Annali - sezione romanza (2019) LXI, 1 © Università degli studi di Napoli "L'Orientale" – ISSN 0547-2121

MARIA ROSARIA COMPAGNONE
Università degli Studi "Suor Orsola Benincasa"
mrosariacomp@gmail.com

LA TRADUZIONE NELL'ERA DEL DIGITALE

"Los escritores hacen la litteratura nacional
y los traductores hacen la literatura universal"
José Saramago

Résumé : L'ère numérique a apporté toute une série de changements et d'outils qui sont en train d'influencer le monde de la traduction. Cet article analysera l'importance du sous-titrage professionnel et du sous-titrage amateur des séries de flux, en particulier celles réalisées par Netflix, afin de montrer comment le sous-titrage professionnel est accompagné, de plus en plus, d'un sous-titrage amateur ; ce sous-titrage appelé *fansub-bing*, a des conséquences sur le travail des traducteurs et sur les choix des réalisateurs des séries. Ce travail permettra, en outre, de réfléchir de manière théorique aux rapports entre sous-titrage et traduction, le sous-titrage des séries étant un domaine de réflexion et de recherche assez récent.

Abstract: The digital age has brought a whole series of changes and tools that are influencing the world of translation. This article will analyse the importance of professional and amateur captioning of flow series, in particular those realized by Netflix, to show how professional subtitling is increasingly accompanied by sub-titles, amateur titration, called *fansubbing*, which has consequences on the work of the translators and on the choices of the series directors. The article will also make it possible to think theoretically about the relationship between subtitling and translation, series subtitling being a fairly recent field of reflection and research.

1. Introduzione

Quest'affermazione di José Saramago condensa perfettamente l'importanza del traduttore e della traduzione letteraria in quanto legame

fra le diverse letterature e, di conseguenza, fra le diverse culture. La traduzione è sempre stata vista come un'attività di nicchia, praticata da persone considerate a lungo individui solitari e poco socievoli. Investita del compito di far comprendere meglio il mondo, è stata sempre destinata a soli pochi eletti, se così si può dire. Sebbene la traduzione sia stata uno dei primi strumenti utilizzati per l'apprendimento delle lingue straniere, ci ritroviamo oggi davanti a una didattica che non si è quasi evoluta nel corso dei secoli, e che si riassume nell'utilizzo della traduzione solo per qualche paragrafo – generalmente dalla L2 alla L1 – in maniera frettolosa e, quasi sempre, superficiale. Come spiega Lopriore "Les enseignants y ont donc recours de façon non systématique ressentant souvent une sorte de culpabilité comme s'il s'agissait de quelque chose d'interdit, comme s'ils trahissaient là les principes fondateurs de l'enseignement des langues"[1]. Essi rifiutano quindi ufficialmente la traduzione per poi utilizzarla in maniera furtiva. Nondimeno numerose sono le persone che traducono nel corso della loro esistenza, professionale e non, regolarmente o occasionalmente. Nell'era del digitale, perciò, non possiamo non fare riferimento a tutta una serie di cambiamenti e di strumenti che stanno influenzando il mondo della traduzione. Ogni giorno, infatti, siamo davanti a uno schermo che sia quello del computer o del cellulare, per scrivere, informarci, fruire di video, comunicare, giocare. Grandi o piccoli che siano, gli schermi diffondono notizie, riflettono la cultura, orientano le nostre idee, ci aprono ad altre lingue e questo anche grazie alla traduzione.

Nel presente contributo analizzeremo l'importanza del sottotitolaggio professionale e amatoriale delle serie di flusso continuo sulla base di un corpus individuato tra cinque serie americane e tre serie prodotte in Francia[2]. Il sottotitolaggio rientra in un campo di riflessione

[1] L. Lopriore, *À la recherche de la traduction perdue : la traduction dans la didactique des langues*, in "Ela. Études de linguistique appliquée", n° 141, 2016, p. 86.

[2] Il nostro corpus è rappresentato dalle serie americane *Dexter*, *House of Cards*, *Mad Men*, *Newsroom*, *The Walking Dead* e dalle tre serie francesi *Marseille, Le Chalet, La Mante.*

piuttosto recente e la sua complessità suggerisce che vada al di là della semplice traduzione. Allo stesso tempo, le forti costrizioni alle quali è sottoposto (esigenza di brevità, leggibilità, coerenza con l'immagine) fanno sì che sia meno lungo della traduzione effettiva ma "equivalente" al testo di partenza.

2. Multilinguismo in Internet

Con la diffusione esponenziale delle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione, un numero sempre maggiore di persone ha costantemente bisogno di tradurre il proprio blog o il proprio sito per essere competitivi a livello internazionale. La diffusione di reti professionali come *Linkedin* e di pagine personali, ha contribuito allo sviluppo del multilinguismo su Internet a dispetto della lingua inglese[3].

Per raggiungere un vasto numero di lettori bisogna comunicare in più lingue perché gli internauti preferiscono leggere nella propria lingua come rivela un'indagine compiuta dalla Commissione Europea[4]:

> Although 9 in 10 Internet users in the EU said that, when given a choice of languages, they always visited a website in their own language, a slim majority (53%) would accept using an English version of a website if it was not available in their own language […]At the same time, about 8 in 10 (81%) interviewees thought that all websites produced in their country should also have versions available in other languages[5].

[3] M. Oustinoff, *Les langues sur Internet : de l'hégémonie de l'anglais au règne de la traduction*, in "Le Temps des médias", n°18, 2012, pp. 124-135. Secondo l'autore la presenza dell'inglese su Internet è passata dal 51% nel 2000 al 30% nel 2011. La statistica più recente pubblicata il 31 dicembre del 2017 dal sito www.internetworldstats.com (03/12/2018) rivela che nella *Top Ten Languages Used* l'inglese si colloca al primo posto con il 25,4% il che evidenzia un'ulteriore diminuzione del suo utilizzo.

[4] *User language preferences online*, in "The Flash Eurobarometer n° 313", European Commission, 2011.

[5] Sebbene 9 utenti su 10 nell'UE abbiano affermato che, quando hanno la scelta di più lingue, visitano un sito Web nella loro lingua, una maggioranza limitata (53%) accetterebbe l'uso di una versione inglese di un sito Web qualora non fosse disponibile nella propria lingua […] Allo stesso modo, circa 8 intervistati su 10 (81%) pensano che

I siti di divulgazione e tecnologia l'hanno capito e si sono adattati a questa richiesta ricorrendo alla traduzione in numerose lingue. Il famoso sito americano TED (Technology, Entertainment, Design) per esempio, ha compreso l'importanza della traduzione e dal 2009 tutti i contenuti sono tradotti in più di un centinaio di lingue. Lungi dall'essere una "maledizione"[6], la diversità linguistica aumenterebbe le possibilità di successo. La localizzazione di un sito web o di un blog, per esempio, vale a dire la traduzione e l'adattamento del contenuto in un'altra lingua, costituisce, come afferma Guidère "une vitrine promotionnelle s'inscrivant de ce fait dans le cadre plus large de la communication multilingue à caractère commercial"[7]. Devilla è dello stesso parere:

> L'actualité internationale est perçue à travers le prisme national, répondant à la " loi de la proximité " pour intéresser le lecteur. Selon cette règle journalistique, plus un événement se produit près de chez soi, plus l'intérêt qu'il suscite est important (Venaille, 2016). La localisation a généralement recours à une " langue pivot " (Prado, 2010) à partir de laquelle elle s'adapte à un panel de langues et cultures. C'est-à-dire qu'une langue centrale, voire " hypercentrale " comme c'est le cas de l'anglais, permet de traduire un texte dans un ensemble de langues, même si elle ne correspond pas à la langue de rédaction du texte de départ[8].

tutti i siti web prodotti nel loro paese dovrebbero avere delle versioni disponibili anche in altre lingue.

[6] Il racconto biblico inerente alla Torre di Babele ha sempre affascinato linguisti e filosofi del linguaggio, basti pensare al testo *After Babel* di George Steiner divenuto ormai un classico, opera che ha costituito infatti il primo tentativo particolareggiato di situare la traduzione al cuore della comunicazione umana, e di esaminare come le costrizioni alle quali è sottoposta la traducibilità tra le lingue diverse richieda un'indagine filosofica sulla consapevolezza e sul significato del significare.

[7] M. Guidère, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, Éditions De Boeck, Bruxelles 2010, p. 126.

[8] L. Devilla, *Traduire à l'heure de la mondialisation : localisation de l'information et idéologie*, in "Synergies Italie", n°12, 2016, p. 25.

Ciò non riguarda solo la stampa nel Web ma si applica ugualmente alle produzioni audiovisive presenti in Internet come film, serie TV e webserie[9].

3. Serie di flusso continuo e sottotitolaggio

Una serie è una fiction televisiva strutturata in episodi della stessa durata, generalmente autoconclusivi e caratterizzati dalla presenza di un titolo che fa riferimento al tema trattato[10]. Inoltre, prevedono una formula narrativa data da elementi che si ripetono, quali ad esempio personaggi e ambientazioni (la cosiddetta narrazione orizzontale), e da altri che possono variare, visto che ogni episodio si sviluppa attorno a una situazione sempre diversa vale a dire la narrazione verticale[11]. Mentre la narrazione verticale è comune a tutte le serie televisive, quella orizzontale è un fenomeno abbastanza recente. Come affermano Grasso e Scaglioni:

> La nascita della serie serializzata o a incastro, nella quale ogni episodio mantiene una sua autonomia con una storia autoconclusiva […], ma contemporaneamente presenta una continuità narrativa interepisodica e un'evoluzione cronologica attraverso alcune vicende […], che si prolungano per più episodi[12].

[9] L.F. Morales Morante, P. Hernández, *La webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en Red* in "Comunicación - Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales", n.10, 2012, p.142. Secondo Hernández esistono tre tipi di webserie: quelle tradizionali, che hanno ereditato il formato della fiction televisiva e presentano tematiche, personaggi e scenari tipici di quest'ultima; i video blog, ossia produzioni che utilizzano un'unica telecamera statica, verso la quale il protagonista si rivolge per narrare la storia, e che solitamente sono realizzate da un gruppo ridotto di persone; infine, le webserie interattive, il cui punto di forza risiede nella partecipazione dell'utente alla costruzione della trama. Esempi di webserie italiane dalle tematiche giovanili sono quelle prodotte da *Casa Surace* e *The Jackal* mentre una celebre webserie prodotta in lingua francese da italiani con sottotitoli in lingua italiana è *Ritals* che racconta le disavventure di due espatriati, entusiasti e pentiti, nella *Ville Lumière*.

[10] V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna 2008, p. 9.

[11] Cfr. G. Grignaffini, *I generi televisivi*, Carocci, Roma 2004.

[12] A. Grasso, M. Scaglioni, *Televisione convergente: la tv oltre il piccolo schermo*, Rti, Cologno Monzese 2010, p. 21.

Frutto della rivoluzione digitale e della successiva convergenza dei media, serie e webserie si sono diffuse rapidamente invadendo il contesto mondiale. Jenkins[13] definisce la "convergenza mondiale" come un sistema articolato di scambi e sinergie tra i mezzi di comunicazione che a differenza del passato non restano separati nei loro confini, ma interagiscono tra loro creando un flusso continuo di informazioni. Della stessa idea sono anche Barra, Penati e Scaglioni:

> La convergenza dei mezzi di comunicazione è la realtà con cui confrontarsi ogni giorno, dal momento che i media si sovrappongono fra loro, si ibridano, trovano alleanza, sono consumati e "ri-forgiati" l'uno attraverso l'altro, per soddisfare esigenze di intrattenimento e di informazione sempre più articolate, attive, dislocate, frammentate[14].

Questa convergenza non riguarda solo i mezzi di comunicazione di massa ma anche le comunità di utenti che vi prendono parte in maniera attiva e critica, selezionando accuratamente ciò che intendono visionare. Internet, come canale di distribuzione, offre numerosi vantaggi: i due più significativi si possono sintetizzare nei costi abbordabili e nella struttura della rete universale accessibile a tutti da qualsiasi luogo. Ciò ha fatto sì che nascessero nuovi modelli di produzione a un costo decisamente più basso rispetto alla tradizionale fabbrica cinematografica, la cui diffusione e il cui consumo si realizzano principalmente attraverso il web. Si tratta delle serie di flusso continuo e, con la loro enorme diffusione tramite computer e apparecchi compatibili, emerge una nuova figura, quella del traduttore delle serie TV. Piattaforme di streaming come Netflix, sono cresciute nel giro di poco tempo e, attualmente, devono soddisfare più di 100 milioni di abbonati[15]. Bisogna quindi assicurare la traduzione delle produzioni originali in una

[13] Cfr. H. Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

[14] L. Barra, C. Penati, M. Scaglioni, *Estensione, accesso, brand. Le tre dimensioni della televisione convergente*, in A. Grasso, M. Scaglioni, *op. cit.*, p. 21.

[15] Gli abbonati a Netflix sarebbero attualmente 137 milioni nel mondo intero di cui 58,46 milioni negli Stati Uniti https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/ (03/12/2018).

ventina di lingue. Senza contare che dal 2015, Netflix si è lanciata nella produzione di una serie francese che ha per teatro il municipio di Marsiglia. Questa produzione è la prima di più serie geolocalizzate in Francia. Netflix ha realizzato al momento almeno tre progetti sul suolo francese: *Marseille* (il thriller politico ambientato nella città di Marsiglia che ha per protagonista Gérard Depardieu, *Le chalet* (il giallo sospeso tra il passato e il presente degli oscuri segreti di un villaggio sulle Alpi) *e la Mante* (thriller poliziesco francese che ha per protagonista Carole Bouquet nei panni di una serial killer). HBO[16] dal canto suo, avrebbe dei progetti in francese con OCS[17] che distribuisce le sue serie americane in Francia.

In tale contesto, il traduttore diventa una figura di fondamentale importanza, spesso obbligato a sottotitolare la serie in tempi record. Se la tecnica del sottotitolaggio, considerata come una delle numerose forme di traduzione di prodotti audiovisivi[18] si è diffusa inizialmente solo nei paesi del nord Europa (in contrapposizione alla tecnica del doppiaggio sviluppatasi invece in paesi quali l'Italia, la Francia, la Spagna e la Germania), questa suddivisione non è più così netta proprio per consentire la massima diffusione delle serie di flusso continuo e per venire incontro alle esigenze di un pubblico sempre più desideroso di fruire del prodotto dopo il lancio ufficiale.

3.1 *Il sottotitolaggio professionale*

La tecnica del sottotitolaggio, come detto, si è diffusa inizialmente nei paesi del nord Europa, in contrapposizione alla tecnica del doppiaggio, sviluppatasi, invece, per motivi storici e culturali in paesi quali l'Ita-

[16] HBO (Home Box Office) è un'emittente televisiva statunitense a pagamento via cavo e satellitare. La programmazione di HBO consiste principalmente in lungometraggi già distribuiti nelle sale ma anche in serie TV originali. Essa ha difatti prodotto serie che hanno conosciuto un enorme successo come *The Wire*, *The Sopranos*, *Sex and the City* o ancora *Games of Thrones.*

[17] OCS (Orange Cinéma Séries) è un insieme di canali televisivi francesi consacrati alle serie TV e al cinema. Sono disponibili tramite satellite, via cavo, tramite IPTV e sulla web TV.

[18] E. Perego, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma 2005, p. 37.

lia, la Spagna, la Francia e la Germania. Tuttavia, più di recente e in modo particolare da parte delle nuove generazioni, il sottotitolo è stato rivalutato come forma di mediazione linguistica che lascia inalterato il prodotto filmico consentendo di apprezzare le variazioni fonetiche, diastratiche e diatopiche della lingua di origine. I sottotitoli possono quindi essere definiti come un tipo di traduzione che rende in forma di testo scritto, visibile in genere nella parte bassa dello schermo, il dialogo del film che resta udibile nella sua forma originale. Coinvolge generalmente due lingue e due culture diverse ma, con le serie di flusso continuo, gli utenti hanno a disposizione un numero maggiore di doppiaggi al di fuori della lingua originale della serie, e un numero ancora più elevato di sottotitoli. L'uso di questa modalità traduttiva è giustificato proprio dall'abbattimento dei costi poiché nel doppiaggio è richiesto un lavoro complesso di riscrittura della traccia sonora e l'adattamento dei dialoghi tramite l'ingaggio di numerosi professionisti del settore.

Il sottotitolaggio, decisamente più economico, è però caratterizzato da una rigida costrizione dello spazio e del tempo di permanenza della parola scritta sullo schermo. Come afferma Perego nella sua analisi[19], oltre al vero e proprio processo traduttivo, che implica il passaggio da una lingua all'altra, nel sottotitolaggio bisogna considerare anche la necessità di effettuare una riduzione testuale per rendere il testo più breve e un passaggio diamesico, che consiste nel passaggio dal codice orale a quello scritto. Queste due operazioni sono da considerarsi complementari e di uguale importanza.

La riduzione del testo è l'aspetto più caratterizzante del sottotitolaggio perché la velocità del parlato è superiore a quella di lettura del testo ed è quindi necessaria una certa compressione della parte scritta. Numerosi sono i dibattiti sulla natura del sottotitolaggio: per alcuni autori è una trasposizione[20], in cui il dialogo filmico viene convertito in

[19] *Ibid.,* p. 73.

[20] S. Lomheim, *The Writing on the Screen. Subtitling: A Case Study from Norwegian Broadcasting (NRK), Oslo*, in "Word, Text, Translation. Liber Amicorum for Peter Newmark" Multilingual Matters, Clevedon et al., 1999, pp. 190-207.

testo scritto durante la sottotitolazione, per altri è un adattamento[21], in quanto si attuano tutti i cambiamenti necessari per rendere il testo di arrivo più adatto alle esigenze del pubblico a cui è destinato. È evidente quindi che il sottotitolaggio possiede caratteristiche particolari e che chi lo esegue deve attuare strategie traduttive specifiche in modo da cambiare i contenuti del prodotto originale[22]. Generalmente i traduttori di sottotitoli lavorano come *freelance*, basandosi sia su una copia del film, sia su una trascrizione dei dialoghi. Nella creazione del *timing* (sincronizzazione del sottotitolo con l'immagine), il traduttore preme il tasto pausa in ogni momento di inizio e fine del parlato per avere il tempo di entrata ed uscita del sottotitolo. Questo valore è chiamato anche *timecode* e solitamente, quando la serie è inviata al traduttore, gli viene fornito anche il software per l'inserimento dei sottotitoli:

> Nel tentativo di ridurre costi e tempi di produzione del sottotitolo è sempre più frequente il caso in cui al traduttore viene fornito un *master template* generalmente in inglese, anche detto *genesis file* o *transfile*, diviso secondo il *timecode* da un madrelingua (Geaorgakopoulou, 2006), su cui il traduttore potrà lavorare con maggiore rapidità. La crescente richiesta di sottotitoli multilingue, del resto, sfrutta notevoli vantaggi offerti dai *master template* – come il superamento di probabili errori di trascrizione da parte di traduttori non madrelingua e la possibilità, da parte di agenzie di sottotitolazione, di affidarsi a traduttori *freelance* cui non sono richieste competenze specifiche, in quanto sollevati dal compito di creazione del *timing*[23].

Secondo Télérama[24] i traduttori sono pagati in media tra i 600 e i 900 euro lordi l'episodio, più i diritti d'autore che bisogna reclamare in Francia alla *Sacem* (in Italia la SIAE) spiando la diffusione sullo schermo (in tal caso la lista dei programmi TV costituisce una buona alleata). Spesso alcuni

[21] D. Delabastita, *Translation and Mass Communication*, in "Babel", 35 (4), 1989, p. 214.

[22] E. Perego, *op. cit.*, p. 38.

[23] M. De Meo, *La traduzione audiovisiva*, in B. Di Sabato, A. Perri (a cura di), "I confini della traduzione", Libreriauniversitaria.it, 2014, p. 103.

[24] Settimanale appartenente al gruppo *Le Monde* che consente di restare aggiornati sui programmi televisivi.

traduttori sono partiti dalla catena nazionale prima che un laboratorio di professionisti del sottotitolaggio come *Nice Fellow* oppure *Dubbing Brothers* proponesse loro la traduzione di serie come *Weeds* o *Dexter.*

"Moi, Je mets un cierge à l'eglise pour avoir la série que je veux"[25] si diverte una delle traduttrici intervistate da Télérama e che ottiene generalmente il meglio di HBO.

Una volta avuta la serie, non c'è tempo da perdere: bisogna immergersi interamente negli episodi, decidere la lunghezza e la durata dei sottotitoli, curare lo stile e realizzare la migliore traduzione affrontando i problemi di *argot*, *verlan* e di progetti di legge ipercomplessi come in *House of Cards.* "On n'est pas là pour assurer une simple béquille à la compréhension, notre traduction doit être irréprochable" spiega la presidente dell'associazione dei traduttori e adattatori dell'audiovisivo. Per alcune serie come *Mad Men* che si svolge nel 1960 a New York, all'interno di un'agenzia pubblicitaria fittizia di Madison Avenue, l'adattatore utilizza solo "parole dell'epoca" lavorando con dei dizionari che vanno dal 1950 al 1960. Alcuni traduttori o meglio traduttrici, perché la professione conta solo qualche uomo, si spartiscono la stagione, fissando una sorta di bibbia per le parole ricorrenti e discutendo su alcune strategie traduttive**.** Sempre secondo Télérama una settimana per tradurre un episodio (naturalmente la quantità di repliche varia a seconda della serie: circa 1000 per un episodio della chiacchierona *Newsroom* contro 400 per *The Walking Dead)* ma queste condizioni di lavoro sono state di recente sconvolte. Da un po' di tempo alcuni canali propongono gli episodi della serie l'indomani della diffusione americana, il famoso US+24[26] quindi bisogna accelerare il sottotitolaggio ma, per paura della pirateria, molti studi americani si rifiutano di inviare

[25] Desplanques E., *Leur mission : traduire les séries en 24 heures chrono*, in "Télérama" consultabile all'indirizzo https://www.telerama.fr/series-tv/leur-mission-traduire-les-series-en-24-heures-chrono,111161.php (12/12/2017).

[26] Diffusione delle serie sottotitolate in altri paesi ventiquattro ore dopo la diffusione negli Stati Uniti.

l'episodio ai traduttori prima della diffusione americana, ciò quindi limita enormemente il tempo per la traduzione.

3.2 *Sottotitolaggio amatoriale*

Da alcuni anni, al sottotitolaggio professionale, si è affiancato un sottotitolaggio amatoriale denominato *fansubbing*[27]. In seguito al miglioramento delle tecniche di sottotitolaggio per la sincronizzazione dei sottotitoli e con i software di sottotitolaggio facilmente reperibili anche on line, il fansubbing ha acquisito sempre più importanza diventando un fenomeno in costante aumento. I *fansubber* sono definiti come un nutrito gruppo di sottotitolatori non professionisti che rendono disponibile in Internet, a poche ore dall'emissione del prodotto in lingua originale, una versione tradotta delle principali serie televisive attualmente in circolazione. I fan che non vogliono attendere la messa in onda ufficiale di un prodotto estero nel proprio paese e che vogliono fruire degli episodi nella propria lingua, si riuniscono in vere e proprie *community* e si impegnano a sottotitolare, a poche ore dalla sua emissione, il prodotto in forma gratuita per poi distribuirlo in rete. La traduzione coinvolge un intero gruppo di lavoro, che, generalmente, s'impegna a lavorare sulla stessa serie per un'intera stagione. Il gruppo è formato da un numero variabile di traduttori (di solito tre o quattro). Una volta stabilito il gruppo, bisogna reperire i materiali necessari per la traduzione: il file video e i sottotitoli in lingua originale. Nel caso in cui i sottotitoli non siano reperibili, si ricorre a software di riconoscimento vocale[28] che generano una sorta di transcript non sempre però del tutto affidabile. Successivamente il file è suddiviso in più parti e inviato ai vari traduttori.

Il fansubbing rappresenta, naturalmente, una pratica ai limiti della legalità poiché i video su cui i fan lavorano sono protetti da copyright.

[27] "The subtitling of foreign, esp. animated, films by fans" (la sottotitolazione di film stranieri, specialmente animati, da parte fan) in www.collinsdictionary.com. La parola nasce dall'unione di FAN+SUB(TITLE). Il fenomeno è esploso negli anni Ottanta per diffondere gli anime giapponesi censurati negli Stati Uniti in quanto considerati inappropriati.

[28] L. Barra, F. Guarnaccia, *Un lavoro di squadra. Processi Produttivi e organizzazione gerarchica dei fansubber*, in "Link" 6, Sguardi Laterali, 2009, p. 244.

Secondo Massidda[29] i sottotitoli distribuiti dalle community rientrano nei limiti della legalità, poiché le traduzioni proposte dai fansubber rappresentano solamente la loro, personale, interpretazione degli episodi delle serie. I sottotitoli, inoltre, vengono rilasciati separatamente dal file video a cui si riferiscono: si tratta dei cosiddetti *softsubs*[30]. Per evitare qualsiasi responsabilità legale, infatti, è fondamentale che i file di sottotitolaggio non siano mai inseriti nei video reperiti illegalmente in Internet. Pertanto, tale pratica, non distribuendo nessun file protetto da copyright, non è da considerarsi formalmente illegittima e si mantiene ai confini della legalità. Naturalmente alcuni siti pirata approfittano del lavoro di sottotitolaggio fatto e distribuiscono illegalmente le serie arrecando un danno economico alle case produttrici.

4. Conclusione

Il *fansubbing* è diventato ormai un fenomeno così in espansione che non può non essere preso in considerazione e non spingere gli stessi traduttori professionisti ad alcune importanti riflessioni sugli standard qualitativi delle traduzioni televisive. Il confine tra sottotitolaggio professionale e sottotitolaggio amatoriale è ormai sempre più labile, influenzato spesso da quelle che sono le preferenze del pubblico. Come osserva Frisinghelli:

> La differenza più evidente che emerge tra le due tipologie riguarda la tendenza del fansubbing a non rispettare le regole e i principi su cui si basa la traduzione audiovisiva, né dal punto di vista formale né dal punto di vista delle strategie adottate. Oltre a riconoscere una differenza sostanziale per quel che riguarda le restrizioni tecniche e il numero di caratteri ammessi per riga (fino a 45), elemento che permette

[29] Cfr. S. Massidda, *The Lost World of Fansubbers, the Other Translators* in S. Cocco, M. Dell'Utri, S. Falchi (a cura di) *L'altro,* Aracne Editrice, Roma 2012.

[30] S. Bruti, S. Zanotti, *Frontiere della traduzione audiovisiva: il fenomeno del fansubbing e i suoi aspetti linguistici*, in C. Bosisio, S. Cavagnoli, (a cura di), "Comunicare le discipline attraverso le lingue: prospettive traduttiva, didattica, socioculturale", atti del XII Congresso dell'Associazione Italiana di Linguistica Applicata, Macerata, 23-24 febbraio 2012, Guerra Edizioni, Perugia 2013, pp. 119-142.

> ai fansubber di riprodurre le sfumature del testo originale, la maggior parte degli autori concorda sulla natura sperimentale del fansubbing e vede il suo punto forte nella creatività e nell'accuratezza di resa di certi aspetti linguistici e stilistici, così come culturali (Díaz Cintas e Muñoz Sánchez, 2006; O'Hagan, 2009; Bruti e Zanotti, 2013, 2015; Massidda, 2015) [31].

Nel sottotitolaggio professionale, infatti, la limitazione spaziale del sottotitolo impone l'utilizzo di convenzioni specifiche come la presenza di un numero massimo di 35-39 caratteri per riga, inclusi gli spazi e i segni di punteggiatura. Il testo, non supera mai le due righe e i tempi di permanenza del testo sullo schermo sono calcolati in base alla capacità di lettura media che, come spiega De Meo[32], è di circa tre parole al secondo per cui un sottotitolo può restare sullo schermo da uno a sei secondi al massimo.

C'è quindi da chiedersi se, nel caso del fansubbing, ci troviamo davanti a un fenomeno di nicchia o a un fenomeno di massa al punto da interferire con il ruolo dei sottotitolatori professionisti. Al di là dei numeri e dell'ampiezza delle community di sottotitolatori amatoriali, un elemento di grande interesse del fenomeno del fansubbing riguarda, come osservato da Innocenti e Maestri[33], la quantità di spettatori che, grazie al lavoro dei fan, è entrata in contatto con serie audiovisive che altrimenti avrebbe ignorato perché non fruibili attraverso i canali tradizionali e perché non accessibili a causa della lingua. Questi fan, inoltre, tramite osservazioni e critiche sulla sottotitolazione professionale, hanno portato le case produttrici ad operare un cambio tra le figure professionali incaricate del sottotitolaggio negli episodi successivi, incidendo fortemente sulle scelte e sulle strategie traduttive.

---

[31] L. Frisinghelli, *Webserie e fansubbing: la nuova frontiera della traduzione audiovisiva*. Tesi di laurea Magistrale in Traduzione specializzata, Alma Mater, Studiorum, Università di Bologna, a.a. 2015-2016, p. 52.

[32] *Op. cit*., p.102

[33] V. Innocenti, A. Maestri, *Il lavoro dei fan. Il fansubbing come alternativa al doppiaggio ufficiale*, in "The Big Bang Theory" consultabile sul sito <http://amsacta.unibo.it/3036> (03/12/2018).

Il mondo delle serie di flusso continuo e delle webserie costituisce, pertanto, un mercato in cui dare spazio a nuovi stili e linguaggi narrativi, dove la qualità si evince dal risultato finale del sottotitolaggio, spesso opera dei fansubber che possono essere d'ispirazione per il mondo professionale e aprire la strada a esperimenti e innovazioni nell'ambito della traduzione. Alla luce di queste osservazioni, la traduzione universitaria deve tener conto dei profondi cambiamenti che investono la nostra società e preparare nuove figure professionali capaci di ingaggiare un dialogo diretto tra produzione, prodotto e audience all'interno dei nuovi media.