



## *Il simil sync o semi-sinc nel panorama italiano: lo slittamento e offuscamento dei confini previsti dal CCNL*

di Angela Sileo

L'Italia è in prevalenza un *dubbing country*, per motivi storici, sociali, economici ormai radicati tanto a fondo nella nostra cultura che pensare a un loro sradicamento in tempi brevi è quanto meno utopistico, mentre a lungo termine e con azioni mirate e dall'alto la situazione potrebbe modificarsi. Fu una di queste azioni dall'alto a determinare il predominio del doppiaggio delle pellicole straniere, la cui realizzazione in Italia venne imposta dal governo Mussolini con il decreto del 5 ottobre 1933: questo provvedimento era inteso inizialmente come strumento di protezionismo, non solo della lingua ma anche del cinema nazionale (cfr. Raffaelli 1983; Raffaelli 1991). Ciò nonostante, negli anni esso si è rivelato un'arma a doppio taglio, in quanto ha favorito la contaminazione linguistica tra inglese e italiano a scapito di quest'ultimo: il doppiaggio si è dimostrato non solo un veicolo di interferenze linguistiche (si veda il caso del "doppiaggese", che da alcuni decenni rappresenta il canale privilegiato per la diffusione di strutture più o meno ampie ricalcate sul modello angloamericano: cfr. Sileo 2017), ma anche un ostacolo all'apprendimento delle lingue straniere. Il pubblico italiano, ormai impigrito, non riuscirebbe a tollerare la visione di un prodotto cine-



televisivo che non abbia il sonoro originale completamente o quasi completamente eliminato e, ancor di più, non accetterebbe lo sforzo di leggere i sottotitoli.<sup>1</sup>

Per queste e altre ragioni, il doppiaggio rimane la modalità di traduzione audiovisiva maggiormente offerta al pubblico italiano e da questo preferita, sebbene nel tempo siano comparsi processi traduttivi diversi per rispondere a nuove esigenze di produzione e di fruizione televisiva. Mi riferisco, in particolare, alla macrocategoria nota come *factual*, che si oppone alla *fiction* in quanto caratterizzata dalla registrazione di fatti realmente accaduti. Comprende programmi come le *candid camera*, i documentari, i *reality* e i *talk show*, oltre a varie forme ibridate, quali l'*infotainment*, la *docu-fiction* e i *docu-reality*. Questi ultimi offrono spaccati di realtà attraverso i tipici meccanismi del *reality* (presenza intrusiva della telecamera, ripresa costante del soggetto, enfasi sulla vita quotidiana: cfr. Enciclopedia Treccani), in prodotti come *16 anni e incinta* e *Jersey Shore* su MTV o *Abito da sposa cercasi* su Real Time, per citarne alcuni.

#### L'IBRIDAZIONE

Il fenomeno dell'ibridazione di generi diversi, che si influenzano a vicenda (a livello contenutistico e tematico, ma anche stilistico) e portano alla nascita di prodotti con caratteristiche mutate dalle differenti fonti di origine, è da sempre presente in ambito culturale, ma riveste una particolare importanza a partire dal secondo dopoguerra. Pare una sorta di esigenza intrinseca a ogni forma di espressione artistica in senso lato che sia giunta all'apice delle proprie possibilità eppure aneli a conseguire una perfezione spesso chimerica attraverso la mescolanza di generi distinti e nettamente delineati. È così che nascono i già citati *format*, tra cui il *docu-reality*, che deriva dall'unione tra *reality show* e documentario.

Fenomeni simili si riscontrano anche nell'ambito della traduzione audiovisiva o AVT, con la comparsa del *voice-over*,<sup>2</sup> anche detto *half-dubbing*, destinato a notiziari, documentari o interviste, in cui l'originale non è mai udito nella sua integrità. All'interno del più ampio campo dell'AVT, occupa una posizione intermedia tra doppiaggio (dacché il testo tradotto è proposto oralmente) e sottotitolazione (in virtù del lavoro di sintesi del testo di partenza: Perego 2005: 28-29). Il *voice-over*, al contrario del doppiaggio, non si preoccupa di mantenere intatta l'illusione congenita al cinema stesso, che si aggiunge a quella linguo-culturale insita nell'adattamento di copioni o liste dialoghi stranieri. Mentre, pertanto, la credibilità e la verosimiglianza, pur nella accettazione della non autenticità di quanto proiettato sullo schermo, sono alla base del doppiaggio, la verità e l'autenticità sono i principi fondamentali del *voice-over*. Quest'ultimo, dal momento che non richiede sincronia labiale, è un processo più veloce ed economico, adatto soprattutto alle catene televisive che non intendono

<sup>1</sup> Fanno eccezione le nuove generazioni, ovvero quel gruppo sempre più consistente di fruitori di prodotti sottotitolati (spesso da amatori del genere non professionisti o *fansubbers*: cfr. Massidda 2015).

<sup>2</sup> Ci si riferisce qui alla tecnica traduttiva e non a quella cinematografica.



adoperare procedimenti troppo costosi. Pensato quasi esclusivamente per la TV, ha scarsa rilevanza nella traduzione filmica, almeno nei paesi occidentali, poiché più adeguato all'adattamento dei *factual*: il pubblico sente la voce originale per qualche secondo all'inizio e alla fine di ogni battuta e questo serve a rafforzarne il senso di veridicità. In Italia non ha trovato grande spazio e viene da poco sostituito da un processo anch'esso ibridato e ancor meno dispendioso (in termini di tempo e denaro), che però soddisfa il crescente bisogno di realtà e autenticità degli spettatori e, allo stesso tempo, risponde alle esigenze economiche delle reti televisive con budget sempre più limitati per programmi che fino a pochi anni fa erano in genere sottotitolati.<sup>3</sup> Si tratta del cosiddetto *simil sync*.

#### IL *SIMIL SYNC* O *SEMI-SINC*

Per comprenderne meglio la natura, analizziamo gli elementi che ne compongono il nome, partendo dalla testa del composto, il *sinc* o sincronismo. È il vincolo più vistoso a cui il doppiaggio è sottoposto e può essere di due tipi: sincronismo articolatorio – che è quantitativo (coincidenza tra la lunghezza delle battute o isocronia) o qualitativo (coincidenza tra suoni emessi e movimenti articolatori o "battiti", Guardamagna 2007: 111) –; sincronismo paralinguistico, ovvero espressivo, anche noto come "sincronia cinetica" (Chaume 2004: 41), che coinvolge cioè movimenti corporei, gesti ed espressioni del viso. Il sincronismo articolatorio, in particolare quello qualitativo, rappresenta l'elemento distintivo ed esclusivo del doppiaggio, sebbene un certo grado di corrispondenza o coerenza tra enunciati ed espressioni o movimenti venga richiesto anche ad altri tipi di trasposizione audiovisiva. 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) e si rivela, pertanto, un *sinc* per metà o un *semi-sinc*. Tale etichetta (coniata da chi scrive e da ora in poi utilizzata nel resto della trattazione) tiene conto del rispetto per il sincronismo ritmico o isocronia (quasi totalmente garantito, dacché vi è attenzione alla copertura intera della battuta, alle pause, ai versi, eccetera).<sup>4</sup> Allo stesso tempo, permette di evitare il "provincialismo" da alcuni riscontrato nella definizione finto-inglese di questa "nuova pratica", che così nuova poi non sarebbe, poiché si tratta di un'evoluzione dell'*oversound*, come verrà spiegato più avanti.

---

<sup>3</sup> Il sottotitolaggio di prodotti cine-televisivi di nicchia è stato proposto, nel panorama italiano, su reti minori (come MTV) per qualche tempo, ma è stato presto rimpiazzato da un *oversound* sempre più drammatizzato e sempre più vicino al *simil sync*. Dopotutto, il pubblico nazionale è tradizionalmente poco avvezzo alla lettura durante la fruizione dell'audiovisivo. Tuttavia, si invita a tenere conto della sottotitolazione amatoriale, che rappresenta una inversione di tendenza nel panorama audiovisivo italiano e di cui si è già detto in nota 1.

<sup>4</sup> Come si evince dalla tabella che segue e che contiene un esempio di adattamento in *semi-sinc*, la lista dialoghi nella lingua di arrivo deve includere le seguenti indicazioni: i *Time Code* (TC); le pause (più o meno lunghe: /, //, "); i versi, ad esempio: (RIDE) (PIANGE) (GRIDA) (VERSO); la voce (VO) (INT) (DIR); gli accavallati (ACC); il campo (IC) (FC) (fin IC) (fin FC), eccetera.



Per quanto riguarda, invece, l'adattamento in *semi-sinc* dal punto di vista pratico, propongo di seguito, a titolo esemplificativo, un breve estratto della lista dialoghi di un prodotto UK dal titolo *Wild Things*. Si tratta di un *game show* a tema, il cui meccanismo viene brevemente illustrato nella sinossi fornita dall'adattatrice,<sup>5</sup> corredata da una postilla in cui la professionista sottolinea la presenza di numerose lacune nel copione originale. Queste si aggiungono al ripetuto accavallarsi delle voci e hanno come risultato un'evidente discrepanza tra le due versioni, a testimoniare la difficoltà insita non solo nella lavorazione stessa, ma anche nelle condizioni in cui il lavoro viene svolto.

<i>Wild Things</i> Serie 02 Episodio 3
<b>Sinossi</b> In ogni puntata della serie 6 squadre si affrontano in una serie di sfide a eliminazione per vincere il premio della competizione: 10 mila sterline. Ogni squadra è formata da un concorrente (che non vede) mascherato con un costume da animale e da un concorrente che lo deve guidare attraverso le varie sfide.
NB Più della metà del programma è stato rilevato direttamente dall'audio inglese perché sul copione originale non è presente alcuna trascrizione. Parte di queste battute non presenti sul copione originale e rilevate sono di fatto inaudibili per via di un accavallamento continuo tra le voci dei concorrenti e quella di Jason sempre in VO. Per via dell'audio con tutti questi accavallati è probabile che alcune battute risultino un po' più lunghe o corte dell'originale perché è impossibile capire dove finiscano esattamente. Ho segnalato nel copione il brusio indistinto di fondo quasi sempre presente come Concorrenti (Brusio indistinto)

<i>Versione originale</i>	<i>Adattamento italiano simil sync</i>
10:00:03 MS Squirrel running through Wild Wood.	Scoiattolo (00.06) (cop verso).
10:00:07 JASON VO: On Wild Things, this week	Jason (00.07) (VO) Nella puntata di oggi.
10:00:11 DEER: Eyyy	Cervo (00.11) (cop verso). James (00.13) (versi) Hannah (00.14) (verso).

<sup>5</sup> Ringrazio Valeria Cervetti, professionista del settore, che ha gentilmente fornito il frutto del suo lavoro.



10:00:15 BEAVER: Ahh!	Castoro (00.15) (cop verso). Cervo (00.16) (cop verso).
10:00:17 CHICKEN WRANGLER Left step!	Jenny (00.17) A sinistra! A sinistra!
10:00:18 OWL: No I haven't got it, where is it?	James (00.17) (acc) Dove vai? / Devi andare dritto! Sam (00.17) (acc in cop) Avanti, avanti, avanti, avanti
10:00:20 OWL WRANGLER: Hurry up!	Cervo (00.18) (fc) Dov'è?
10:00:21 OWL: Where is it?!	James (00.20) (fc) Muoviti!
KATE: Hello I'm Kate Humble	Gufo (00.21) (acc fc) Ma dov'è?
JASON: And I'm Jason Byrne, and welcome to Wild Things!	Kate (00.26) Benvenuti, sono Kate Humble.
KATE: Now as ever we've got a show jam packed full of bashes, smashes and crashes, basically it's like a compendium of stupid ways for people to fall over.	Jason (00.27) E io sono Jason Byrne, benvenuti alla puntata di oggi.
10:00:40 JASON: Ahh Kate it's always funny seeing someone fall over in a stupid way.	Kate (00.26) Oggi più che mai vi mostreremo una puntata stracolma di colpi, botti e scontri. / Diciamo che sarà la summa dei modi più sciocchi con cui le persone inciampano e cadono.
10:00:42 KATE: It is, but, imagine someone falling over because they've been knocked down by a giant beaver!	Jason (00.39) È sempre uno spasso vedere qualcuno che inciampa e cade in modo sciocco!
10:00:49 JASON: Kate I have dreamed for many years of such a thing	Kate (00.42) È vero ma / pensa a un tipo che cade perché è stato mandato ko / da un gigantesco / Castoro!



10:00:55 KATE: Jason, dreams really do come true. Here's how it all works	Kate (00.53) Jason, / il tuo sogno sta per diventare realtà. / Ecco le regole del gioco.
---	--

Se l'elemento fondamentale, qui come nel *voice-over*, è la verità, la viva voce del personaggio rimane ancora udibile in sottofondo, sebbene sia ormai quasi impercettibile. Secondo Stefano Mondini (direttore di doppiaggio e presidente dell'ANAD), è stata la progressiva "drammatizzazione" dell'*oversound* a dare origine a questa pratica traduttiva ibridata, nel momento in cui l'uso di più voci, spesso accavallate, le battute serrate e altri fattori hanno reso impossibile l'*oversound*, tecnica ormai obsoleta (Rampazzo 2013). L'interpretazione sempre meno neutra e sempre più partecipata dell'enunciato ha dunque preceduto la nascita del *semi-sinc*, di pari passo con il processo di ibridazione dei *format* di cui si è parlato, rispondendo a esigenze televisive nuove, in una società in rapido mutamento. Il *semi-sinc*, destinato in Italia ai *factual* in generale e ai *docu-reality* in particolare (prevalentemente su reti minori, quali Real Time e MTV, ma anche Rai 4 e Rai 5), si allontana dall'esigenza di realismo del *voice-over* e del documentario a una sola voce (che esiste prevalentemente sulle reti più tradizionaliste, come Rai Storia) e si sposta verso il doppiaggio (che è illusione e finzione duplice, finora modalità di elezione per l'adattamento della *fiction*), ma non vi coincide mai totalmente, collocandosi in una zona intermedia, esattamente come il *docu-reality*.

#### LE ORIGINI DEL SEMI-SINC

Tracciare la seppur breve storia del *semi-sinc* non è impresa facile, dacché le notizie ufficiali scarseggiano e possiamo fare ricorso soltanto a pochi punti fermi. Primo fra tutti, il contratto collettivo nazionale per il settore doppiaggio, faticosamente ottenuto il 30 gennaio 2008, ma da allora mai aggiornato. L'articolo 8 ci interessa in maniera particolare, là dove definisce nei dettagli il contenuto della fascia D (l'ultima prima del sottotitolaggio), ovvero i documentari non in *sinc* e i *reality* non in *sinc*, per cui "si intende un'opera non cinematografica che non comprenda alcuna parte da doppiare in sincronismi ritmico e labiale".<sup>6</sup>

Tabella D – Adattatori dei dialoghi	Compensi per rullo
Fascia A – opere uniche: lungometraggi, TV movie, sceneggiati, filmati di repertorio o montaggio, miniserie, film home video, opere multimediali in <i>sinc</i> , cortometraggi, trailer	254,80

<sup>6</sup><[http://www.saislc.cgil.it/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=41&Itemid=97](http://www.saislc.cgil.it/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=41&Itemid=97)> (dicembre 2015).



Fascia B – seriali: telefilm, sitcom, telefilm home video, documentari in <i>sinc</i>	235,49
Fascia C: <i>soap opera</i> , telenovela, cartoni animati seriali, <i>docu-drama</i> , <i>reality</i> in <i>sinc</i>	185,31
Fascia D: documentari e <i>reality</i> “non in <i>sinc</i> ”	88,99
Sottotitolaggio	50% del compenso previsto per la fascia di appartenenza

Tabella 1. CCNL per il settore doppiaggio (30 gennaio 2008).

Al 2008, dunque, il *semi-sinc* (in quanto lavorazione che rispetta non il sincronismo labiale, ma solo quello ritmico) non era ancora contemplato nel contratto, come neanche i *docu-reality* o i *factuals* in generale (quanto meno, non esplicitamente). Questo potrebbe aiutarci a datarne l'insorgenza tra il 2008 e il 2012, anno in cui l'AITI (Associazione Italiana Interpreti e Traduttori) del Piemonte e della Valle d'Aosta organizza un corso dal titolo “Tradurre per il piccolo schermo: *voice-over*, *simil sync*, *reality* e dintorni”. Tuttavia, secondo professionisti del settore, questa tecnica sarebbe stata impiegata già alla metà degli anni 2000 (con i primi *reality* USA, quali *Survivor*, fino ai numerosi *factual* di cucina, come quelli di Gordon Ramsey), per cui, se tale datazione è effettivamente corretta, bisogna chiedersi perché il *semi-sinc* fosse ancora ignorato dal CCNL. È possibile ipotizzare che questa tecnica, a cui si richiede rispetto assoluto della lunghezza delle battute originali, l'inserimento di pause, versi, fiati e risate (come in un adattamento in *sinc*), non fosse ancora nettamente delineata. Si tratta, comunque, di un fenomeno estremamente recente, a cui la critica non ha ancora dedicato sufficiente spazio, al contrario di una discreta percentuale di adattatori italiani, che da sempre si preoccupano di sostenere strenuamente il proprio mestiere, arroccati sulla convinzione dell'assoluta superiorità della propria arte contro pratiche traduttive a loro avviso meno nobili. Occorre, tuttavia, sottolineare l'esigenza di distinguere tra prodotti per il cinema e prodotti per la televisione: il *voice-over*, ad esempio, può funzionare in TV, ma probabilmente (pur non potendo escluderlo a priori) non sarebbe credibile in una sala cinematografica, dove l'illusione è conclamata, a meno che non diversamente specificato.

#### QUESTIONI CONCETTUALI

Il CCNL prevede che l'adattatore-dialoghista venga retribuito con un compenso per rullo (durata convenzionale di dieci minuti o frazione). L'articolo 15, in particolare, fissa il compenso minimo che, a partire dal 31 marzo 2008, ammonta a euro 88,99 per rullo. I documentari e i *reality* “non in *sinc*” costituiscono appunto la fascia più bassa, superiore soltanto al sottotitolaggio. Le tariffe applicate per il *semi-sinc* sono le stesse che per i documentari non in *sinc*. In realtà, secondo Mario Paolinelli (prematamente



scomparso nel 2016), verrebbero retribuite a minuto (2/6 euro/minuto) piuttosto che a rullo, come stabilito dal contratto (Rampazzo 2013). Nello specifico, si parte da un minimo di 2,5/3 euro al minuto (25/30 euro a rullo) per arrivare a un massimo di 7 euro al minuto (circa 70 euro a rullo), tariffe medie per gli studi di doppiaggio, evidentemente inadeguate per un lavoro così specialistico e complesso, in cui il sincronismo viene parzialmente rispettato. Di conseguenza, queste lavorazioni meriterebbero un compenso più congruo, che si collochi a metà tra la retribuzione prevista per il doppiaggio e quella relativa a documentari e *reality* non in *sinc*. Pertanto, occorrerebbe un aggiornamento del contratto in tal senso, a partire dal riconoscimento esplicito di questa nuova modalità traduttiva e dall'adeguamento delle tariffe al livello di complessità in tecniche che richiedono il rispetto del *sinc*, seppur parziale. Il contratto nazionale è attualmente in fase di ridiscussione, ma i tempi non sono brevi e la strada sembra in salita, probabilmente anche a causa di un forte pregiudizio da parte degli adattatori *mainstream* e vecchia scuola, secondo cui questo lavoro toglierebbe dignità all'arte del doppiaggio, danneggiandolo, sebbene occorra riconoscere che il settore è cambiato e che tale cambiamento va accettato. I professionisti più in vista osteggiano apertamente questa nuova tecnica: il già citato Paolinelli definiva in un'intervista il *semi-sinc* come una "idiozia audioestetica", "un doppiaggio fatto male o al massimo un *oversound* fatto peggio"; a suo avviso, porterà al crollo della mutua convenzione che il doppiaggio stabilisce con lo spettatore e "metterà a nudo la sua natura posticcia". Ancora secondo Paolinelli, danneggia il doppiaggio che, se ben fatto, può addirittura moltiplicare per otto gli incassi (*ibid.*).

Un passo importante in tal senso è stato fatto di recente: il 27 febbraio 2017, è stato approvato un accordo ponte (con validità estesa al 31 dicembre 2017) che riconosce l'esistenza di lavorazioni in sincronismo ritmico ma non labiale (quello che qui chiamo *semi-sinc*), incluse in una apposita fascia, separata dai prodotti adattati in *sinc* ritmico e labiale.<sup>7</sup>

Tabella D – ADATTATORI dei DIALOGHI	Compensi per rullo (10 minuti)
Fascia A – opere uniche: lungometraggi, TV movie, sceneggiati, filmati di repertorio o montaggio, miniserie, film <i>home video</i> , opere multimediali <b>in sincronismo ritmico labiale</b> , cortometraggi, trailer	

<sup>7</sup> Occorre sottolineare che l'accordo ponte elimina le diciture (eccessivamente vaghe) "in *sinc*" e "non in *sinc*" proprio per fare ulteriore chiarezza sulla differenza tra adattamento per il doppiaggio (che prevede il rispetto totale del sincronismo), *oversound* (in cui nessun tipo di sincronismo viene rispettato) e adattamenti in *semi-sinc*. Il 2017, dunque, sancisce ufficialmente l'esistenza di questo tipo di lavorazione. Altra novità degna di nota è l'esplicito riferimento al genere dei *factuals*, compresi in fascia D.



Fascia B – seriali: telefilm, sitcom, telefilm <i>home video</i> , documentari <b>in sincronismo ritmico labiale</b>	
Fascia C: <i>soap opera</i> , telenovela, cartoni animati seriali, <i>docu-drama</i> , <i>reality</i> <b>in sincronismo ritmico labiale</b>	
Fascia D: documentari, <i>docu-drama</i> , <i>factual</i> , <i>reality</i> e <b>prodotti assimilati in sincronismo ritmico non labiale</b>	95
<b>Fascia E: documentari in <i>oversound</i></b>	80

Tabella 2. Accordo ponte (27/02/2017).<sup>8</sup>

## CONCLUSIONE

Se, da un lato, il doppiaggio permane una pratica costosa, lunga e complessa, rimane altresì profondamente radicato nella cultura italiana, dove venne introdotto appena dopo il sonoro. Fruire di un prodotto cine-televisivo sottotitolato è ancora un'esperienza onerosa per un pubblico non uso alla lettura di sottotitoli né ad ascoltare suoni estranei alla propria lingua. Il *voice-over*, dal canto suo, non ha mai goduto di grande diffusione nel panorama italiano, relegato da sempre a esperienze cine-televisive che non attirano consistenti porzioni di pubblico. Il *semi-sinc*, pur ancora poco analizzato dalla critica e dispregiato da molti dialoghetti, sembra un ottimo compromesso economico e traduttivo, in quanto permette di godere di un dialogo sufficientemente drammatizzato e verosimile, in cui la voce originale a tratti quasi svanisce, in cambio di tariffe ridotte e un tempo di lavorazione anch'esso sensibilmente inferiore rispetto al doppiaggio. Questa riflessione, occorre ribadirlo, vale esclusivamente per i prodotti televisivi, almeno per ora.

La gerarchizzazione prevista dal CCNL per le tecniche traduttive destinate all'audiovisivo necessitava di una revisione, alla luce dell'insorgere di nuovi prodotti da adattare per il pubblico italiano e di conseguenti forme ibridate di traduzione audiovisiva. Lo scopo era anche quello di fissare un compenso equo per una lavorazione complessa e che richiede grande specializzazione, un compenso pur sempre minore rispetto al doppiaggio però maggiore rispetto alla meno elaborata trasposizione di prodotti non in *sinc*, come quelli contemplati nella vecchia fascia D.

L'accordo ponte rappresenta, in tal senso, un'indiscutibile miglioria nella riformulazione del canone in base alle esigenze di fluidità ed elasticità di un contesto socio-culturale in continuo mutamento e insofferente verso le stigmatizzazioni e le delimitazioni nette. Si tratta pur sempre di una fase di sperimentazione, pertanto al

<sup>8</sup> In grassetto vengono riportate le innovazioni di maggior peso rispetto al CCNL.



momento non ci è dato sapere quali saranno gli esiti di questo accordo ponte e quali sviluppi porterà nei mesi a venire.

#### BIBLIOGRAFIA

Chaume F., 2004, "Synchronization in Dubbing", in P. Orero (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia, pp. 35-42.

Guardamagna D., 2007, "Il problema dell'adattamento: da *My Fair Lady* a Shakespeare", in M. G. Scelfo e S. Petroni (a cura di), *Lingua cultura e ideologia nella traduzione di prodotti multimediali (cinema televisione web)*, Aracne, Roma, pp. 107-121.

Massidda S., 2015, *Audiovisual Translation in the Digital Age. The Italian Fansubbing Phenomenon*, Palgrave MacMillan, Basingstoke and New York.

Perego E., 2005, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma.

Raffaelli S., 1983, *Le parole proibite. Purismo di stato e regolamentazione della pubblicità italiana (1812-1945)*, Il Mulino, Bologna.

Raffaelli S., 1991, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze.

Rampazzo G., "Similsync e revisioning. Nuove frontiere o nuove economie del doppiaggio?", in "Asinc", 15 maggio 2013, <[http://www.asinc.it/as\\_01\\_066.asp](http://www.asinc.it/as_01_066.asp)> (dicembre 2015).

Sileo A., 2017, "Il doppiaggese e le sue ricadute sull'italiano", in G. Patota e F. Rossi (a cura di), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Accademia della Crusca - goWare, Firenze, pp. 127-140.

<[http://www.saislc.cgil.it/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=41&Itemid=97](http://www.saislc.cgil.it/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=41&Itemid=97)> (dicembre 2015).

<<http://www.treccani.it/enciclopedia/>> (dicembre 2015).

---

**Angela Sileo** ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Lingue e letterature straniere presso l'Università di Roma "Tor Vergata" nel 2016, con una tesi sul "doppiaggese" come veicolo di interferenze dall'inglese all'italiano (la tesi ha ricevuto la menzione d'onore AIA PhD Dissertation Prize 2017). Presso lo stesso ateneo ha inoltre completato un Master in traduzione letteraria e cinematografica, dopo aver pubblicato la sua prima monografia dal titolo *Il doppiaggio tra cinema e televisione (1950-2004)*. Si è occupata di *simil sync* in occasione del V Congresso SELM (Siviglia 2015), cui segue il saggio *Processi traduttivi ibridi per format TV ibridi: il simil sync o semi-sinc tra voice-over e doppiaggio*.

[angelasileo@tiscali.it](mailto:angelasileo@tiscali.it)