2012). Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell'adattamento. *Between*, 14-15.
- García, Í., & Finol, J. (2006). Semiótica del cine: Un modelo dialógico simétrico/asimétrico para el análisis del texto/discurso fílmico. *Quórum académico*, 78-79.
- Garzelli, B. (2013). Il discorso cinematografico entre traducción intersemiótica, doblaje y subtitulación: como agua para chocolate (1992) y mar adentro (2004). *Cuadernos Aispi*, 274.
- Gramajo, E. (2021, Marzo 7). *La Plática con Salvador Nájara, actor e historiador de doblaje mexicano*. [Video]. YouTube. Tratto da <https://www.youtube.com/watch?v=4DPF9Jr4OKM>

- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la investigación* (6^o ed.). México D.F.: McGraw-Hill/Interamericana editores, S.A. de C.V.
- Jáuregui, D. (2021, Junio 16). *El amor prevalece ante el horror en "La vida es bella"*. Tratto da Señalcolombia.it: <https://www.senalcolombia.tv/cine/pelicula-vida-bella-benigni>
- Kliska, T. (2016). *Aspetti e problemi della traduzione audiovisiva*. [Tesi di dottorato]. Universidad de Zagreb.
- Lachat, C. (2012). Percepción visual y traducción audiovisual: la mirada dirigida. *MonTi*, 89, 92, 98-101.
- Lancellotti, M. (2021, Enero 25). *La vita è bella: il capolavoro di Roberto Benigni stasera su cine34*. Tratto da movieplayer.it: https://movieplayer.it/news/la-vita-e-bella-stasera-cine34-25-gennaio-2021_92921/
- Lojo, S. (2015). *Aproximación al análisis semiótico del lenguaje cinematográfico*. Guatemala: [Tesi di dottorato]. Universidad Rafael Landívar.
- Macchi, E. (2016). *Dobro požalovat' na jug: il doppiaggio russo di Benvenuti al Sud*. [Tesi di laurea]. Università di Bologna.
- Magariños, J. (2001). La(s) semiótica(s) de la imagen visual. *Cuadernos*, 296, 299, 313.
- Marin, C. (2018). *Análisis de las variaciones lingüísticas en la traducción audiovisual Estudio de caso: si la cosa funciona*. [Tesi di dottorato]. Universidad Pontificia Comillas.
- Martí, J. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. [Tesi di dottorato]. Universidad Jaime I.
- Martínez, A. (2012). La interacción de los códigos en el doblaje: juegos de palabras y restricciones visuales. *MonTI*, 157-161.
- Martínez, B. (2017). *Diferencias de traducción en las versiones de español peninsular y mexicano de la serie Los Simpson: la problemática de las referencias culturales*. [Tesi di master]. Universidad de Valladolid.
- Mayoral, R. (s.d.). *Sincronización y traducción subordinada: de la traducción audiovisual a la localización de software y su integración en la localización de productos multimedia*. [Tesi di laurea]. Universidad de Granada.
- Miglionico, S. (2018). *O fenómeno linguístico da dobragem em Itália*. [Tesi di master]. Instituto de Contabilidade e Administração do Porto.

- Molini, N. (2018). *Il voice-over nella traduzione audiovisiva: caratteristiche distintive e proposta di adattamento in italiano del documentario I am fishead: are corporate leaders egostistical psychopaths?* [Tesi di Laurea]. Università di Bologna.
- Montotti, P. (2016). *Analisi linguistica del parlato nel film rocco e i suoi fratelli di luchino visconti: versione originale e doppiaggio allo spagnolo e all'inglese*. [Tesi di dottorato]. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Nardella, F. (2014). *Le parole tradotte tra immagini e suoni, ovvero la traduzione audiovisiva. L'esempio della sottotitolazione*. [Tesi di laurea]. Universidad Ca' Foscari.
- Orrego, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis*, 316.
- Ortega, L. (2015). *Principales problemas de traducción en el doblaje italiano- español*. [Tesi di dottorato]. Universidad Autónoma di Barcelona.
- Passarella, A. (2015). *Tradurre oltre la lingua. Audiovisivi e competenza interculturale nel sottotitolaggio dal giapponese all'italiano di wandafuru raifu di Koreeda Irokazu*. [Tesi di laurea]. Venetiarvm Universitas in Domo Foscari.
- Porcelli, V. (2018). *Le modalità di distribuzione cinematografica dei film indipendenti fra l'Italia e il Giappone*. [Tesi di Laurea]. Università Ca' Foscari.
- Ramos, M. (2017). *Hacia una interpretación más eficaz del texto audiovisual: Una visión teórico-práctica del armado de subtítulos*. [Tesi di master]. Universidad Nacional de La Plata.
- Repullés, F. (2015). *La traducción de películas de animación: las producciones de la era pos-Disney; una nueva era en los dibujos animados*. [Tesi di dottorato]. Universidad del País Vasco.
- Rodríguez, J. (2016). Audiovisual y semiótica: el videoclip como texto. *Signa*, 943-958.
- Salmeri, C. (2014). L'eterno dilemma: doppiare o sottotitolare. Tecniche di localizzazione a confronto. *Linguistica Silesiana* 35, 281-291.
- Salvador, C. (2012). *Análisis del doblaje de Alicia en el País de las Maravillas*. Barcelona.
- Santaemilia, J. (s.d.). Releyendo a Jakobson o todo es traducción: tres estampas del discurso público contemporáneo. *El futuro de la humanidades*, 215.
- Sileo, A. (2018). Il simil sync o semi-sinc nel panorama italiano: lo slittamento e offuscamento dei confini previsti dal CCNL. *Altre Modernità*, 258-267.

- Sileo, A. (2021). Dubbing or simil sync: a study on reception in Italy.
- Sorribes, P. (2019). *La sincronía y la oralidad en una película de animación. El caso de Los Simpson: la película*. [Tesi di laurea]. Universitat Jaume I.
- Tamayo, A., & Chaume, F. (2016). Los códigos de significación del texto audiovisual: implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad. *Linguae - Revista de la Sociedad Española de Lenguas Modernas*, 3, 301-335.
- Toni, A. (2017). *Il linguaggio filmico inglese: il caso dei vocativi nel doppiaggio italiano e tedesco*. [Tesi di dottorato]. Universidad Católica del Sacro Cuore di Milano.
- Torres, J. (2018). Abducción e imaginación en el proceso de significación. In L. Arévalo, & Y. Nieto, *Encuentro con la lingüística semiótica y la enseñanza de lenguas* (p. 157-176). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Valentini, C. (2009). *Creazione e sviluppo di corpora multimediali. Nuove metodologie di ricerca nella traduzione audiovisiva*. [Tesi di dottorato]. Università di Bologna.
- Varela, C., & Alexander, J. (2004). Modelos de investigación en traducción audiovisual. *Transfer*, 356-357.
- Vinelli, E. (2009, Mayo 18-20). Traducción intersemiótica: Revisión del debate de Bologna. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, (p. 5-10). La Plata.
- Visnadi, A. (2013). *Il doppiaggio come traduzione: il caso del diavolo veste prada. Analisi contrastiva dei copioni*. Venezia: [Tesi di laurea]. Università Ca' Foscari.
- Voto, C. (s.d.). Apuntes para una semiótica de los productos audiovisuales: indicialidad y conexión. 8.
- Williams, J., & Chesterman, A. (2002). *The map A beginner's guide to doing research in translation studies*. Manchester, United Kingdom: St. Jerome Publishing.
- Zamora, P., & Alessandro, A. (2018). Frecuencia de uso y funciones de las interjecciones italianas y españolas en el hablado fílmico y sus repercusiones en el doblaje al español. *MonTI. Monografías De Traducción E Interpretación*, 182-211.

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
México.

Allegati

Allegato 1. Matrici restrizioni formali

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
1	00:01:43 - 00:02:33	FERRUCCIO: <i>Liberò al fine sono: che serve una carezza quando di me l'ebbrezza, di me s'impossessò?...Eccomi sono pronto, son già partiti i treni, si son rotti i freni e non resisto più... Vai dolce Bacco, portami... si son rotti i freni, oh... Si sono rotti i freni!...</i> GUIDO: <i>Ho capito!</i> FERRUCCIO: <i>No! Si sono rotti i freni per davvero!</i> GUIDO: <i>Oh, frena... non stavi recitando la poesia? ¡Frena!</i>	FERRUCCIO: <i>Dije yo soy libre al fin: ¿De qué sirve una caricia cuando de la dicha este hombre se posesionó?... Aquí estoy listo, los trenes partieron, los frenos se soltaron y no puedo resistir más... Anda dulce Baco, tómame... oh... ¡los frenos se soltaron! ¡los frenos se soltaron!</i> GUIDO: <i>¡Ya entendí, sigue!</i> FERRUCCIO: <i>¡No, se soltaron los frenos! ¡De verdad!</i> GUIDO: <i>¡No era parte de la poesía! ¡Frena! ¡Frena!</i>	Restrizione formale (Sincronia fonetica ON e Isocronia)
Commenti Si può osservare che in maniera generale si rispetta l'isocronia, ma non sempre, per esempio, in <i>este hombre se posesionó</i> la VM è un po' più corta che la VO e la bocca rimane aperta, in <i>Aquí estoy</i> la bocca di Ferruccio si apre prima che dicessi la parola <i>aquí</i>. Nel caso della sincronia fonetica è più evidente che i movimenti labiali non coincidono. In generale le vocali si presentano più adeguate alle labbra degli attori, ma i consonanti non. Questo lascia supporre che l'isocronia è considerata più importante.				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
2	00:01:03 - 00:01:26	GUIDO: <i>non ci se freni, non ci se freni, via! Via! Via! frena...</i>	GUIDO: Derecho, derecho. <i>¡No tenemos frenos quítense, quítense no tenemos frenos quítense! ¡A un lado! Fuera, fuera, fuera, fuera...</i>	Restrizione formale (Sincronia fonetica)
Commenti				
Nella VM Guido grida <i>¡quítense!</i> ma la bocca è aperta con la vocale "a", giacché nella VO dice <i>via!</i> Succede lo stesso con <i>¡a un lado!</i> Perché nella VO continua a dire <i>via!</i>				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
4	00:05:42 - 00:06:16	FERRUCCIO: <i>Ma tuo zio dorme con noi?</i> GUIDO: <i>Ma scherzi, mio zio lui beh era vecchio ed ha più di 30 anni che era maître, la casa ce la presta, lui l'usa come magazzino ci mette di tutto... ¡Ecco! ¡Ecco! Siamo arrivati. Piano, piano, ¿lo vedi? Ecco!</i>	FERRUCCIO: <i>¿Tu tío dormirá con nosotros?</i> GUIDO: <i>¿Bromeas? Ha vivido en el hotel por más de 30 años, es jefe de meseros, nos presta la casa la usa como bodega, mete de todo... ¡Aquí es!, ¡aquí es! Esa es la casa.</i>	Restrizione formale (Sincronia fonetica e Isocronia)
Commenti				
Entro le consonanti bilabiali, si può osservare che la traduzione della frase <i>ma scherzi?</i> È completamente diversa a la frase <i>¿bromeas?</i> Ambedue, cominciano con una consonante bilabiale, però non con lo stesso suono entro le vocali, dato che la prima vocale dopo la consonante "m" è "a" . Parlando sull'isocronia, leggermente la bocca di Guido si apre prima che pronuncia la parola, ma finisce esattamente al chiudere la bocca. Qui si può dedurre che non sia così importante la sincronia fonetica di tutti i consonanti e vocali tanto come l'isocronia				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
5	00:11:20 - 00:13:32	ZIO: Pollo! GUIDO: Facile! Il pollo si serve intero con il dorso sul piatto. «Me lo taglia!» «Prego!» Prima cosa tengo il pollo fermo con la lama del coltello infilzata sotto l'ala e stacco la coscia. Poi incido la carne lungo la carena dello sterno... Via ali e petto, via la pelle... ZIO: Aragosta! GUIDO: Facilissimo zio! Allora, aragosta <i>Infilzo l'ala sotto la coscia</i>, via la coscia, stacco l'aragosta, si infilza..... L'aragosta è un crostaceo, L'aragosta è un crostaceo.	TÍO: ¡Pollo! GUIDO: fácil: el pollo se sirve entero con el dorso sobre el plato- ¿me lo corta? - Claro. Lo sostengo con el cuchillo bajo el ala y corto el muslo, corto la carne debajo de la pechuga, corto las alas, pechuga y piel... TÍO: La langosta GUIDO: facilísimo tío, ahora la langosta, la langosta: <i>tomo el ala bajo la pierna</i>, corto la pierna, corto la langosta, meto el... la langosta es crustáceo... Sí, la langosta es crustáceo eh...	Restrizione Formale (Sincronia fonetica)
Commenti (00:11:37) I movimenti labiali non corrispondono. La parola <i>prego</i> è sostituita per la parola <i>claro</i>, la cui fa vedere che la vocale "a" suona quando i movimenti labiali corrispondono alla vocale "e". Nell'enunciato <i>Lo sostengo con el cuchillo bajo el ala y corto el muslo, corto la carne debajo de la pechuga, corto las alas, pechuga y piel</i>, tanto la sincronia fonetica come l'isocronia non si rispettano, giacché quando i movimenti labiali di Guido per ogni parola finiscono, nella VM Guido non ha ancora finito di pronunciare la parola precedente e la seguente parola comincia. Questo fa vedere che il personaggio soltanto muove le labbra senza senso e il suono non è d'accordo con quello che si vede sullo schermo. Questo lascia supporre che, in questa scena, la sincronia fonetica è meno importante che l'isocronia perché, benché i movimenti vocali non coincidono dal tutto si finiscono nel momento che Guido chiude assolutamente le labbra, alla fine di tutto l'enunciato, ma non per ogni parola. (00:11:57) "<i>la langosta es crustáceo... Sí, la langosta es crustáceo eh</i>" in questa frase				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
8	00:16:43 - 00:20:42	00:17:49 GUIDO: <i>Non c'è più nessuno, niente, perché?</i> PORTIERE: È arrivato un signore da Roma, dal Ministero vorrebbe mangiare. PORTIERE: (sottovoce) <i>Peccato, t'avrebbe dato una bella mancia!</i> 00:18:34 GUIDO: Allora abbiamo... carne: una bella bistecca <i>pesante</i> , oppure agnello, rognone, fegato fritto intriso impanato... duro... altrimenti pesce. ISPETTORE: Pesce, pesce! GUIDO: Bene... abbiamo rombo <i>grasso, grasso, oppure</i> baccalà imporchettato intriso, unto al Grand Marnier... altrimenti un salmone magro... eh! ISPETTORE: un salmone, molto gentile! GUIDO: Contorno? INPECTOR: <i>C'è anche il contorno?</i>	00:17:49 GUIDO: <i>Ya no hay nadie, ¿por qué?</i> PORTERO: Ha llegado un señor de Roma del ministerio y quiere comer PORTERO: ¡Qué pena, te hubiera dado una buena <i>propina!</i> 00:18:34 GUIDO: Bien. Entonces tenemos carne, un buen bistec <i>grueso</i> , también cordero, <i>riñones</i> , hígado frito empanizado y además pescado INSPECTOR: Pescado GUIDO: Bien... tenemos también robalo <i>gordo, gordo o también</i> bacalao relleno con salchicha, cocido en Grand Marnier y además salmón sin grasa INSPECTOR: Eh... salmón, muy gentil GUIDO: ¿Con guarnición señor? INSPECTOR: <i>Con guarnición</i>	Restrizione formale (Sincronia fonetica isocronia) e

Commenti

Nella VO Guido risponde *Non c'è più nessuno, niente, perché?* è tradotto alla VM come *Ya no hay nadie, ¿por qué?* **Le labbra non coincidono**, mentre si ascolta Guido parlare nella VM mantiene la bocca aperta giacché la durata della parola *ya* fa vedere che la vocale aperta "a" rimane fino a *nessuno* e il suono è semplicemente "a" mentre le labbra si muovono, anche la **consonante "p" in più non si rispetta**. In relazione alla parola *mancia*, **non si rispetta la consonante bilabiale "m"** si ascolta la parola *propina*. Per quanto riguarda *pesante* è tradotto come *grueso*, in questo caso **si osserva che le vocali "e", "a" non si rispettano e mentre le labbra si muovono come si ascolta il suono delle vocali "u", "e"**. Mentre le labbra di Guido si presentano pronunciando la consonante bilabiale "f" con le parole *fegato fritto* nella VM si ascolta dire *riñones*, lo quale fa **notare che non si rispetta la consonante**. Non si rispetta la vocale "a" in *grasso* e si traduce come *gordo* quindi, questa vocale è diversa "o". Per *crema squamosa* la traduzione è *mantequilla espesa*, le vocali "u", "a" nella **VO non coincidono con la vocale "e"**, quindi i movimenti non coincidono. In più, per quanto riguarda l'isocronia, la bocca di Guido è chiusa prima di finire *pescado*.

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
9	00:20:43-00:24:19	GUIDO: Giustamente si è fatto il silenzio voi avete davanti un'originale razza superiore ariana purissima bambini... <i>partiamo da una cosa che magari uno dice «che poi che sia» no?... l'orecchio...</i> Guardate qua, guardate la perfezione di questo orecchio padiglione auricolare sinistro con la campanula pendente finale... Guardate che roba! cartilagine mobile, pieghevole. Trovatemene due orecchie più belli e io me ne vado, per carità... però me lo dovete far vedere! In Francia se ne sognano due orecchie così. Bambini, le razze esistono <i>eccome... ma andiamo avanti vi voglio far vedere un'altra cosa bambini. Attenzione!</i>	GUIDO: Justamente hay silencio, porque tienen en frente una original raza superior aria purísima niños. <i>Partamos de algo que ustedes puedan decir «que es» ... las orejas...</i> ¡Miren aquí! ¡Miren la perfección de esta oreja tan hermosamente delineada! Con el pabellón auricular izquierdo con campanilla colgante al extremo... ¡Miren que cosa! (se agregan risas de los niños al tocar las orejas) cartílago móvil, flexible. Encuentren dos orejas hermosas y yo me voy con gusto, pero muéstrenmelas...En Francia sueñan con orejas así, niños las diferencias existen <i>claro... pero continuemos les quiero enseñar otra cosa... niños atención, miren esto</i>	Restrizione formale (Sincronia fonetica)
Commenti Nella VO Guido dice <i>partiamo da una cosa che magari uno dice «che poi che sia» no?... l'orecchio...</i> questo è tradotto come <i>Partamos de algo que ustedes puedan decir «que es» ... las orejas...</i> In questo caso non si rispetta la consonante bilabiale "p" di poi, perché si scambia per <i>que</i>, infatti la frase <i>que es</i> rimane fino a quando Guido dice nella VO <i>che sia</i>, quindi le vocali aperte "i", "a" non coincidono con le vocali pronunciate nella VM, vale a dire, "e". Nella parola <i>eccome</i> presente nella VO non si rispetta la vocale "e" e si traduce come <i>claro</i> avendo una discronia tra la parola e i movimenti labiale all'avere la vocale "a". Neanche si rispetta la consonante "m" e la vocale "a" della parola <i>ma</i>, nella VM è stata tradotta come <i>pero</i> facendo un movimento diverso dal suono. Inoltre, in <i>vi voglio far vedere</i> non si rispetta la consonante "v" giacché è tradotto come <i>les quiero enseñar</i>				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
12	00:37:13-00:37:58	GUIDO: Mamma mia! Ma che! Zio! Ma che il tuo cavallo! Che impressione! Ma Che l'hanno fatto! l'hanno truccato... che c'hanno scritto?... «Achtung cavallo ebreo». ZIO: I soliti barbari, vandali... è proprio triste! Che stupidaggine... «cavallo ebreo» GUIDO: <i>Dai zio, su non te la prendere, dai l'hanno fatto per...</i> ZIO: No, no...non l'hanno fatto per... l'hanno fatto per... Ti ci dovrai abituare Guido, cominceranno pure con te. GUIDO: Con me! Dai zio e che poi che mi succeda! Al massimo mi spogliano, mi dipingono tutto di giallo, e mi scrivono: «Achtung cameriere ebreo»! Dai, zio, su... Non lo sapevo mica che era ebreo questo cavallo zio. Dai andiamo te lo strucco io domattina, eh non ti preoccupare. Lo riporti nella strada Roberto...	GUIDO: ¡Que pasa! ¡Madre mía, qué! Tío, ¿pero ¿qué sucede? Tu caballo, ¡Qué impresión! ¿Qué le hicieron? ¿Lo maquillaron? ¿Qué escribieron? «Achtung caballo judío». TÍO: ¡Ah, son los bárbaros, vándalos que triste! ¡Que estupidez es! caballo judío GUIDO: Ay tío no te enfades lo hicieron como... TÍO: No, no, no lo hicieron como, lo hicieron por... Debes acostumbrarte Guido, comenzarán también contigo GUIDO: ¿Conmigo? ¡Por favor tío que puede pasarme! Lo peor sería desvestirme, pintarme de amarillo y escribir «Achtung camarero ebreo» jaja vamos tío, además yo no sabía que este caballo era judío. No te preocupes, te lo baño mañana olvídate. Llévalo al establo por favor	Restrizione formale (Sincronia fonetica)
Commenti				
Nella VO la frase <i>Dai zio, su non te la prendere, dai l'hanno fatto per...</i> è tradotta come <i>Ay tío no te enfades lo hicieron como...</i> non si rispetta la consonante "d" in <i>dai</i> e mentre si ascolta <i>enfades</i> si vede Guido muovere le labbra, infatti articolando due parole <i>prendere</i>, e <i>dai</i> per cui si fa una restrizione. Nella frase <i>non l'hanno fatto per</i>, non si rispetta la consonante "p" un <i>per</i> si traduce come <i>como</i>. Altra parola in cui non si rispetta la consonante "m" è in <i>al massimo</i> che si traduce come <i>lo peor</i>. Si può dedurre che l'isocronia sia una parte importante per la traduzione della VM, dato che si può osservare				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
14	00:47:40-00:49:26	GUIDO: No! Ferruccio... le chiavi di casa ce l'ha Ferruccio, <i>porca miseria!</i> le ha presse lui... Un fil di ferro, se trovo un fil di ferro la provo... eccolo qua, sono un mago con il fil di ferro, me l'ha insegnato mio babbo, mi ci faceva tutti i cioccatoli da piccini col fil di ferro... eh! VOCE DI DORA: Giosuè... Giosuè... GUIDO: Giosuè andiamo... che fai fare tardi alla mamma GIOSUÈ: Avevo perso il carro armato! GUIDO: eh dai lo ritroviamo! Andiamo. Dove l'hai lasciato il carro armato? DORA: era sulle scale GUIDO: Lo prendo io su... tieni la bicicletta, lo prendo io il carro armato dov'è questo carro armato, tiene eccolo qua andiamo eh.	GUIDO: ¡No, Ferruccio! Él tiene la llave de la casa, ¡<i>Maldita</i> sea la tomó él! Princesa, si encuentro un alambre la podré abrir, no te preocupes... Aquí está mira, soy un mago con el alambre, mi padre me enseñó él hacía juguetes de alambre cuando yo era niño. Lo voy a abrir vas a ver... eh ¿No te lo dije? La abrí... DORA: Josué... Josué... GUIDO: Vamos Josué que se le hace tarde a mamá JOSUÉ: Déjé mi carro tanque GUIDO: Ya no pierdas tiempo, eso no es importante, vamos tengo que hacer ¿Dónde dejaste el tanque? DORA: En la escalera GUIDO: Ah yo lo traigo, detén la bicicleta... Yo voy por el tanque y lo traigo y todo listo eh. Aquí está toma... vámonos	Restrizione formale (sincronia fonetica isocronia)
Commenti				
Nella VO Guido dice <i>porca miseria!</i> Questo fa notare che la consonante "p" non è rispettata. Nel caso dell'isocronia, la traduzione è più larga per cui si vede Guido chiudere la bocca leggermente prima che finisce di parlare in <i>la tomó el</i>. In modo generale, questa restrizione non si vede apertamente per il tipo di piano				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
16	00:50:11-00:51:16	GIOSUÈ: La compriamo per la mamma? GUIDO: Quanto costa? GIOSUÈ: Quindici lire. GUIDO: <i>Quindici lire eh no, ma quella è finta</i>, sarà una torta finta come il tuo carro armato! Andiamo dai, andiamo Giosuè GIOSUÈ: (Legge il cartello) «Vietato l'ingresso agli ebrei e ai cani» GUIDO: Andiamo, andiamo Giosuè, andiamo, GIOSUÈ: Perché i cani e gli ebrei non possono entrare, babbo? GUIDO: ... là c'è un farmacista, no?, <i>ieri io ero con un amico... un cinese che c'ha un canguro, dico ci posso entrare, dice «No, qui i cinesi e i canguri non ce li vogliamo!»; gli sono antipatici.</i> GIOSUÈ Ma noi a libreria facciamo entrare tutti! GUIDO No, da domani ce lo scriviamo anche noi. Chi ti è antipatico a te? GIOSUÈ I ragni! E a te? GUIDO A me i visigoti! E da domani ce lo scriviamo: vietato l'ingresso ai ragni e ai visigoti. M'hanno rotto le scatole questi visigoti e basta!	JOSUÉ: ¿La compramos para mamá? GUIDO: ¿Cuánto cuesta? JOSUÉ: Quince liras. GUIDO: <i>eh Tal vez sea un pastel de mentira</i>, como tu carro tanque... vámonos, vámonos ya Josué. JOSUÉ: (Lee el cartel) «No se admiten ni judíos ni perros» GUIDO: ¡Vámonos Josué, ya es tarde! JOSUÉ: ¿Por qué razón los perros y los judíos no pueden entrar papá? GUIDO: ... Adelante hay una farmacia, <i>no fui con un amigo chino que tiene un canguro y le dije ¿se puede entrar? y dijeron «¡No, aquí los chinos y los canguros no pueden entrar!» Eh, ¿qué puedo decirte? ¿Qué quieres que te diga?</i> JOSUÉ: En nuestra librería pueden entrar todos GUIDO: No, desde mañana escribo esto, eh ¿qué no te gusta a ti? JOSUÉ: Eh, las arañas ¿y a ti? GUIDO: A mí, los visigodos. Mañana lo escribiremos: No se permiten a rañas, ni visigodos. Ah, estoy harto de esos visigodos ¡Ya basta!	Restrizione formale (sincronia fonetica)
Commenti				
Nella VM si ha omesso <i>Quindici lire</i> questo fa vedere Guido articolando più vocali e soltanto dicendo <i>eh</i>. Si può dedurre che si ha omesso la frase per rispettare l'isocronia nonostante si perda la sincronia fonetica. In più, nella VO <i>ieri io ero con un amico un cinese che c'ha un canguro</i> si può vedere che la sincronia fonetica è persa, dato che le labbra di Guido si muovono e articola prima che dica <i>amigo</i> nella VM, questo fa vedere che il personaggio muove la bocca di modo diverso e il suono non coincide con quello che si vede. Inoltre in <i>un cinese che c'ha un canguro</i> non è rispettata la sincronia fonetica anche, giacché quando nella VM Guido dice <i>no fui con un amigo chino que tiene un canguro</i> la parola <i>canguro</i> è detta prima che le labbra la articolassero.				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
18	01:14:43-01:15:51	GUIDO: Oh, ma come si fa? Vittorino... Dove l'hanno trovato tutte queste incudini? GIOSUÈ: Babbo, babbo! GUIDO: Giosuè che ci fai! Non ci puoi stare! Vai via! Non ti fai vedere. Vai via, Perché non stai con gli altri bambini? GIOSUÈ ... <i>Perché ho sentito dire che i bambini dovevano fare la doccia!</i> <i>Io non la voglio fare!</i> GUIDO: <i>Vai a fare la doccia!</i> GIOSUÈ: No. GUIDO: Sì GIOSUÈ: <i>no, non ci vado!</i> GUIDO: Sì, vai a fare la doccia GIOSUÈ: <i>Qui che fate babbo?</i> GUIDO: Stiamo facendo e.... e.... <i>il carro armato</i>. Ci costruisce <i>il carro armato</i>, siamo ancora ai cingoli, siamo indietro. Ci diverte, eh non ci puoi stare qui, vai a fare la doccia vai via	GUIDO: ¿Cómo se hace? Vittorino... ¿Dónde encontraron todos estos yunques? JOSUÉ: ¡Papá, papá! GUIDO: Josué ¿Qué haces? No puedes estar aquí, vete que no te vean. Vete, ¿Por qué no estás con los otros niños? JOSUÉ: <i>Escuché decir que los niños deben ir a la ducha y yo no quiero hacerlo, ¡no quiero ducharme!</i> GUIDO: <i>¡Ve a ducharte!</i> JOSUÉ: No GUIDO: Sí JOSUÉ: <i>No voy a ir</i> GUIDO: Sí, ve a ducharte te digo JOSUÉ: ¿Qué estás haciendo <i>papá?</i> GUIDO: Estamos haciendo el...el...el <i>carro tanque</i>. Construimos el <i>carro tanque</i>, estamos con las ruedas, tenemos un pequeño retraso y deberíamos darnos prisa. Josué, aquí no puedes estar. Ve a darte una ducha	Restrizione formale (Sincronia fonetica)
Commenti Mentre Giosuè parla con suo padre dice che non è con gli altri bambini <i>Perché ho sentito dire che i bambini dovevano fare la doccia! Io non la voglio fare!</i> Mentre dice <i>¡no quiero ducharme!</i> nella VM non è rispettata la consonante "f" né anche le vocali "a", "e" perché la parola <i>ducharme</i> ha le vocali "u", "a", "e". In <i>vai a fare la doccia</i> non si rispettano le vocali "a", "i" di <i>vai</i> e anche "i", "a" di <i>doccia</i>. In <i>non ci vado</i> non si rispettano le vocali "a", "o" dato che nella VM Giosuè dice <i>ir</i>. Neanche si rispetta la vocale "o" in <i>babbo</i> perché nella MV è tradotto come <i>papá</i>. Nella VO Guido dice <i>il carro armato</i> mentre nella VM dice <i>el carro tanque</i> ci si vede che non sono rispettate le vocali "a", "o" giacché dice <i>tanque</i> e si scambia per la consonante "t". Nonostante, questa restrizione non fa una maggiore sensazione strana, dato che si rispetta l'isocronia e i movimenti labiali che appartengono alla sincronia fonetica non sono così disordinati. Così si può osservare che il traduttore ha risolto bene questa scena.				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
20	01:20:32-01:21:44	GUIDO « <i>Se fai il mio nome non ci sono più</i> ». INFERMIERA (in tedesco) Silenzio! GUIDO «Il silenzio!» CAPITANO Le Grand Hotel! Guido! Franz?	GUIDO: « <i>Si dices mi nombre no existo más</i> ». ENFERMERA: (en alemán) ¡silencio! GUIDO: «¡El silencio!» CAPITÁN: ¡El gran Hotel! ¡Guido!... Franz	Restrizione formale (Sincronia fonetica)
Commenti				
Nella VM non si rispetta la vocale "u" dato che Guido dice <i>más</i>				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
21	01:27:49-01:29:53	GUIDO: Aspetta. Forse l'ho visto, dovrebbe essere qui vicino. Fermo, guarda qua vai a vedere se è nascosto lì dentro, io aspetto qua, vai sto attento vai BIONDINO (in tedesco) Tss... chiudi, chiudi, ci sono io! GIOSUÈ C'è babbo, c'è! GUIDO Com'era, biondo? GIOSUÈ Sì! GUIDO Ah, allora è proprio lui, si chiama Swanz... son tre settimane che sta là <i>dentro</i>. Era secondo in classifica, l'abbiamo eliminato! Prima o poi troverò anche gli altri. GIOSUÈ (piano) Ma quanti ce n'è? GUIDO <i>Un vespaio</i>, è pieno così! Sono tutti nascosti.	GUIDO: Quieto, espera. Creo que lo vi, debe estar ahí cerca, ven mira, mira aquí. Ve a ver si está escondido allí adentro. Te espero, te espero, yo vigilo. NIÑO RUBIO: (En alemán) JOSUÉ: Papá ahí está, ahí está GUIDO: ¿Cómo era? ¿Es Rubio? JOSUÉ: sí GUIDO: Entonces es él, se llama Swanz. Hace tres semanas que está ahí <i>dentro</i>, era el segundo clasificado, lo hemos eliminado. Tarde o temprano encontraré a los otros JOSUÉ: ¿Cuántos hay? GUIDO: <i>Muchísimos</i>, está lleno así, están escondidos dondequiera	Restrizione formale (Sincronia fonetica)
Commenti Sebbene non è rispettata la vocale aperta "e" di <i>c'è</i> nella VO, la parola <i>está</i> della VM non porta con sé un problema maggiore dato che l'espressione che fa Giosuè e la traduzione raggiungono l'emozione originale. La parola della VO <i>dentro</i> si è rispettata però si crea una restrizione dato che la voce della VM è leggermente sfasata e mentre le labbra finiscono di pronunciarla, il doppiaggio continua ancora a dirlo. Lo stesso succede con <i>era secondo in classifica</i>. Nella frase <i>un vespaio</i> non si rispetta la consonante "v" dato che nel doppiaggio è <i>muchísimos</i>				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
22	01:41:43-01:43:37	GIOSUÈ: Babbo, mi hai fatto prendere un colpo! GUIDO: Giosuè dammi la coperta... c'hai freddo? GIOSUÈ: No. GUIDO: Allora, allora dammi anche il maglione... dammi anche il maglione poi lo butto su un albero, li metto fuori strada eh... va bene. <i>Vedessi, Vedessi come ti cercano, tutti</i> che urlano: dove è Giosuè? dove è Giosuè? e dicono <i>parolacce</i>, ma sono propri arrabbiati. <i>Neri e neri e non ti trova nessuno</i>. Allora ciao, ritorno dopo. Senti Giosuè, se io ritardassi di parecchio... tu non ti muovere, non uscire! ...Tu devi uscire, devi sentire, devi uscire soltanto quando c'è silenzio assoluto e non vedi più nessuno. Per sicurezza! Ripetilo! GIOSUÈ: <i>Io non esco finché non c'è nessuno!</i> GUIDO. Bravo, testa dura! Ciao, ciao. Dai... Andate via... <i>vai via cane... Vai via via cane... vai via, vai via, vai via! Vai via, vai via cane, vai via cane, vai via cane... vai via, vai via, vai via. Bravo Ferruccio... funziona!</i>	GUIDO: ¡Papá me diste un gran susto! GUIDO: Josué, dame la manta ¿tienes frío? JOSUÉ: No GUIDO: Entonces, entonces dame el suéter, dame el suéter para tirarlo en un árbol y despistarlos eh. Muy bien, muy bien. <i>¿Ves cómo te buscan todos? Todos te gritan, ¿dónde está Josué? ¿dónde está Josué? y dicen maldiciones. Están muy enojados, furiosos... no te encuentra nadie</i>. Ahora adiós eh, regresaré pronto. Escúchame Josué, si...si yo tardara en volver contigo tú no te mueva ¿eh? ¿eh? no salgas. Tú no debes salir, escúchame debes salir solo, solo cuando haya silencio absoluto y no veas a nadie. ¡Por seguridad! ¡Repítelo! JOSUÉ: <i>Yo salgo hasta que no haya ruido, ni nadie</i> GUIDO: ¡Bravo, cabeza dura! Adiós Josué, nos vemos... ¡No! Quítate de allí perro... <i>Vete perro que lo van a descubrir... vete... vete perro... obedece vete de ahí... vete perro, vete de ahí... obedéceme, obedece</i>. ¡Bravo Ferruccio... funciona!	Restrizione formale (sincronia fonetica e isocronia)

Commenti

Nella VO Guido dice *Neri e neri e non ti trova nessuno* e l'ultima parola *nessuno* resta la bocca aperta però nella VM ha già finito di dire *nadie*, insomma **non è rispettata la vocale "o"**. Per quanto riguarda le consonanti, la consonante "p" di *parolacce* non si rispetta dato che c'è la parola *maldiciones*. Prima che nella VO Giosuè dica *Io non esco finché non c'è nessuno!* nella VM non appena ha aperto la bocca ha cominciato a dire *Yo salgo hasta que no haya ruido, ni nadie*. Nella VO Guido soltanto dice *vai via cane* tutto il tempo che guarda al cane che abbaia, invece nella VM si che dice altre parole *Vete perro que lo van a descubrir... vete... vete perro... obedece vete de ahí... vete perro, vete de ahí... obedéceme, obedece*. Si osserva che il personaggio muove le labbra in modo diverso a quello che dice e che non hanno una concordanza e non si rispetta la sincronia fonetica perché mentre la bocca continua a muoversi, il suono ha pause dato che nella VM si ci sono parole diverse e lunghi. Con chiarezza si vede che mentre Guido dice *vai via* non si rispetta la consonante "v" perché dice *obedéceme* una parola evidentemente più lunga.

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
23	01:49:00-01:52:33	GIOSUÈ: È vero! CARRISTA Hi boy! You are alone? What's your name? You don't understand what I'm saying, do you? I'll give you a lift, come on... Get up here, come on, there we go... GIOSUÈ: Mamma! CARRISTA: Stop! GIOSUÈ: Mamma! Mamma! (Voce fuori campo) Questa è la mia storia, Mamma! (voce fuori campo) questo è il sacrificio che mio padre ha fatto DORA: Giosuè! GIOSUÈ: (Voce fuori campo) Questo è stato il suo regalo per me Abbiamo vinto! DORA: Sì, abbiamo vinto! Giosuè. GIOSUÈ: Mille punti da schiantare da ridere! Primi si ritorna a casa col carro <i>armato</i>... Abbiamo vinto!	JOSUÉ: ¡Es verdad! CARRISTA Hi boy! You are alone? What's your name? You don't understand what I'm saying, do you? I'll give you a lift, come on... Get up here, come on, there we go... GIOSUÈ: ¡Mamá! CARRISTA: ¡Stop! GIOSUÈ: ¡Mamá! ¡Mamá! (voz en OFF) esta es mi historia, Mamá! (voz en OFF) este es el sacrificio que mi padre ha hecho DORA: ¡Josué! GIOSUÈ: (Voz en OFF) Este ha sido su regalo para mí ¡Hemos ganado! DORA: Sí, ¡hemos ganado! Josué GIOSUÈ: ¡Mil puntos para morir de risa! Primero regreso a casa con el carro <i>tanque</i>... ¡Hemos ganado!	Restrizione formale (sincronia fonetica)
Commenti				
Si rispetta la consonante "v" però non la vocale "o" in <i>è vero!</i> Non si rispetta la vocale "a" in <i>armato</i> Giosuè dice <i>carro tanque</i> .				

Allegato 2. Matrici restrizioni semiotiche o iconiche

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
5	00:11:20 - 00:13:32	ZIO: Pollo! GUIDO: Facile! Il pollo si serve intero con il dorso sul piatto. «Me lo taglia!» «Prego!» <i>Prima cosa tengo il pollo fermo con la lama del coltello infilzata sotto l'ala e stacco la coscia. Poi incido la carne lungo la carena dello sterno... Via ali e petto, via la pelle...</i> ZIO Aragosta! GUIDO: Facilissimo zio! Allora, <i>aragosta Infilzo l'ala sotto la coscia, via la coscia, stacco l'aragosta, si infilza..... L'aragosta è un crostaceo, L'aragosta è un crostaceo. Via la crosta del crostaceo... (esita) via la crosta, eh via le antenne! che mangiamo le antenne dell'aragosta, via le antenne, via l'aragosta, a questo punto non c'è più niente. L'aragosta l'abbiamo finita. Però abbiamo un pollo buonissimo, vuole pollo? L'aragosta non me la ricordo, zio!</i> ZIO L'aragosta si serve così come esce dalla cucina. Non bisogna toccarla. GUIDO È troppo facile, per questo non me lo ricordavo. Perché le cose facile... ZIO Vai avanti! GUIDO: Comportamento: l'attesa fermo così. (Imita la voce di un cliente che lo chiama) «Cameriere?» «Sì?» «Cameriere?» «Sì?» Ma perché chiamano tutti a me se ci saranno altri cameriere...	TÍO: ¡Pollo! GUIDO: fácil: el pollo se sirve entero con el dorso sobre el plato- ¿me lo corta? - Claro. <i>Lo sostengo con el cuchillo bajo el ala y corto el muslo, corto la carne debajo de la pechuga, corto las alas, pechuga y piel...</i> TÍO: La langosta, GUIDO: facilísimo tío, <i>ahora la langosta, la langosta: tomo el ala bajo la pierna, corto la pierna, corto la langosta, meto el... la langosta es crustáceo... Sí, la langosta es crustáceo eh...quito la costra del crustáceo, eh quito la costra y antenas no se comen las antenas de la langosta... eh fuera las antenas, fuera la langosta, se acabó, se nos acabó la langosta, pero tenemos un pollo buenísimo señor, ¿quisiera pollo? Sinceramente no me acuerdo de la langosta tío.</i> TÍO: La langosta se sirve fresca de la cocina no debemos tocarla Guido GUIDO: Lo ves, es demasiado fácil, por eso no la recordaba, son cosas fáciles TÍO: Continúa GUIDO: Comportamiento: posición de espera, quieto así (Imita la voz de un cliente que lo llama) «Camarero?» «Sì?» Clap, clap «Cameriere?» «Sì?» ¿Por qué no llaman a otros meseros? Hay otros meseros, no soy el único ¿Verdad?	Restrizione semiotica o iconica (Sincronia cinesica)
Commenti				

Il gesto di Guido al dire: "aragosta **Infilzo** l'ala sotto la coscia" fa un gesto (11:53:11) come quello di appoggiare il coltello sull'aragosta. In spagnolo la frase è stata tradotta come "la langosta: **tomo** el ala bajo la pierna" **il che non ha a che fare con il gesto di Guido.**



C'è questo gesto con il quale Guido indica sé stesso perché dice Ma perché chiamano tutti a me se ci saranno altri cameriere... Ma nella VM la traduzione è *¿Por qué no llaman a otros meseros? Hay otros meseros, no soy el único ¿Verdad?* in questo caso, per questa espressione c'è un altro gesto che indica altra persona e in questo punto Guido si riferisce a sé stesso. Questo lascia dedurre che il traduttore non ha considerato il gesto e non ha avuto opportunità di cercare altra possibilità che facessi riferimento su quello di cui il personaggio stava parlando.



Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
8	00:16:43 - 00:20:42	GUIDO: Contorno? INSPECTOR: C'è anche il contorno? GUIDO: Certamente. Abbiamo funghi fritti, fritti, fritti, oppure patate imburrate al burro di Nancy con crema squamosa.	GUIDO: ¿Con guarnición señor? INSPECTOR: Con guarnición GUIDO: Ciertamente. Precisamente como guarnición tenemos hongos fritos, fritos o puré de papa en salsa especial de mantequilla espesa	Restrizione semiotica o iconica (Sincronia cinesica)
Commenti Nella VO quando Guido chiede all'ispettore se vuole il contorno lui risponde con la domanda <i>C'è anche il contorno?</i> Facendo un gesto di sorpresa. Questo gesto nella VM non è molto convincente giacché, l'ispettore non fa una domanda ma dice con certezza che vuole il contorno <i>Con guarnición</i>				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
9	00:20:43-00:24:19	GUIDO: ... <i>partiamo da una cosa che magari uno dice «che poi che sia» no?... l'orecchio...</i> Guardate qua, guardate la perfezione di questo orecchio padiglione auricolare sinistro con la campanula pendente finale... Guardate che roba! cartilagine mobile, pieghevole. Trovatemene due orecchie più belli e io me ne vado, per carità... però me lo dovete far vedere! In Francia se ne sognano due orecchie così. Bambini, le razze esistono <i>eccome... ma andiamo avanti vi voglio far vedere un'altra cosa bambini. Attenzione!</i>	GUIDO: <i>Partamos de algo que ustedes puedan decir «que es» ... las orejas...</i> ¡Miren aquí! ¡Miren la perfección de esta oreja tan hermosamente delineada! Con el pabellón auricular izquierdo con campanilla colgante al extremo... ¡Miren que cosa! (se agregan risas de los niños al tocar las orejas) cartílago móvil, flexible. Encuentren dos orejas hermosas y yo me voy con gusto, pero muéstrenmelas...En Francia sueñan con orejas así, niños las diferencias existen <i>claro... pero continuemos les quiero enseñar</i> otra cosa... niños atención, miren esto	Restrizione semiotica o iconica (Sincronia cinesica)
Commenti (00:24:04) Mentre Guido sta parlando dice che l'orecchio è una cosa bellissima, nell'originale i bambini toccano gli orecchi senza ridere, soltanto hanno un sorriso. Nella versione tradotta è stata aggiunta le risa di tutti i bambini, questo non sembra molto convincente 				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
11	12:22:59	"LIBRO E MOSCHETTO FASCISTA PERFETTO" "DVX"	Senza traduzione	Restrizione semiotica o iconica (Testo scritto)

Commenti

Per questo testo scritto, è stato deciso di inserirlo in questa restrizione, perché si ritiene che potrebbe essere essenziale per capire meglio il senso del discorso che Guido esporre, dal momento che in quel periodo si ricorda che "libro e moschetto fascista perfetto" è uno slogan molto popolare proprio ad indicare come i ragazzi dovevano comportarsi, attraverso lo studio (libro) ma anche attraverso le attività premilitari (moschetto), quello che il fascismo voleva fosse un modello ideale di cittadino, che è proprio su quello che parla Guido e da una luce per capire il contesto storico in cui il film è ambientato. Anche le sigle DVX che fanno parte del motto fascista "DVX MEA LVX", in lettere latine, che significa "Duce mia luce", quindi fanno riferimento al Duce: Benito Mussolini. Il traduttore ha deciso di ometterlo. Si pensa che sia importante per capire meglio, però in termini generali, non crea una confusione maggiore. Si può dedurre che il pubblico italiano lo possa capire, dato che forma parte del contesto storico al cui appartengono, nonostante per il pubblico straniero sarà difficile capire completamente e non avrà un'idea su quello che il testo fa riferimento perché Guido non lo menziona



Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
12	00:37:13-00:37:58	GUIDO: Mamma mia! Ma che! Zio! Ma che il tuo cavallo! Che impressione! Ma Che l'hanno fatto! l'hanno truccato... che c'hanno scritto?... «Achtung cavallo ebreo». ZIO: I soliti barbari, vandali... è proprio triste! Che stupidaggine... «cavallo ebreo» GUIDO: <i>Dai zio, su non te la prendere, dai l'hanno fatto per...</i> ZIO: No, no...non l'hanno fatto per ... l'hanno fatto per... Ti ci dovrai abituare Guido, cominceranno pure con te.	GUIDO: ¡Que pasa! ¡Madre mía, qué! Tío, ¿pero ¿qué sucede? Tu caballo, ¡Qué impresión! ¿Qué le hicieron? ¿Lo maquillaron? ¿Qué escribieron? «Achtung caballo judío». TÍO: ¡Ah, son los bárbaros, vándalos que triste! ¡Que estupidez es! caballo judío GUIDO: <i>Ay tío no te enfades lo hicieron como...</i> TÍO: No, no, no lo hicieron como , lo hicieron por... Debes acostumbrarte Guido, comenzarán también contigo	Restrizione semiotica o iconica (testo scritto)

Commenti

00:37:57 Senza traduzione scritta. In questo caso non si crea una restrizione semiotica, dato che mentre Guido fa la domanda *¿Qué escribieron?* Lui stesso legge ad alta voce quello che sta scritto sul cavallo e benché si mostra quello che dice il testo in italiano si può capire che hanno scritto un'offesa perché Guido dice *Achtung caballo judío*. Si può dire che si fa una compensazione attraverso il dialogo che è doppiato, però segue senza tradurre *achtung* che significa attenzione, avere cura oppure pericolo.



Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
16	00:50:11-00:51:16	GIOSUÈ: La compriamo para mamma? GUIDO: Quanto costa? GIOSUÈ: <i>Quindici lire.</i> GUIDO: Quindici lire <i>eh no, ma quella è finta</i>, sarà una torta finta come il tuo carro armato! Andiamo dai, andiamo Giosuè GIOSUÈ: (Legge il cartello) «Vietato l'ingresso agli ebrei e ai cani» GUIDO: Andiamo, andiamo Giosuè, andiamo. GIOSUÈ: Perché i cani e gli ebrei non possono entrare, babbo? GUIDO Eh, loro gli ebrei e i cani non ce li vogliono. Ognuno fa quello che gli pare Giosuè! Là c'è un negozio, là c'è un ferramenta, no?... loro per esempio non fanno entrare gli spagnoli e i cavalli. E coso... là c'è un farmacista, no? ieri io ero con un amico... <i>un cinese che c'ha un canguro, dico ci posso entrare, dice «No, qui i cinesi e i canguri non ce li vogliamo!»; gli sono antipatici.</i>	JOSUÉ: ¿La compramos para mamá? GUIDO: ¿Cuánto cuesta? JOSUÉ: Quince liras. GUIDO: eh <i>Tal vez sea un pastel de mentira</i>, como tu carro tanque... vámonos, vámonos ya Josué. JOSUÉ: (Lee el cartel) «No se admiten ni judíos ni perros» GUIDO: ¡Vámonos Josué, ya es tarde! JOSUÉ: ¿Por qué razón los perros y los judíos no pueden entrar papá? GUIDO: Ah, porque a los judíos y a los perros no los quieren, cada quién hace lo que quiere Josué. Eh, hay un negocio, una ferretería, por ejemplo, dónde no dejan entrar ni españoles, ni caballos. Adelante hay una farmacia, <i>no fui con un amigo chino que tiene un canguro y le dije ¿se puede entrar? y dijeron «¡No, aquí los chinos y los canguros no pueden entrar!» Eh, ¿qué puedo decirte? ¿Qué quieres que te diga?</i>	Restrizione semiotica o iconica (sincronia cinesica) E Restrizione semiotica o iconica (Testo scritto)
Commenti				
Nella VO Guido alza le spalle e usa l'interiezione eh che fa parte della comunicazione non verbale che secondo Ortega (2015) è la più usata in italiano. In questo caso esprime indifferenza, al personaggio non importa se non fanno entrare certe persone, dicendo che ognuno fa quello che vuole fare. L'espressione facciale e i gesti del personaggio non corrispondono a ciò che esprime attraverso l'interiezione. Sebbene, il significato non è cambiato, dato che si usa la stessa interiezione <i>eh</i> nella VM, però prima che in questa versione la dica, dice <i>¡no pueden entrar!</i> e alza le spalle. Poco dopo dice <i>Eh, ¿qué puedo decirte? ¿Qué quieres que te diga?</i> Prendendo in conto tutto questo si deduce			Il testo visualizzato sullo schermo è stato scelto per essere letto in spagnolo piuttosto che in italiano, anche se quando Giosuè lo legge, questo non sembra convincente in tanto che si può vedere che il testo non è originariamente in spagnolo. Mentre legge, nella VO Giosuè segnala ogni parola e nella VM mentre pronuncia <i>vietato</i> dice <i>no se</i> e dopo per <i>l'ingresso</i> la parola <i>admiten</i>. Nel caso di <i>agli ebrei e ai cani</i> per <i>agli ebrei</i> segnala dicendo <i>ni judíos</i>. In più, per <i>e ai cani</i> la traduzione è <i>ni perros</i> segnalando tutte e tre ultime parole che si vedono nel cartello. questo gesto nella VM non sembra adeguato perché lo spettatore sa che invece di <i>no dice vietato</i> e che mentre si segnalano tre parole si dicono due. Si può dire che il traduttore ha optato per questa traduzione nel	

che il traduttore potrebbe aver dato più importanza all'isocronia e ignorato la cinetica, che è sfasata dalla VO



senso di rispettare l'isocronia, anche se questo fa perdere il senso di quello che si vede sullo schermo. In termini generali si può capire il messaggio, ma con una restrizione evidente.



Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
17	12:54:03	"NEGOZIO EBREO"	Senza traduzione	Restrizione semiotica o iconica (testo scritto)

Commenti

In questo caso, il testo scritto che appare sullo schermo non fa parte essenziale per capire la scena. In più, si può capire che si tratta di un'offesa, dato che hanno scritto e segnato con dei graffiti che era un negozio ebreo, facendo riferimento al razzismo. Nonostante, si possa capire che sia un'offesa resta ancora la sensazione che il testo sia scritto male e anche può far chiedersi cosa significhi esattamente. Appunto, se le parole sembrano simili allo spagnolo non significano la stessa cosa.



Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
19	01:18:34	"FUNKRAUM"	Senza traduzione	Restrizione semiotica o iconica (testo scritto)

Commenti

In questo testo si vede scritta la parola in tedesco "FUNKRAUM" che si riferisce a una "sala radio". Guido vede un militare uscire dalla sala radio e osserva con attenzione se c'è qualcuno dentro. Dopo guarda la radio perché vuole salutare Dora. Il testo scritto forma parte importante della scena, dal momento che tutta la scena si svolge attorno la sala radio, nonostante non c'è una voce fuori campo che traduca il testo, si pensa che il traduttore ha pensato che si potrebbe capire il messaggio senza tradurlo. In maniera generale si se può capire che Guido saluta Dora sull'altoparlante però non si sa propriamente che quel luogo dove si trova è una sala radio usata dai soldati tedeschi.



Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
21	01:27:49-01:29:53	GIOSUÈ: (piano) Ma quanti ce n'è? GUIDO: <i>Un vespaio</i> , è pieno così! Sono tutti nascosti.	JOSUÉ: ¿Cuántos hay? GUIDO: <i>Muchísimos</i> , está lleno así, están escondidos dondequiera	Restrizione semiotica o iconica (sincronia cinesica)

Commenti

(01:28:36) Giosuè domanda quanti bambini ci sono nascosti e mentre Guido parla fa il gesto di chiudere e aprire la mano per dire che ce ne sono tantissimi. Questo gesto lo fa quando dice nella VO *è pieno così!* Ma nella VM il gesto appare sullo schermo mentre dice *está lleno* fa una pausa e aggiunge *así*. **Questo sembra un po' sfasato dato che l'ideale sarebbe che mentre dice tutta la frase *está lleno, así* si svolga il gesto. Si penda che il traduttore preferisca avere cura dall'isocronia che dalla sincronia fonetica, nonostante questo faccia perdere la natura del gesto e quello che dice il personaggio. Tale come si osserva nelle altre scene che sostengono questo tipo di restrizione cinesica**



Allegato 3. Matrici restrizioni nulle

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
3	00:02:19	Intertitolo scritto in italiano "LA VITA È BELLA"	Senza traduzione	Restrizione nulla
Commenti Nel minuto 00:02:19 si vede l'intertitolo aggiungendo una voce fuori campo che traduce in spagnolo quello che appare sullo schermo in italiano che dice «La Vida es Bella»				
				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
6	00:15:30	"Carreto dei gelati"	Senza traduzione	Restrizione nulla

Commenti

Si vede passare un carretto dei gelati dietro Guido e Ferruccio 00:15:30. Per questo testo non c'è un'interferenza totale, perché il carretto passa e non fa parte del dialogo dei personaggi, né lo spettatore bisogna sapere il significato, ma si può dire che benché non fa parte essenziale della scena si può dedurre quello che vende la persona che cammina, perché il carretto è iconico (tutti sappiamo o almeno immaginiamo che cos'è quello che vende).



Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
7	00:16:33	Allo sfondo "Caffè Nazionale"	Senza traduzione	Restrizione nulla

Commenti

Come il testo precedente, per questa scena, il testo che appare in fondo non crea una restrizione, giacché non si bisogna capire quello che dice, insomma si può dedurre che, per le persone sedute, potrebbe essere un caffè o un bar però non c'è bisogno di spiegarlo apertamente



Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
10	00:21:10	"SALA GINNICA"	Senza traduzione	Restrizione nulla

Commenti

In questo caso, il testo scritto che appare sullo schermo non fa parte essenziale per capire la scena, giacché si può dedurre che i bambini si trovano in scuola e probabilmente saranno in qualche salotto per riunirsi quando c'è una cosa importante da esporre per la direttrice.



Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
13	00:41:17	"BUONGIORNO PRINCIPESSA"	Senza traduzione	Restrizione nulla

Commenti

Siccome nella VO Rodolfo legge ad alta voce *Buongiorno principessa* e poco dopo Dora chiede *come hai detto?* lui rispose spiegando che il testo è scritto sulla torta, non si crea un problema nella VM a spiegare il significato del testo.



Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
15	00:49:42-00:49:51	GUIDO: Ma non sono io, non sono io, è Giosuè! GIOSUÈ: Ma non sono io, è il babbo! DORA: Basta, fatemi scendere! GIOSUÈ: Gira, gira, gira	GUIDO: ¡No soy yo, es Josué! JOSUÉ: ¡No soy yo, es papá! DORA: ¡Basta, deja bajarme! JOSUÉ: ¡Cuidado papá!	Restrizione nulla
Commenti Sebbene Dora leggermente apre la bocca prima che dica <i>Basta</i> si rispetta la consonante "b" e nonostante non si rispetta la consonante "f" in <i>fatemi</i> non si trova una discronia marcata perché l'isocronia e la sincronia fonetica sono stati sincronizzate in modo corretto agli occhi degli spettatori.				

Numero di elemento	Te	VO	VM	Restrizione
16	00:50:11-00:51:16	“Caffè dei Costanti”	Senza traduzione	Restrizione nulla

Commenti

00:50:12 si mostra il Caffè dei Costanti un caffè storico d'Arezzo. Non si trova qualche restrizione, nonostante sia un luogo importante per il contesto, il traduttore ha deciso di non tradurlo e lo spettatore non ha in conto questo, potrebbe darle un'informazione aggiuntiva.



Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
México.