



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**La traduzione audiovisiva come veicolo di cultura**

Proposta di sottotitolazione interlinguistica per il lungometraggio *Dare mo shiranai* di Koreeda Hirokazu

**Relatore**

Ch.mo Prof. Francesco Saverio Vitucci

**Correlatore**

Ch.mo Prof. Bonaventura Ruperti

**Laureanda**

Chiara Parmeggiani

Matricola 833738

**Anno Accademico**

2016/2017



## 要旨

「視聴覚翻訳」（「Traduzione audiovisiva」や「TAV」）という概念を明確にすることは非常に複雑といえる。なぜかという、視聴覚翻訳は様々な分野を含めているからである。まず、当然翻訳研究に関する分野といえよう。それに、認知心理学、社会言語学、経済学などという分野もあり、視聴覚翻訳につながりを持っている領域がやはり多い。その上、大事なのは視聴覚翻訳と文化研究（「Cultural Studies」）の関連であるといえるだろう。実は、翻訳と文化の関係は八十年代前に学ばれることはなく、大事なこととして扱われることもなかった。しかし、八十年代に起こった翻訳研究の「Cultural Turn」という流れのおかげで、どんどん翻訳と文化の関係が大事と思われてきた。文化との関連は視聴覚翻訳の場合には特に大事なことと思われる。なぜならば、外国の視聴覚メディア（映画、テレビ番組など）通して文化的な内容も伝えられるからである。本論の研究問題は、現在と将来のイタリア人の視聴者がどのように日本の視聴覚メディアに関わるかという質問に答えた後、その文化的な内容をはっきり伝わるように日本の映画がどのように翻訳された方がよいかということである。それを研究するために、視聴覚翻訳のいろいろな種類の中で、字幕の翻訳方法を選択する。特に、日本文化特有のものに関わって翻訳しにくい言葉である「cultural-specific items・CSI」を本論の中心とする。

第一章はまず、視聴覚翻訳を定義し、それぞれの種類を簡単に説明する。それから、字幕という種類を詳細に論じ、そして、日本製の視聴覚メディアに対する現在のイタリアの文化的なコンテクストを明確にし、イタリアの基準視聴覚翻訳（大部分は吹き替え）を変更すべきという仮説を立てる。最後に、視聴覚メディアの文化に対する教育的な役割を研究し、字幕にその役割があるようにどんな特性があるべきだろうという問題を扱う。

第二章は、イタリア語の字幕が日本文化の教育手段になるように翻訳するという概念を根拠として、「cultural-specific items」の翻訳方法を本論の中心とする。そのため、まず cultural-specific items に定義をつける。そして、是枝裕和監督の「誰も知らない」という 2004 制作の映画を例として、Aixelá が創造した翻訳方策の特性分析し明確にする。字幕は文化の教育手段になるため、標準的な字幕に使われていない翻訳方法も、例えば「pop-up glosses」なども、分析してみる。

最後に、本論に分析されたそれぞれの革新的な手法を使用している「誰も知らない」の全訳を付け加える。付録は、表の形で、字幕の時間調整（「timing」）、日本語のキャプション、イタリア語の字幕とともに必要な部分はメモも加えている。



## *Indice*

要旨 .....	III
<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>X</b>
<b>1. LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA COME VEICOLO DI CULTURA.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1. La traduzione audiovisiva: definizione e tipi.....</b>	<b>14</b>
1.1.1. Definizione.....	14
1.1.2. Tipi di traduzione audiovisiva.....	17
<b>1.2. La sottotitolazione.....</b>	<b>18</b>
<b>1.3. Un'era di eclettismo biculturale proiettata verso un domani multiculturale.....</b>	<b>21</b>
<b>1.4. La linguacultura <i>target</i>: la peculiare situazione italiana.....</b>	<b>23</b>
<b>1.5. Gli aspetti cruciali della traduzione audiovisiva.....</b>	<b>30</b>
1.5.1. Il ruolo di mediazione culturale.....	31
1.5.1.1. <i>La teoria polisistemica e gli Studi Culturali.....</i>	<i>31</i>
1.5.1.2. <i>La figura del traduttore audiovisivo.....</i>	<i>35</i>
1.5.2. <i>Translation Studies</i> o traduttologia.....	42
1.5.2.1. <i>Lo scopo educativo del materiale audiovisivo.....</i>	<i>44</i>
1.5.2.2. <i>Il fansubbing e le potenziali innovazioni per la sottotitolazione.....</i>	<i>45</i>
<b>1.6. Identificazione dei processi di base della traduzione audiovisiva.....</b>	<b>48</b>
<b>2. COMMENTO E ANALISI DI <i>DARE MO SHIRANAI</i>.....</b>	<b>52</b>
<b>2.1. Koreeda Hirokazu: lo “sguardo documentario” e gli elementi cardine della poetica.....</b>	<b>52</b>
<b>2.2. <i>Dare mo shiranai</i>: “Nessuno lo sa” e perché tradurlo per un pubblico italiano...55</b>	<b>55</b>
<b>2.3. Gli elementi culturo-specifici o CSI.....</b>	<b>61</b>

2.3.1. Definizione degli elementi culturo-specifici.....	63
2.3.2. Strategie traduttive.....	66
2.3.2.1. <i>Ripetizione</i> .....	66
2.3.2.2. <i>Adattamento ortografico</i> .....	68
2.3.2.3. <i>Traduzione linguistica (non culturale)</i> .....	69
2.3.2.4. <i>Glossa extratestuale</i> .....	72
2.3.2.5. <i>Glossa intratestuale</i> .....	81
2.3.2.6. <i>Sinonimia</i> .....	85
2.3.2.7. <i>Universalizzazione limitata</i> .....	87
2.3.2.8. <i>Universalizzazione assoluta</i> .....	89
2.3.2.9. <i>Naturalizzazione</i> .....	91
2.3.2.10. <i>Cancellazione</i> .....	94
2.3.2.11. <i>Creazione autonoma</i> .....	94
<b>CONCLUSIONI</b> .....	97
<b>APPENDICE: SOTTOTITOLAZIONE INTERLINGUISTICA INTEGRALE DEL LUNGOMETRAGGIO <i>DARE MO SHIRANAI</i> DI KOREEDA HIROKAZU (2004)</b> .....	103
<b>a. Premessa alla traduzione</b> .....	103
<b>b. Specifiche del lungometraggio</b> .....	105
<b>c. Sottotitolazione integrale</b> .....	105
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	181
SITOGRAFIA.....	185
FILMOGRAFIA.....	187

## **Indice delle figure**

<i>Fig. 1: Screenshot da Dare mo shiranai, la sepoltura di Yuki</i> .....	59
<i>Fig. 2: Screenshot da Dare mo shiranai, min. 0:03:28.70, con esempio di adattamento ortografico e display</i> .....	69
<i>Fig. 3: Esempio di glosse extratestuali nel DVD di Paniponi Dash! (2007) come riportato da Caffrey</i> .....	74
<i>Fig. 4: Esempio di glossa extratestuale in Dare mo shiranai</i> .....	75
<i>Fig. 5: Esempio di glossa extratestuale in Dare mo shiranai, min. 0:41:09.00</i> .....	80
<i>Fig. 6: Esempio di display con glossa intratestuale in Dare mo shiranai, min. 0:52:08.50</i> .....	82
<i>Fig. 7: Esempio di glossa intratestuale impropria nei fansub di Purasuchikku Neesan (+Tic Elder Sister)</i> .....	83





## **INTRODUZIONE**

Il legame tra traduzione e cultura è fondamentale e innegabile, e lo è sempre stato, anche prima degli anni Ottanta e del *Cultural Turn*, quando non era ancora formalmente riconosciuto dagli studi traduttivi. Come scrive Aixelá (1996), non ci sono dubbi sul fatto che la traduzione sia una disciplina storicizzata; disciplina che in ogni sua rappresentazione opera una commistione tra due culture, e che implica dunque un instabile equilibrio tra poteri in tensione fra loro.<sup>1</sup> Questo bilanciamento tra diversi poteri interagenti è particolarmente evidente e altrettanto complesso nell'ambito della traduzione audiovisiva, soggetto di questo studio. Una traduzione specializzata definita dalle "multiple ontologies" da Pérez-González (2014), è di difficile definizione, ed è opportuno esaminarla con un "cluster concept",<sup>2</sup> ovvero una concezione della disciplina come composta da più teorizzazioni inerenti diversi aspetti della traduzione audiovisiva che interagiscono tra loro. In questo studio si tenta di esaminare quale sia il legame tra traduzione audiovisiva e cultura, e più in particolare come si può utilizzare questo legame per creare una traduzione audiovisiva che sia istruttiva oltre a essere una forma di intrattenimento. Questo interrogativo è particolarmente pressante sia nel presente momento storico, vivendo noi in un'era in cui i *media* sono onnipresenti in ogni loro funzione – che sia questa d'intrattenimento o informativa ed educativa,<sup>3</sup> sia nel contesto contemporaneo italiano, nel quale gli audiovisivi giapponesi rivestono ancora un ruolo di nicchia, nonostante sia vi siano segnali di un forte interesse del pubblico giovane sia si stia vivendo un momento di crescente multiculturalismo e innovazioni tecnologiche che portano una fetta sempre più ingente di pubblico a usufruire di audiovisivi provenienti da Paesi (e linguaculture) sempre più vari e diversificati. Proprio per questo si è scelto di affrontare il

---

<sup>1</sup> Javier Franco AIXELÁ, "Culture-Specific Items in Translation", in Román Álvarez e M. Carmen África Vidal (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters LTD, 1996, pp. 52-78, p. 52.

<sup>2</sup> Luis PÉREZ-GONZÁLEZ, *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*, New York, Routledge, 2014, p. 141.

<sup>3</sup> Jorge DÍAZ CINTAS e Gunilla ANDERMAN (a cura di), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 1.

quesito del materiale audiovisivo come forma di educazione sociopragmatica, giacché, per utilizzare le parole di Pérez-González, “there cannot be many people left on this planet whose life has not been, and continues to be, shaped by audiovisual texts”.<sup>4</sup> La traduzione audiovisiva è inizialmente teorizzata dal lavoro di studiosi quali Luyken, Gambier, Gottlieb e Lomheim, interessati a individuare le normative del processo traduttivo; con l’avvento del *Cultural Turn* negli anni Ottanta l’apporto di studiosi quali Even-Zohar<sup>5</sup> e Snell-Hornby<sup>6</sup> ai *Translation Studies* rivoluziona l’approccio accademico alla traduzione, legandola intrinsecamente alla cultura. Tuttavia sono solo posteriori alla rivoluzione digitale e quindi recenti, anche se in crescita, gli studi che investigano il legame tra cultura e traduzione audiovisiva in particolare, una branca della traduzione così multimodale e interdisciplinare. Diversi studiosi negli ultimi anni hanno condotto importanti studi nella ricerca di nuove derive sperimentali audiovisive: tra i primi Delabastita,<sup>7</sup> che con il suo approccio descrittivo fondato sull’indagine dei diversi canali semiotici nel cinema formula una serie di domande programmatiche che il traduttore audiovisivo deve porsi al fine di localizzare culturalmente la traduzione; Nornes,<sup>8</sup> con la definizione di sottotitolo *abusive*, ha individuato elementi importanti della tensione tra poteri e ideologie coinvolti nella traduzione audiovisiva; Díaz Cintas (2005, 2006, 2009, 2012, 2014), oltre al lavoro sullo stesso tema che si focalizza in particolare sul rapporto tra la costante evoluzione di sottotitoli in parallelo al progresso tecnologico,<sup>9</sup> analizza anche le potenziali innovazioni che si potrebbero implementare tramite una commistione con strategie “apocrife” derivanti dalla pratica del *fansubbing*, la sottotitolazione amatoriale creata e distribuita da fan. Il *fansubbing* comincia a guadagnare l’interesse accademico solo dopo diversi anni in cui si evolve e circola indisturbato in rete, ma negli anni più recenti studi importanti come quelli di Caffrey,<sup>10</sup> che dedica la carriera a investigare il rapporto tra strategie traduttive improprie e sforzo cognitivo, portano alcune di queste pratiche non-canoniche a una nuova luce, rivalutandole come ricche di competenza interculturale, e avvalendosi di strumenti quali il tracciamento oculare. Basandosi principalmente su questi

---

<sup>4</sup> PÉREZ-GONZÁLEZ, *Audiovisual Translation*, cit., p. 1.

<sup>5</sup> Itamar EVEN-ZOHAR, “Polysystem Theory (Revised),” in Itamar Even-Zohar (a cura di), *Papers in Culture Research*, Tel Aviv, Porter Chair of Semiotics, 2005, pp. 40–50.

<sup>6</sup> Mary SNELL-HORNBY, *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Co., 1988.

<sup>7</sup> Dirk DELABASTITA, “Translation and the Mass Media,” in Susan Bassnet e André Lefevere (a cura di), *Translation, History and Culture*, 1990, pp. 97–109.

<sup>8</sup> Abé Mark NORNES, “For an Abusive Subtitling,” *Film Quarterly*, 52, 3, 1999, pp. 17–34.

<sup>9</sup> Jorge DÍAZ CINTAS, “Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation,” *Translators’ Journals*, 57, 2, 2012, pp. 279–293.

<sup>10</sup> Colm CAFFREY, “Relevant Abuse? Investigating the Effects of an Abusive Subtitling Procedure on the Perception of TV Anime Using Eye Tracker and Questionnaire”, Dublin City University, 2009.

lavori e sull'esaustivo studio di Pérez-González<sup>11</sup> che analizza le nuove derive sperimentali individuate nell'analisi composita di diverse discipline coinvolte nella traduzione audiovisiva, si tenta dunque di cercare una nuova via pratica attraverso la quale potenziare il comprovato ruolo educativo alla cultura della traduzione audiovisiva, in particolar modo del sottotitolo, non solo attraverso la rivalutazione di pratiche come le *pop-up glosses* esaminate da Caffrey, ma anche investigando altre strategie riguardanti gli elementi culturo-specifici, pensando a un pubblico italiano generico (quindi non appassionato del genere né discente della lingua). Per fare ciò si è ritenuto fondamentale utilizzare un approccio interdisciplinare basato sulla natura interconnessa di traduzione audiovisiva e cultura, imperniato sulla teoria polisistemica di Even-Zohar e concentrato sulla multimodalità, ovvero che non “prioritize language at the expense of other meaning-making modes”.<sup>12</sup> Il metodo seguito è dunque prevalentemente concettuale, in cui a un primo capitolo le cui domande di ricerca si concentrano sull'elaborazione di un *framework* teorico segue un secondo capitolo consistente di un'esemplificazione di un *single case study* con traduzione comparata (riportata integralmente in appendice). La motivazione alla base della scelta di questo modello di studio risiede nel fatto che spesso negli studi audiovisivi si tende a focalizzarsi quasi esclusivamente sull'aspetto pratico del linguaggio; questo, secondo Pérez-González, causa una tendenza per cui “audiovisual translation specialists would appear to overlook the connections between the mechanical aspects of this mediation activity and the wider contexts in which audiovisual texts are embedded.”<sup>13</sup> L'approccio multimodale e interdisciplinare ambisce dunque proprio a non penalizzare gli aspetti extralinguistici della traduzione audiovisiva che meritano invece una posizione prominente nella ricerca di innovazioni.

---

<sup>11</sup> PÉREZ-GONZÁLEZ, *Audiovisual Translation*, cit.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 14.



## **CAPITOLO 1. LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA COME VEICOLO DI CULTURA**

Per orientarci meglio in un'identificazione consapevole e mirata della traduzione audiovisiva e in particolare del sottotitolo come veicoli di cultura è necessario in primo luogo inquadrare una definizione della stessa. Nella prima parte di questo capitolo ci si appresta dunque per prima cosa a definire cosa sia la traduzione audiovisiva; in seguito, si scende maggiormente nel dettaglio riguardo alla sottotitolazione; a seguire, si esamina in che modo è opportuno collocare storicamente, geograficamente e culturalmente questo studio. Le sezioni sopracitate non sono tuttavia da considerarsi altro che premesse volte a circoscrivere e delimitare il campo di ricerca di questa tesi: in primo luogo, il contesto culturale contemporaneo; successivamente, una localizzazione della ricerca nell'ambiente italiano in rapporto al materiale audiovisivo giapponese. Solo al termine della definizione teorica della traduzione audiovisiva e di questa delimitazione storica, geografica e culturale si tenterà di circoscrivere i requisiti ideali di una traduzione audiovisiva sottotitolata dal giapponese all'italiano rivolta al pubblico italiano contemporaneo, definendo una nuova identità della traduzione audiovisiva sottotitolata basata sulla rielaborazione del ruolo del traduttore audiovisivo e dei processi traduttivi addomesticanti.

### ***1.1. La traduzione audiovisiva: definizione e tipi***

#### ***1.1.1. Definizione***

Innanzitutto è opportuno soffermarsi sul termine stesso di traduzione audiovisiva (spesso abbreviata con l'acronimo TAV). Questo termine è stato coniato in tempi relativamente recenti, poiché questa disciplina è per antonomasia di difficile definizione, avendo

innanzitutto la particolarità di essere multimodale e interdisciplinare; inoltre, è difficile condurre uno studio di tipo scientifico di tutte le sue configurazioni poiché richiede una larga flessibilità e presenta un ventaglio di *impasse* che prevedono strategie situazionali e adattabili, difficilmente teorizzabili in maniera metodica.<sup>1</sup> Tra gli altri, anche Petillo nota come vi sia una problematicità insita nella stessa pratica traduttiva, oltre alla mancanza di teorie metodiche negli studi riguardo alla stessa e alla difficoltà di una definizione limpida del concetto di prodotto audiovisivo.<sup>2</sup> Per i suddetti motivi, questa disciplina ha la storia sofferta di una materia che è stata “sballottata” tra diversi campi di studio, spesso considerata troppo popolare (nella sua accezione negativa, in contrasto alla cultura alta) o marginale per occupare un posto diverso dalle periferie di altri campi di studio (come d'altronde prima di essa il campo dei *Translation Studies*, storicamente inglobati negli studi letterari).<sup>3</sup> È stata nel corso degli anni dunque definita con diversi termini: *film translation*, *screen translation*, *language transfer* tra i tanti proposti. Ognuno di questi è stato superato con il progredire degli studi a proposito della traduzione audiovisiva perché si è visto come prendessero in considerazione soltanto una o alcune delle discipline in realtà coinvolte in una TAV completa, come vedremo in seguito. Per esempio, l'etichetta di *film translation* prende in considerazione solo l'elemento (o, anzi, uno dei possibili elementi) oggetto della traduzione, la denominazione *screen translation* pone l'accento sul mezzo attraverso cui si visiona il prodotto, e *language transfer* traslascia nella sua definizione tutti gli elementi non-verbali coinvolti nel processo traduttivo.<sup>4</sup> Il susseguirsi dei termini volti a definire questa disciplina va di pari passo con il crescente interesse accademico e di pubblico verso la stessa, sbocciato soltanto di recente in seguito a una “convergenza di circostanze socioculturali”<sup>5</sup> caratterizzanti la nostra contemporaneità: l'emergenza di una considerazione politica e culturale per le minoranze linguistiche insieme a una crescita della consapevolezza riguardo alle diverse identità linguistiche e culturali, il tutto in una cornice di sviluppo tecnologico esponenzialmente più prospero e rapido culminante nell'avvento dell'era digitale; difatti, si può affermare che l'interesse accademico nella disciplina si sia consolidato soltanto negli anni Novanta, simboleggiato eloquentemente dal *forum* sulla comunicazione audiovisiva e sul

---

<sup>1</sup> Per maggiori dettagli sui vari aspetti della complessità della traduzione audiovisiva, si veda Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci, 2014, pp. 10-12.

<sup>2</sup> Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 9 e 10.

<sup>3</sup> Paola FAINI, *Tradurre: Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci, 2008, p. 22.

<sup>4</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., pp. 14 e 15.

<sup>5</sup> PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 7.

trasferimento linguistico svoltosi nel 1995, organizzato dal Consiglio d'Europa.<sup>6</sup> Oggi la disciplina vive un ambiente di ricerca attivo e dinamico, che abbraccia la crescente multidisciplinarietà riconosciuta alla TAV.<sup>7</sup> Andiamo dunque a soffermarci più in dettaglio sul termine traduzione audiovisiva, a oggi il più diffusamente accettato. In primo luogo, **traduzione**; si considera quindi questa pratica una traduzione, sebbene nel corso degli anni si sia dibattuto lungamente a riguardo: si può considerare la TAV una traduzione vera e propria quando di un testo multisemiotico si traduce solo la porzione linguistica?<sup>8</sup> O ancora considerando che richiede in quasi tutte le sue declinazioni un elemento di adattamento extra-linguistico e/o la presenza di vincoli spazio-temporali? Per queste ragioni, un altro dei termini proposti è stato quello di *transadaptation*, poi accantonato perché non tenente conto della complessità semiotica presente in questa disciplina.<sup>9</sup> La TAV prevede dunque il trasferimento linguistico da una lingua di partenza (definita *source language* o SL, oppure LP) a una di arrivo (*target language* – TL – o LA).<sup>10</sup> In secondo luogo, **audiovisiva**, un termine che sottolinea la multimodalità e la pluralità di questa disciplina. Una caratteristica distintiva di questa branca dei *Translation Studies* è infatti proprio quella di coinvolgere più di un canale sensoriale, alle volte anche di mettere in atto una variazione diamesica nell'operazione della traduzione, che sia questa dal canale iconico o visivo a quello uditivo o viceversa, e di occuparsi di testi dalla natura plurima, di cui la componente linguistica è solo una tra le diverse coinvolte. Il termine traduzione audiovisiva è per i suddetti motivi quello più adatto a definire la traslazione di un testo<sup>11</sup> multisemiotico, comprensivo quindi di più codici contemporaneamente. Infatti, questo termine riassume funzionalmente tutti gli aspetti più significativi di questa disciplina, così definita da Perego:

*(...) 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.*<sup>12</sup>

---

<sup>6</sup> Yves GAMBIER, "Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception," *The Translator: Screen Translation*, 9, Special Issue 2, 2003, pp. 171–189, p. 171.

<sup>7</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 11.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>10</sup> PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p.11. e FAINI, *Tradurre*, cit., p. 12.

<sup>11</sup> Inteso qui nel senso postulato da Frow e Morris quando affermano che il testo sia un'entità ontologicamente mista, costituita da più livelli di significati interagenti. John STOREY (a cura di), *What is Cultural Studies? A Reader*, London, Arnold, 1996, p. 2.

<sup>12</sup> PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 7.



La traduzione audiovisiva ha quindi a che fare con testi chiamati multimodali, ovvero in cui coesistono e interagiscono diverse modalità semiotiche creatrici di significato,<sup>13</sup> che siano esse visive o uditive.

### **1.1.2. Tipi di traduzione audiovisiva**

Per comprendere meglio di cosa parliamo in termini pratici quando nominiamo la traduzione audiovisiva, segue una brevissima panoramica dei maggiori tipi di traduzione riuniti sotto il termine-ombrello di TAV. Le diverse metodologie di trasferimento linguistico di materiale audiovisivo sono accorpate in due macro-categorie secondo Yves Gambier nel 2003; *dominant* e *challenging*.<sup>14</sup> I tipi considerati principali o dominanti sono otto:

- ❖ Sottotitolazione interlinguistica: *focus* di questo studio e su cui si tornerà in seguito più in dettaglio; trasferimento della colonna sonora da orale a scritta in una o più lingue di arrivo.
- ❖ Doppiaggio: inter- o intralinguistico, la sostituzione della colonna sonora verbale originale con la sua traduzione, sincronizzata con i movimenti labiali degli attori al fine di produrre una sorta di illusione. Richiede estesi costi e tempi di produzione prolungati. Spesso raffrontato con la sottotitolazione.
- ❖ Interpretazione consecutiva: può essere *live*, pre-registrata e *link-up*, utilizzata in interviste e comunicazione a distanza.
- ❖ Interpretazione simultanea: utilizzata per esempio in dibattiti televisivi.
- ❖ *Voice-over*: spesso anche definito a sproposito *half-dubbing* o *oral subtitling*, è la sovrapposizione quasi simultanea di una o più voci alla colonna sonora originale di documentari o interviste, senza però eliminarla completamente e seguendola di pochi secondi; è considerato quindi come un doppiaggio parziale. Utilizzato in larga parte in contesti televisivi, ad esempio documentari o servizi giornalistici. A volte distinto dalla narrazione, una pratica simile ma con lo scopo di far avanzare la trama in contesti di *fiction*.

---

<sup>13</sup> Elisa PEREGO e Christopher TAYLOR, *Tradurre l'audiovisivo*, Roma, Carocci, 2012, p. 15.

<sup>14</sup> GAMBIER, "Introduction. Screen Transadaptation", cit. Per quanto concerne i tipi di traduzione audiovisiva mi rifaccio, dove non altrimenti citato, a *ibid.*, pp. 172-179, PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., pp. 19-52 e PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., pp. 23-33.

- ❖ **Commento libero:** al limite tra traduzione e adattamento, la colonna sonora originale è sostituita da un suo adattamento libero, semplificato e scarsamente sincronico. Utilizzato nel caso di testi particolarmente distanti rispetto alla cultura di arrivo, documentari e programmi per bambini.
- ❖ **Traduzione simultanea:** simile al *voice-over*, ne differisce poiché la traduzione della colonna sonora originale è proposta simultaneamente e non pianificata in precedenza da uno *script* o una lista di dialoghi.
- ❖ **Produzione multilingue:** *remake* o versioni doppie (doppiate) di stesse scene o film in lingue diverse, originatasi negli anni Trenta.

Sono invece definiti *challenging* i cinque restanti, così denominati per una maggiore difficoltà nella traduzione sia dal punto di vista linguistico, sia culturale:

- ❖ **Traduzione degli script:** utilizzata nelle co-produzioni.
- ❖ **Sottotitolazione simultanea/in tempo reale:** utilizzata principalmente per interviste in diretta o servizi di *news* televisivi, si divide in stenotipia e *respeaking*, ha la caratteristica di non essere preparata in precedenza.
- ❖ **Sopratitolazione:** derivante dalla sottotitolazione, utilizzata principalmente nel teatro, sia questo lirico o di prosa. I sopratitoli sono spesso anche intralinguistici allo scopo di facilitare la comprensione dell'opera cantata.
- ❖ **Descrizione audiovisiva:** inter- o intralinguistica, dedicata al pubblico non vedente, consiste di una voce che integra la colonna sonora originale con informazioni non verbali.
- ❖ **Sottotitolazione intralinguistica per sordi:** governata come la descrizione audiovisiva dalla sua accessibilità, deve rispondere a criteri quali accettabilità e leggibilità.

## **1.2. La sottotitolazione**

Questo studio si focalizza sulla sottotitolazione, la branca della traduzione audiovisiva che si ritiene più adatta a soddisfare il bisogno di educazione del pubblico italiano in riferimento a materiali audiovisivi giapponesi di natura principalmente narrativa e a colmare la richiesta presente e dinamica per un cospicuo ventaglio di materiali audiovisivi giapponesi nel mercato cinematografico odierno. Si è ritenuto opportuno concentrarsi su questa branca in particolare per diversi motivi, che si illustreranno nel dettaglio nelle sezioni successive. Si intende

dunque qui di seguito esaminare elementi della sottotitolazione ritenuti identificativi della stessa e della traduzione audiovisiva, e che la rendono adatta in questo caso a permettere la fruizione di un audiovisivo giapponese, e anzi a farne un materiale non solo appetibile, ma anche e soprattutto istruttivo, per il pubblico italiano.

Come accennato in precedenza, la sottotitolazione interlinguistica è il trasferimento in un'altra lingua di un atto locutorio, solitamente a una o due righe scritte. In alcuni casi può essere bilingue,<sup>15</sup> ma in questa sede si tratterà solo della sottotitolazione da una lingua di partenza (LP o SL, *source language*) a una di arrivo (LA o TL, *target language*). La sottotitolazione ha la particolarità principale di essere una traduzione diasemiotica, ovvero che opera una variazione diamesica o di codice dalla colonna sonora (un testo orale) al sottotitolo (un testo scritto).<sup>16</sup> I testi coinvolti in questa pratica traduttiva, inoltre, rimangono entrambi presenti nel prodotto finale, fattore definito *feedback* polisemiotico:<sup>17</sup> questione che ha fatto guadagnare alla sottotitolazione l'etichetta di traduzione "trasparente"<sup>18</sup> o "vulnerabile", entrambi attributi che sono amplificati nel caso in cui lo spettatore conosca la SL che la TL. Il linguaggio del sottotitolo si configura dunque come in equilibrio tra pretesa di oralità e lingua scritta condensata in cui le marche dell'oralità sono, in alcuni casi, da eliminare ai fini di una miglior leggibilità.<sup>19</sup> Non bisogna tuttavia sottovalutare il valore narrativo di alcune marche dell'oralità quali pause e discorso confuso (balbettii, ripetizioni, agrammaticalità dei costrutti):<sup>20</sup> in alcune situazioni queste potrebbero essere irrilevanti e nuocere alla comprensione globale del testo, in altre essere una notifica importante di uno stato d'animo del personaggio, di un suo tratto caratteriale, o di un preludio a un evento narrativo; non è quindi condivisibile decidere a prescindere di condensarle. L'etichetta di traduzione "condensata" ha infatti causato in passato notevole dibattito riguardo alla legittimità o meno dell'inclusione del sottotitolo nella traduzione audiovisiva; legittimità messa in discussione dalla manipolazione del testo in questo trasferimento linguistico, che si presta ad essere etichettato come adattamento.<sup>21</sup> Tuttavia, la riduzione o condensazione testuale è da operarsi solo quando necessaria, e non è il tratto più significativo della

---

<sup>15</sup> GAMBIER, "Introduction. Screen Transadaptation", cit., p. 173.

<sup>16</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 111.

<sup>17</sup> Irene RANZATO, *La traduzione audiovisiva: analisi degli elementi culturospecifici*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 31.

<sup>18</sup> PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 23.

<sup>19</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 112.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>21</sup> Paolinelli addirittura afferma che la traduzione sottotitolata comporta una riduzione testuale "calcolabile dal 40 al 70%" del testo. Mario PAOLINELLI ed Elena DI FORTUNATO, *Tradurre per il doppiaggio*, Milano, Hoepli, 2005, p. 37.

traduzione sottotitolata: per esempio, in un lungometraggio con un ritmo narrativo lento e compiute le dovute considerazioni riguardo lo sforzo cognitivo dello spettatore potrebbe verificarsi una traduzione sottotitolata non semplificata rispetto ai dialoghi originali. Affermare dunque che la sintesi e l'adattamento della colonna sonora originale "erodono la struttura" del nucleo contenutistico del materiale<sup>22</sup> è sviante: *se* presente, un eventuale adattamento è volto proprio a *non* erodere quello stesso nucleo contenutistico che senza condensazione andrebbe a perdersi. Per concludere il discorso sul linguaggio della sottotitolazione, si supporta l'affermazione di Petillo quando scrive che comunicare allo spettatore un sentore di autenticità è la più efficace delle strategie: ove vi è un colloquialismo, una variazione di registro o un idio/socioletto, questo non è privo di significato ed è dunque dovere del traduttore traslarlo – e trasformarlo se necessario – nella lingua di arrivo. La sottotitolazione dovrebbe dunque raggiungere un equilibrio tra quelle che sono le caratteristiche dell'oralità con le esigenze del linguaggio scritto.<sup>23</sup> Si ritiene dunque opportuno seguire un approccio secondo il quale, in casi in cui "la creatività autoriale assurga a esempio di deviazione dalla norma",<sup>24</sup> il traduttore deve rispettare queste deviazioni in quanto connotate significativamente, e traslarle opportunamente nella LA in modo che mantengano lo stesso valore semantico.

Un altro fattore considerato altamente rilevante nel campo della sottotitolazione è quello dello sviluppo tecnologico. Díaz Cintas e Anderman (2009) tra gli altri ricordano infatti come la rapidità nello sviluppo tecnologico investa in particolar modo la sottotitolazione, che gli studiosi descrivono andare "hand in hand with globalisation" e come modo traduttivo più popolare del mondo mediatico odierno.<sup>25</sup> L'arrivo del DVD negli anni Novanta è, insieme alla nascita del *computer* e di *internet*, considerato una delle svolte più rivoluzionarie degli ultimi decenni, e ha visto una trasformazione sostanziale nel mondo della sottotitolazione nel corso di pochi anni, a una velocità vertiginosa:

*What a decade ago was common practice is now viewed as out of date. Changes are happening at all levels – technological, working routines, audience reception, emergence of new translation modes and approaches.*<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Pavesi in PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 39.

<sup>23</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 122.

<sup>24</sup> FAINI, *Tradurre*, cit., p. 23.

<sup>25</sup> DÍAZ CINTAS e ANDERMAN (a cura di), *Audiovisual Translation*, cit., p. 4.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 3.

Infine, è opportuno riassumere i parametri generali che la sottotitolazione deve soddisfare per garantire una buona ricezione dell'audiovisivo e adempiere il proprio compito di essere massimamente leggibile: innanzitutto, questa deve garantire un'efficacia comunicativa e un'accuratezza le più precise possibili. In secondo luogo, deve sottostare a determinati parametri tecnici, quali una certa velocità di scorrimento che deve essere sincronica ai dialoghi/immagini e calibrata secondo il mezzo attraverso cui si distribuirà l'audiovisivo e a eventuali esigenze narrative; a seguire, il mantenimento di convenzioni grafiche riguardo i *font*, il loro colore, la spaziatura tra le parole e il loro posizionamento.<sup>27</sup>

Visti la sua multimodalità e il rapporto inscindibile con la multimedialità insiti nella traduzione audiovisiva, è inevitabile circoscrivere questo studio a una dimensione storica, geografica e culturale nella quale intendiamo collocare la nuova identità della TAV e da cui essa è per sua natura inscindibile; in questo caso, la situazione culturale attuale e la realtà localizzata della sottotitolazione di materiali audiovisivi giapponesi per un pubblico italiano.

### **1.3. Un'era di eclettismo biculturale proiettata verso un domani multicultural**

*In primis*, una vitale premessa che preme trattare è quella della nozione di cultura, concetto fondamentale del substrato teorico di questa ricerca. In diversi periodi di sviluppo degli Studi Culturali si sono identificati come cultura una pleora di concetti; in questo studio si sceglie di rifarsi principalmente alle definizioni di cultura proposte da Hofstede (in Bettoni 2006) e da Newmark (1988). La prima, ampiamente adottata, è una teoria che postula diverse dimensioni insite alla cultura, definita come programmazione collettiva della mente e operativa su tre livelli: quello delle credenze, dei sentimenti e delle abilità. Allo scopo di studiare la cultura, possiamo osservarne le manifestazioni (anche dette pratiche), per individuarne i sistemi di valori alla base.<sup>28</sup> Newmark nel suo *A Textbook of Translation* definisce la cultura come "the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression."<sup>29</sup> Inoltre, distingue tra parole "culturali" e "universali": le prime sono parole il cui referente è di natura culturale e costituisce quindi un'*impasse* nella traduzione salvo che il concetto non sia comune a entrambe le culture coinvolte, le seconde hanno significanti facilmente traducibili ma senza

---

<sup>27</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., pp. 116-118.

<sup>28</sup> Camilla BETTONI, *Usare un'altra lingua: guida alla pragmatica interculturale*, Bari, Laterza, 2006, pp. 9-11.

<sup>29</sup> Peter NEWMARK, *A Textbook of Translation*, Hemel Hempstead, Prentice Hall International, 1988, p. 94.

per questo corrispondere in tutte le lingue nei referenti: basti pensare all'esempio della parola "colazione", presente in una grande diversità di lingue ma che significa cibi diversissimi a seconda dei Paesi coinvolti: in Italia sarà solitamente riferita ad alimenti dolci e a un limitato orario nella giornata; in Giappone, per esempio, si riferisce ad alimenti in grandissima parte salati e non molto diversi da quelli costituenti gli altri pasti della giornata. È necessario specificare che lingua e cultura non sono necessariamente parallele e corrispondenti: come scrive Newmark, possono essere presenti diverse culture e *sub-cultures* comprese sotto una stessa lingua. Newmark, tuttavia, seppur riconoscendo i depositi culturali contenuti nella lingua, non la include a livello pratico tra gli elementi costitutivi della cultura, affermando che se così fosse "translation would be impossible".<sup>30</sup> Il concetto di cultura si riprova essere sfuggibile e di difficile definizione, ed è in questo dibattito già aperto che si inserisce la discussione su cosa sia il biculturalismo proposta da Bettoni (2006): un'integrazione tra cultura primaria (C1) e cultura secondaria (C2) possibile solo se pensata come condivisione di pratiche ma non totale condivisione di valori, considerata impossibile. In seguito, Bettoni scrive, citando Paulston, di eclettismo biculturale, definibile come una scelta e una mescolanza di valori tra C1 (la propria) e C2 (la cultura con la quale si è entrati in contatto), alle volte in tensione tra loro, volti alla creazione di una terza cultura C3, intesa come mescolanza idiosincratica di valori.<sup>31</sup> Questa è la realtà culturale sempre più attuale e presente nell'era di globalizzazione nella quale ci troviamo, e dalla quale non possiamo prescindere; l'era del digitale ci porta sempre più diffusamente verso una situazione di intercultura, ovvero di terzo spazio in cui più lingue e più pragmatiche si incontrano, ridefinendo i precedenti valori culturali.<sup>32</sup>

L'approccio con il quale si sceglie di procedere in questo studio è dunque un approccio nel quale lingua e cultura sono considerate come sistemi interagenti tra loro;<sup>33</sup> da qui in avanti ci si riferisce a questi due sistemi come "linguacultura" (o LC): LC1 nel caso si tratti di linguacultura italiana e LC2 nel caso si tratti di linguacultura giapponese. Il termine, dal neologismo inglese *languaculture*, è stato coniato da Michael Agar<sup>34</sup> nell'ambito di studi di etnografia ed è ormai diffusamente utilizzato nella ricerca sugli studi di traduzione audiovisiva. È in questa cornice culturale dinamica e crescentemente globalizzata, in cui sono

---

<sup>30</sup> NEWMARK, *A Textbook of Translation*, cit., p. 95.

<sup>31</sup> BETTONI, *Usare un'altra lingua*, cit., p. 62.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 234-235.

<sup>33</sup> Secondo la teoria polisistemica, trattata nel dettaglio a pp. 30-33.

<sup>34</sup> Michael AGAR, "Culture: Can You Take It Anywhere?," *International Journal of Qualitative Methods*, 5, 2, 2006, pp. 1-16.

centrali i concetti di intercultura e linguacultura, che collocheremo questo studio e individueremo alcuni ambienti nel campo audiovisivo in cui è auspicabile operare un'innovazione della pratica traduttiva.

#### **1.4. La linguacultura target: la peculiare situazione italiana**

I Paesi europei sono tradizionalmente separati in due categorie, a seconda del tipo di trasferimento linguistico audiovisivo preferito per quanto riguarda i prodotti esteri: *subtitling countries* e *dubbing countries*, che, come suggeriscono i termini, indicano la preferenza del primo gruppo per la sottotitolazione e del secondo per il doppiaggio. L'appartenenza all'una o l'altra categoria è governata dall'interazione di diversi fattori, di tipo storico, sociale e culturale.<sup>35</sup> Nel caso dell'Italia, la storia vuole che questa sia tradizionalmente classificata come *dubbing country*; misura prima protezionistica del cinema autoctono, poi presente tra le riforme implementate dal regime fascista sotto forma di profondo rigetto per tutto ciò che è foresto e più precisamente statunitense, fondata su un'ideologia che porta al rifiuto totale di lingue straniere e prestiti nel cinema. Si decide quindi di naturalizzare questi prodotti il più possibile al momento dell'importazione, rimuovendo appunto ogni traccia di "stranierità": non solo neutralizzando qualsiasi elemento culturo-specifico o prestito, ma anche (utilizzando le parole di Petillo) negando la stessa natura tradotta del prodotto audiovisivo,<sup>36</sup> sostituendone la colonna sonora attraverso il doppiaggio. Le radici scabrose della preferenza italiana per il doppiaggio hanno però configurato le tendenze traduttive in Italia anche lungo tempo dopo essere scomparse, definendo una preferenza forte e consentendo l'istituzione di una duratura e illustre industria del doppiaggio, favorite dalla situazione linguistica italiana, che rimane un Paese esteso e ufficialmente monolingue. Vi sono studiosi che affermano che la divisione stessa in *subtitling* e *dubbing countries* sia semplicistica e superata, vista la sempre maggiore flessibilità tecnologica e l'avvento per esempio del DVD;<sup>37</sup> rimane tuttavia veritiero che in Italia i prodotti audiovisivi *mainstream* provenienti dall'estero e che circolano al cinema e in televisione sono ancora in grandissima parte doppiati, e le versioni in lingua originale con sottotitoli sono disponibili soprattutto in dispositivi *home video* come DVD e Blu-ray o in eventi come festival cinematografici e organizzazioni culturali, al punto che l'Italia

---

<sup>35</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 56.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 54 e 58.

<sup>37</sup> GAMBIER, "Introduction. Screen Transadaptation", cit., p. 174 e PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 56.

è definita “un eclatante esempio di inerzia storico-culturale, che ha finito con l’impedire la circolazione di opere audiovisive in lingua originaria.”<sup>38</sup>

Si premette in questa sede che nella cornice argomentativa circoscritta che si vuole presentare in questo studio (quella degli audiovisivi giapponesi) ci si astiene dall’esprimere un giudizio qualitativo generale paragonando sottotitolazione e doppiaggio, polemica ampiamente affrontata nei decenni passati e ormai riconosciuta sterile e originatasi da un approccio errato; a oggi entrambe le pratiche storicamente antagoniste sono riconosciute come accettabili in diversi contesti, avendo ognuna i propri vantaggi.<sup>39</sup> Si intende qui meramente esplorare il sottotitolo come potenziale metodo alternativo di diffusione degli audiovisivi giapponesi in Italia (specificatamente *fiction*), riconoscendone il valore di mediazione culturale ed educativo, e indagando una strategia traduttiva ricalibrata basandoci su fattori che saranno presentati in seguito. È inevitabile tuttavia riconoscere anche alcune problematiche inerenti il doppiaggio, circoscrivendole al panorama italiano degli ultimi decenni. Díaz Cintas e Anderman affermano che una scelta tra diversi approcci alla traduzione è compiuta secondo criteri quali l’abitudine e le consuetudini, eventuali restrizioni finanziarie, generi di programmi e il profilo del pubblico,<sup>40</sup> alcuni dei quali andremo a esaminare di seguito con lo scopo di delineare un profilo traduttivo italiano contemporaneo. È chiaro che

*quanto maggiore è la lontananza geografico-culturale tra paese d’origine del prodotto audiovisivo e paese ricevente, tanto più delicate saranno le scelte traduttive da compiere, perché dalla loro efficacia dipenderà la buona circolazione o meno del prodotto stesso,<sup>41</sup>*

ma è dovere tirare una linea dopo la quale è lo spettatore che, non immobile, ha dovere di avvicinarsi all’audiovisivo e non l’opposto, manovra che risulterebbe nello snaturare lo stesso. Purtroppo in Italia è riconoscibile un *leitmotiv* di pesante ingerenza da parte dei distributori di materiali audiovisivi con lo scopo di aumentare il segmento di pubblico che si vuole raggiungere, attraverso diverse operazioni. Uno dei casi più comuni è quello del cambio radicale dei titoli di alcuni lungometraggi, accompagnato dalla “pratica molto diffusa nella traduzione audiovisiva di eliminare o banalizzare le allusioni a opere letterarie o artistiche” e alla “tendenza piuttosto consolidata che tende all’addomesticamento dei riferimenti culturo-

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>39</sup> DÍAZ CINTAS e ANDERMAN (a cura di), *Audiovisual Translation*, cit., pp. 4 e 5.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>41</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 109.



specifici nel doppiaggio”;<sup>42</sup> altre volte, il *marketing* diventa espressamente sviante e assume toni quasi propagandistici nei riguardi del pubblico, sempre al fine di garantire maggiore affluenza, fino a occultare il reale contenuto del film.<sup>43</sup> Questa tendenza a naturalizzare eccessivamente i materiali è accompagnata dalla fossilizzazione e dal crescente nepotismo all’interno dell’industria del doppiaggio,<sup>44</sup> ultimamente spesso abbinati al *trend* di stampo americano consistente nell’affidare sempre più ruoli a personaggi celebri privi di formazione professionale, a discapito della qualità del prodotto finale.<sup>45</sup> Questi elementi, uniti agli svantaggi tradizionali riconosciuti al doppiaggio,<sup>46</sup> palesano il bisogno di una rivoluzione nella sfera della traduzione audiovisiva italiana che nel resto del mondo sta da tempo divenendo realtà: già nel 2009 Díaz Cintas e Anderman scrivevano che gli ultimi sviluppi nell’universo di questa disciplina, quali l’emergenza di generi di audiovisivo a basso costo che emulano *format* di altri Paesi, la proliferazione di canali televisivi con programmi tematici e la distribuzione su larga scala di prodotti anglofoni, sono motivo di una “so-called revolution experienced in the field of audiovisual translation during the past couple of decades”.<sup>47</sup> In Italia tuttavia pare che questa rivoluzione stia passando inosservata, o quanto meno avanzi silenziosa, senza passare attraverso i canali ufficiali e di massa, i quali in un contesto di crescente globalizzazione perseguono nel non considerare come valida nessuna tecnica di trasferimento linguistico che non sia sostitutiva della colonna sonora, come lo sono il doppiaggio o il *voice-over*: oltre all’ambiente cinematografico, i programmi televisivi d’importazione (solitamente statunitense e britannica) – particolarmente i *format* del *reality*, del *talent show* e del documentario – sono in gran parte trasmessi doppiati o in *voice-over*.<sup>48</sup> Questo va tuttavia a scontrarsi con il binario dello sviluppo tecnologico audiovisivo, un percorso ad alta velocità con cui è difficile tenere il passo: i prodotti audiovisivi doppiati o *revoiced* richiedono tempi di produzione più lunghi,

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 109 e 100.

<sup>43</sup> Basti citare il discusso caso del lungometraggio *I Love You Philip Morris*, un film a tematica omosessuale distribuito nei cinema italiani pesantemente censurato e con il titolo *Colpo di fulmine - Il mago della truffa*, a seguito di una campagna di *marketing* attraverso trailer e manifesti promozionali che ne pubblicizzavano solo il contenuto comico. *Il caso Colpo di fulmine - il mago della truffa: Cineblog intervista la Lucky Red*, in “Cineblog”, 2010, <http://www.cineblog.it/post/21421/il-caso-colpo-di-fulmine-il-mago-della-truffa-cineblog-intervista-la-lucky-red>, ultimo accesso 21/12/2016.

<sup>44</sup> Arianna FINOS, *Cassel: ‘è Una Mafia Il Doppiaggio Italiano,’* in “TrovaCinema di La Repubblica.it”, 2016, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/cassel-e-una-mafia-il-doppiaggio-italiano/481868/>, ultimo accesso 21/12/2016.

<sup>45</sup> Andrea CHIRICHELLI, *Robots: voci famose fuori controllo*, in “Mymovies.it”, <http://www.mymovies.it/cinemanews/archivio/?id=844>, ultimo accesso 9/2/2017.

<sup>46</sup> Tra gli altri, il linguaggio semplificato e scarso di idioletti e marche dell’oralità definito “doppiagese” e le mancanze espressive dovute al ventaglio limitato di doppiatori che doppiano un numero di attori esponenzialmente maggiore. PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., pp. 55 e 63.

<sup>47</sup> DÍAZ CINTAS e ANDERMAN (a cura di), *Audiovisual Translation*, cit., pp. 2 e 3.

<sup>48</sup> Per citarne alcuni esempi, le stagioni di *Jersey Shore*, *Britain’s Got Talent* e le serie-documentario di cronaca nera quali *Donne Mortali*.

quando il pubblico nella gran parte dei casi può già usufruire del prodotto in lingua tramite canali spesso illegali e gratuiti. Capita così che le stagioni delle più acclamate serie TV statunitensi arrivino alla serializzazione in Italia con quasi un anno di ritardo,<sup>49</sup> la loro distribuzione in DVD ancora più posticipata; nel frattempo, una grossa fetta di utenza interessata ha già fruito del prodotto gratuito, in lingua originale, sottotitolato abusivamente, con uno scarto di appena qualche giorno dalla trasmissione sulla TV U.S.A. È urgente ripensare i tempi di distribuzione di questi prodotti per ottenere una risposta più adeguata alla richiesta sempre più numerosa; uno dei cambiamenti a livello di *forma mentis* (del pubblico destinatario dell'audiovisivo ma anche del personale dedicato alla traduzione e distribuzione in Italia) che è necessario incoraggiare è anche abbandonare l'idea che il trasferimento linguistico adatto alla distribuzione televisiva e cinematografica sia uno e uno soltanto, ovvero quello della sostituzione della colonna sonora originale.

Non ultimo, è necessario anche ricordare nuovamente che il progresso tecnologico (importante veicolo del cambiamento nel prodotto audiovisivo) sta procedendo con uno sviluppo esponenzialmente più rapido, che vede diventare obsoleti alcuni canali nel giro di pochi anni, a volte mesi. Nel frattempo, la fascia più giovane del pubblico fruitore di audiovisivi convive con

*confini sempre più labili tra i vari media (schermo televisivo, telefoni cellulari, computer, lettori DVD portatili, video games), ponendo così la necessità di affrontare anche la questione della localizzazione di tali prodotti audiovisivi.<sup>50</sup>*

È infatti necessario considerare la realtà omnicomprensiva e onnipresente dell'utenza moderna: un'utenza virtuale che si muove nei canali della rete (spesso e volentieri illegalmente) e che ha una fame insaziabile di nuovi prodotti; è prioritario dunque prendere in considerazione la questione *fansubbing*, importante simbolo di una richiesta nuova e dinamica che si muove principalmente nel *web*. Il *fansubbing* è la pratica affatto diffusa da

---

<sup>49</sup> Per fornire un esempio di grande popolarità, la prima puntata della serie televisiva *Il trono di spade* (*Game of Thrones*) è stata trasmessa negli Stati Uniti il 17 aprile 2011; la trasmissione nei Paesi scandinavi, tradizionalmente considerati *subbing countries*, è avvenuta il 4 maggio dello stesso anno; in Italia il primo episodio è arrivato l'11 novembre 2011, con quasi 7 mesi di scarto. Interessante notare come alcune delle nazioni con la distribuzione più rapida siano quelle dell'Est Europa, le quali seguono una linea di trasferimento in *voice-over*. Non si entra qui nel merito della qualità di tali adattamenti, ma va tuttavia specificato che gli stessi sono solitamente considerati non accettabili. Dati disponibili su *Winter Is Coming Release Info*, in "IMDb", [http://www.imdb.com/title/tt1480055/releaseinfo?ref\\_tt\\_ov\\_inf](http://www.imdb.com/title/tt1480055/releaseinfo?ref_tt_ov_inf), ultimo accesso 8/12/2016. Per maggiori informazioni riguardo al *voice-over* in contesti di traduzione filmica, vedi PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., pp. 22-24.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 14.

parte di gruppi di “traduttori” non professionisti e non specializzati di sottotitolare gratuitamente materiali audiovisivi esteri; un sottotitolo, appunto, da fan e per fan,<sup>51</sup> nominata da Pérez-González come una delle numerose *cyber-culture* di traduzione audiovisiva collaborativa e definita come *aesthetic subtitling*.<sup>52</sup> Nascono così progetti amatoriali di sottotitolazione (non raro anche che questa sia traduzione scritta di *manga*, sempre *online*) che raggiungono una notevole diffusione. Petillo scrive che il fenomeno tratta nella maggior parte dei casi di *anime* giapponesi in quanto consiste nell’unica possibilità che gli appassionati hanno per fruire di questo materiale,<sup>53</sup> e anche Díaz Cintas e Muñoz Sánchez definiscono il *fansub* come “a fan-produced, translated, subtitled version of a Japanese anime programme.”<sup>54</sup> Per correttezza, è opportuno precisare che in realtà questa attività è altrettanto prolifica per quanto riguarda le serie TV britanniche e statunitensi, forse più prolifica nel contesto specificatamente italiano.<sup>55</sup> La diffusione di questa pratica in grandissima parte tra un’utenza giovane va a dimostrazione dell’inefficacia del palinsesto televisivo doppiato con i suoi lunghi periodi di scarto rispetto al proseguimento della serie in lingua originale, pause che il pubblico italiano del futuro non è evidentemente disposto ad attendere. Non si aspira in questo contesto a discutere di un’eventuale dipartita permanente del mezzo televisivo come primario per la consumazione di audiovisivi, anche se forse sarà da considerare in un futuro non troppo lontano; si preferisce qui ricercare una possibile restaurazione del mezzo televisivo e cinematografico che vada a vantaggio del pubblico italiano tutto, includendo così anche quella fetta che non utilizza *internet* con regolarità, coniugando l’andare incontro agli interessi dello spettatore giovane a una guida al rinnovamento della mentalità dello spettatore “allergico” al sottotitolo. Stabilito ciò, il *fansubbing* che riguarda gli audiovisivi giapponesi (non solo le serie animate – *anime*, ma anche i *television drama* – e lungometraggi animati e non) ha diverse particolarità rispetto a quello dedicato a prodotti U.S.A., britannici o comunque anglofoni. Nati negli anni Ottanta ed esplosi nella metà dei Novanta, sono diventati un fenomeno di massa e l’espressione più

---

<sup>51</sup> Per quanto riguarda il *fansubbing*, mi rifaccio principalmente a PETILLO, *la traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., pp. 47-48, e Jorge DÍAZ CINTAS e Pablo MUÑOZ SÁNCHEZ, “Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment,” *The Journal of Specialised Translation*, 6, 2006, pp. 37-52.

<sup>52</sup> PÉREZ-GONZÁLEZ, *Audiovisual Translation*, cit., p. 78.

<sup>53</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 47.

<sup>54</sup> DÍAZ CINTAS e MUÑOZ SÁNCHEZ, “Fansubs”, cit., p. 37.

<sup>55</sup> Due dei più diffusi siti di *fansubbing* italiani che si occupano in prevalenza di serie televisive hanno più di un centinaio di migliaia di utenti iscritti soltanto nelle loro pagine di *social network*. Fonti: *Pagina di Subsfactory.it* in “Facebook”, <https://www.facebook.com/subsfactory>, ultimo accesso 12/12/2016 e *Pagina di Italiansubs* in “Facebook”, <https://www.facebook.com/italiansubs>, ultimo accesso 12/12/2016. Uno dei più seguiti portali di sottotitolazione amatoriale dedicato a prodotti estremo-orientali conta appena qualche migliaio di seguaci. Vedi: *Pagina di AsianWorld* in “Facebook”, <https://www.facebook.com/asianworld.it/>, ultimo accesso 12/12/2016.

importante della traduzione amatoriale da parte di fan. Il fenomeno è tuttavia poco studiato dalla prospettiva accademica, a causa di alcune tecniche usate in modo improprio e una qualità estremamente incerta e altalenante del risultato finale. Uno dei motivi di questa qualità variabile e una delle differenze principali tra i *fansub* di audiovisivi giapponesi vs anglofoni è la competenza del traduttore coinvolto; in primo luogo, molto spesso il traduttore traduce da una prima traduzione (solitamente dal giapponese all'inglese), e non ha dunque nessuna o scarsa competenza linguistica giapponese, oppure non è madrelingua della lingua in cui traduce, entrambe procedure da anni considerate inaccettabili nell'ambito dei *Translation Studies*. Inoltre, i diversi passaggi tecnici (da traduzione a *timing* ed *encoding* del sottotitolo) sono eseguiti da persone diverse e possono dunque a volte soffrire di povera comunicazione tra le parti coinvolte. Ulteriormente, i *typesetter* fanno uso di tecniche quali *font* e colori diversi, glosse in movimento sullo schermo, animazioni in stile *karaoke* nelle sigle di apertura e chiusura; tutte strategie che sovraccaricano lo spettatore con un eccessivo sforzo cognitivo o che sono riservate ad altri trasferimenti linguistici diversi dal sottotitolo (quali la localizzazione di videogiochi o la sottotitolazione per non udenti). Il *fansubbing* è dunque definito un'ibridizzazione del sottotitolo ed è generalmente disapprovato, se non demonizzato in campo accademico; tuttavia, dai dati raccolti sopra abbiamo visto come possa in primo luogo essere espressione di una richiesta non soddisfatta all'interno del mercato audiovisivo ufficiale; inoltre, come vedremo oltre, alcune convenzioni utilizzate in questa pratica ufficiosa possono rivelarsi utili nell'identificazione di una nuova strategia di sottotitolazione.

Inizialmente l'idea del doppiaggio aveva affascinato il pubblico italiano perché ancora in larga parte analfabeta e dunque non in grado di leggere il sottotitolo;<sup>56</sup> nonostante la situazione alfabetismo non costituisca più un problema,<sup>57</sup> rimane nondimeno una strisciante idea a livello del grande pubblico che il sottotitolo sia una "fatica" in più, o sia adatto solamente a oscuri ed ermetici film *d'essai*. È necessario, considerati i fenomeni recenti e i fattori di evoluzione tecnologica che abbiamo esplorato precedentemente, sdoganare il concetto di sottotitolo come faticoso o elitario, in quanto il mercato distributivo audiovisivo si trova ad affrontare una richiesta insaziabile incompatibile con i lunghi tempi di produzione e i grandi

---

<sup>56</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 60.

<sup>57</sup> Il livello di alfabetizzazione (individui di ambo i sessi maggiori di 15 anni) risulta del 99,02% secondo l'indagine dell'istituto statistico UNESCO del 2015. Dati disponibili su: UNESCO Institute for Statistics, *Literacy Rate* Data, in "UIS.stat", 2015, [http://data.uis.unesco.org/Index.aspx?DataSetCode=EDULIT\\_DS&popupcustomise=true&lang=en#](http://data.uis.unesco.org/Index.aspx?DataSetCode=EDULIT_DS&popupcustomise=true&lang=en#), ultimo accesso 14/12/2016.

costi del doppiaggio, l'enorme massa di audiovisivi giapponesi, la crescente cultura globalizzata e le nuove prospettive tecnologiche che si aprono al pubblico più giovane. Come fare per scardinare questo concetto malriposto? Innanzitutto è dovere sfatare il mito secondo il quale il sottotitolo costituisce uno sforzo cognitivo maggiore nell'esperienza dell'audiovisione, resistente in alcuni casi anche nel mondo accademico<sup>58</sup> e forse dovuta al fatto che, nelle parole di Petillo, una corretta ricezione del prodotto è, in ultima analisi, dovuta alle capacità dello spettatore di ricostruire e assorbire le diverse informazioni che gli sono presentate (verbal, visive, cinetiche, gestuali).<sup>59</sup> I dati reali sul tracciamento oculare (o *eyetracking*) nella traduzione audiovisiva mostrano risultati ben diversi: in primo luogo la visione di un audiovisivo sottotitolato avviene con un processo di lettura di immagini e testo scritto contemporanea tramite sbalzi (*saccadi*) e fermate (*fissazioni*), non quindi sequenziale come l'intuito suggerirebbe;<sup>60</sup> in secondo luogo, in un altro studio, Perego *et al.* hanno dimostrato come in realtà non vi sia alcun compromesso cognitivo richiesto tra lettura del sottotitolo e visione dell'immagine anche in individui abituati al doppiaggio, e anzi l'effetto complessivo dell'audiovisione sottotitolata e doppiata sia risultato ugualmente piacevole.<sup>61</sup> Secondariamente, la realtà del *fansubbing* e dell'utenza virtuale interessata agli audiovisivi giapponesi è anche in questa circostanza un altro segnale che il sottotitolo è ben più appetibile di quanto considerato dalle autorità del settore.

Infine, è utile ricordare brevemente che lo spazio marginale che i prodotti audiovisivi giapponesi occupano nel mercato italiano è speculare a una scarsa conoscenza a livello di pubblico riguardo al Giappone, alla sua cultura e alla sua lingua. Per molti ancora indistinguibile da Corea e Cina, il concetto di Giappone è ancora avviluppato nella coscienza comune in un archetipo ascrivibile all'Orientalismo, il grappolo di concetti e ideologie che permette di considerare l'Oriente un'entità esistente e accomunata da tratti ontologici definibili, che siano questi positivi o negativi, da contrapporsi a un'altrettanto riduttiva idea di Occidente. I pregiudizi e gli stereotipi storici legati alla visione del Giappone e dei giapponesi sono tuttora sempreverdi, partendo da elementi di razzismo culturale quali la banale

---

<sup>58</sup> Paolinelli, tra i limiti della traduzione sottotitolata, cita: " - il tempo necessario alla lettura dei sottotitoli prende allo spettatore circa la metà della durata di un film, e quindi metà del film non viene 'vista'; - il continuo salto da centro dell'azione alla parte bassa dello schermo impedisce il coinvolgimento nell'opera;" infine, descrive il sottotitolo come limitante rispetto alla "espressività dell'opera nel suo complesso". PAOLINELLI e DI FORTUNATO, *Tradurre per il doppiaggio*, cit., p. 37.

<sup>59</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 113.

<sup>60</sup> Per maggiori dettagli riguardo il tracciamento oculare nella traduzione audiovisiva, vedi PEREGO e TAYLOR, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., pp. 89-121.

<sup>61</sup> Elisa PEREGO, Fabio DEL MISSIER *et al.*, "The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing," *Media Psychology*, 13, 3, 2010, pp. 243-272.

convinzione che siano un popolo completamente omologato a che siano versati nelle arti marziali, fino ad arrivare a idealizzazioni riguardo la sua spiritualità *zen* e l'estetica esotica e raffinata, o la convivenza armoniosa tra tradizione e tecnologia.<sup>62</sup>

Per questa ragione e per i motivi analizzati in questa sezione, è necessaria un'opera di educazione del pubblico italiano giacché questo possa usufruire e godere consapevolmente dei prodotti audiovisivi di produzione giapponese; processo attuabile e facilitato, come vedremo, dalla traduzione audiovisiva, di cui si è vista una grande richiesta nel pubblico italiano, soprattutto nelle fasce giovani. Gli interessi del pubblico verso una determinata linguacultura sono necessari alla fruizione del prodotto: come scrive Díaz Cintas parafrasando Toury,

*the process of importing foreign productions into a target culture always implies the penetration of unfamiliar elements which are bound to be manipulated or adjusted by the dominant ideology of the target culture. [...] What is translated, and how it is translated, is determined by the interests and structure of the host target cultural system.*<sup>63</sup>

Come abbiamo visto, questi interessi sono presenti nelle circostanze analizzate sopra e richiedono una risposta non necessariamente sostitutiva della colonna sonora linguistica. Si conclude dunque la delimitazione geografica, storica e linguistico-culturale di questa ricerca; dopo aver meglio identificato la realtà contemporanea culturale e storico-geografica dell'utenza del materiale audiovisivo in esame, sono di seguito trattati gli elementi identificativi di una traduzione audiovisiva rispondente alle necessità educative e mediatiche che sono state individuate precedentemente.

### **1.5. Gli aspetti cruciali della traduzione audiovisiva**

Si è già accennato che una delle caratteristiche salienti della traduzione audiovisiva è la sua multidisciplinarietà; proprio al crescente riconoscimento di questa sua caratteristica, diversi studiosi auspicano che alla disciplina sia attribuita una nuova etichetta indipendente, ovvero che si operi uno scisma dai *Translation Studies* volto alla nascita degli *Audiovisual Translation*

---

<sup>62</sup> Si cita ad esempio del fenomeno la profusione di "festival dell'Oriente" che negli ultimi anni riscuotono un notevole successo. Goldstein-Gidoni tratta in maggiore dettaglio della consumazione a livello di mercato della cultura giapponese stereotipata in Ofra GOLDSTEIN-GIDONI, "The Production and Consumption of 'Japanese Culture' in the Global Cultural Market," *Journal of Consumer Culture*, 5, 2, 2005, pp. 155-179.

<sup>63</sup> DÍAZ CINTAS, "Clearing the Smoke to See the Screen", *cit.*, pp. 283-284.

*Studies*.<sup>64</sup> In questa sezione ci si dedica a un'esplorazione più approfondita dei tratti definitivi di un'identità della traduzione audiovisiva, esaminando gli apporti dei diversi campi di ricerca cui è ascrivibile la TAV e i ruoli che questa può avere, soprattutto per quanto riguarda il suo riconosciuto valore educativo per l'utenza inquadrata nelle sezioni precedenti. Si divide quindi la ricerca dei sopra menzionati elementi identificativi in due macro aree: la prima sul ruolo di mediazione culturale della TAV, la seconda sulla sua funzione traduttiva. A seguito di questa suddivisione, si creerà dunque un nuovo profilo della TAV per l'utenza italiana contemporanea in relazione all'audiovisivo giapponese, profilo esemplificato nell'ultima sezione del primo capitolo di questa tesi. Si specifica tuttavia che non si intende fornire uno studio completo degli ambiti accademici a cui è ascrivibile la traduzione audiovisiva, poiché le discipline che concorrono alla formazione della TAV sono numerose e meritano una più profonda analisi. Non ci si soffermerà dunque, né qui né altrove, sugli aspetti più settoriali di sociolinguistica, psicologia cognitiva, studi di mercato, tutti aspetti che meritano un coinvolgimento nell'identificazione della disciplina.<sup>65</sup>

### **1.5.1. Il ruolo di mediazione culturale**

#### *1.5.1.1. La teoria polisistemica e gli Studi Culturali*

In particolare tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta del Novecento, l'ambito accademico dei *Translation Studies* ha visto un'evoluzione della ricerca motivata da un'urgenza di "scientificità", anche allo scopo di innalzare il livello di prestigio della disciplina, vista in qualche modo come a-teorica rispetto alla sua origine letteraria; questo porta a scansare la traduzione audiovisiva perché particolarmente problematica di per sé.<sup>66</sup> Tuttavia, si è costretti a riconoscere che l'approccio tassativamente scientifico alla traduzione è limitante, in quanto non prende in considerazione l'elemento culturale, invece centrale. Con l'avvento della *Polysystem Theory* negli anni Settanta assistiamo dunque a una rivalutazione dell'ingerenza che l'elemento socio-culturale deve avere nella traduzione, seguita dal più diffuso *Cultural Turn* degli anni Ottanta, momento che vede riconosciuta la presenza di una *cultural*

---

<sup>64</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 13.

<sup>65</sup> PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 11.

<sup>66</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 10.

*embeddedness* in ogni tipo di testo<sup>67</sup> e dà vita a quelli che sono definiti i *Descriptive Translation Studies*. Ciononostante, questo approccio ha avuto meno eco nel campo della traduzione specializzata; in realtà, come vedremo, la suddetta teoria polisistemica è altamente applicabile al campo della traduzione audiovisiva, vista l'alta concentrazione e ricchezza dei contenuti culturali presenti in essa e i canali semiotici multipli utilizzativi.<sup>68</sup> La *Polysystem Theory*, o teoria polisistemica, postulata da Even-Zohar, afferma che i "socio-semiotic phenomena, i.e. sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature)" debbano essere studiati come sistemi interagenti tra loro, piuttosto che come elementi sconnessi raggruppati insieme.<sup>69</sup> L'approccio che ne deriva e che si segue in questo studio è dunque un approccio funzionale, basato sull'analisi delle relazioni tra i diversi elementi di un sistema. Con sistema si intende "networks of relations that can be hypothesized for a certain set of assumed observables", ovvero l'operazione di diversi aggregati socio-semiotici; in questo caso, la traduzione audiovisiva è considerata come un polisistema i cui diversi elementi operano attraverso una relazione tra loro e con l'esterno. Sono quindi distinguibili due diversi tipi di relazione: quelle interne al polisistema e quelle esterne; le seconde prevedono l'esistenza di due sistemi, il primo interno a una stessa comunità, il secondo estraneo.<sup>70</sup> Nel nostro caso, si può considerare la prima comunità (e il suo sistema) la linguacultura di arrivo o LC1, che va a interagire nella traduzione con la linguacultura di partenza, la comunità del secondo sistema o LC2. Vi sono però due differenti approcci funzionali possibili: uno è quello denominato "theory of static systems", l'altro "theory of dynamic systems". Questi due approcci differiscono principalmente nel considerare il suddetto intreccio di relazioni come – rispettivamente – statico (o sincronico), e dinamico (o diacronico).<sup>71</sup> Considerando che la traduzione audiovisiva è inscindibile da una doppia, o addirittura tripla, contestualità storica (il presente storico della linguacultura di arrivo, quello della linguacultura di partenza, a cui a volte va aggiunto quello del prodotto audiovisivo in sé, la cui ambientazione non corrisponde sempre al periodo di realizzazione) e considerando che le relazioni tra queste diverse storicità sono centrali alla buona riuscita della traduzione di un prodotto audiovisivo, appare chiaro come un'analisi storica risulti inammissibile; si sceglie dunque di utilizzare un approccio dinamico alla teoria polisistemica, considerando il sistema TAV come una struttura molteplice i cui diversi microsistemi si sovrappongono e

---

<sup>67</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 95.

<sup>68</sup> DÍAZ CINTAS, "Clearing the Smoke to See the Screen", cit., p. 281.

<sup>69</sup> EVEN-ZOHAR, "Polysystem Theory", cit., p. 40.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 40 e 41.



interagiscono funzionando come *unicum*. La traduzione audiovisiva si delinea dunque come sistema multiplo, storico, dinamico, eterogeneo. L'adozione di questo tipo di approccio implica inoltre il superamento della polverosa dicotomia di stampo elitario tra cultura "alta" o "canonica" e "bassa" o "non canonica", contemplando l'eterogeneità come premessa *sine qua non* di una comprensione adeguata della materia di studio; supporta anzi la tesi per cui l'assenza di *sub-cultures* sia letale per la sopravvivenza di una cultura canonica.<sup>72</sup> Come scrive Even-Zohar:

*(...) even those interested not in the processes taking place in a culture, or any institutionalized activity (field) in it, but in the "actual" constitution of culture products (e.g., any repeatable events, or, on a more particular level, lingual utterances, texts), cannot avoid taking into account the state of the particular polysystem with whose products they happen to deal.*<sup>73</sup>

Nel trattare dunque di testi che per definizione sono comprensivi di elementi culturali e nel trasferirli linguisticamente in una cultura diversa da quella di partenza è inammissibile non prendere in considerazione la dimensione culturale, sociale e storica del prodotto in questione; in altre parole, un approccio polisistemico è l'unico approccio possibile, e il suo scopo è di ricercare le condizioni per le quali una cultura interferisce e interagisce con un'altra, tramite il trasferimento di elementi tra polisistemi. In questo modo, la traduzione audiovisiva diventa creazione di un testo nuovo, che include – oltre al trasferimento linguistico – l'integrazione del sistema culturale appartenente alla e proprio della linguacultura di partenza, e attraverso il sistema della linguacultura di arrivo lo trasforma e lo trasporta nella nuova lingua, in modo da renderlo comprensibile, accessibile e assorbibile dallo spettatore nell'interezza del suo contenuto semantico, cercando per quanto possibile di non distorcerlo. Inoltre, Pérez-González<sup>74</sup> applica la teoria polisistemica di Even-Zohar alla traduzione audiovisiva postulando un sistema filmico composto da dinamiche interagenti di diversi sottosistemi: generi istituzionalizzati, forme di espressione non canoniche e film tradotti. In questo sistema di rappresentazione le traduzioni sono plasmate dall'interazione tra diversi sottosistemi filmici e si raccolgono presso due diversi poli: quello delle traduzioni orientate verso il *source-text* (con trasferimenti linguistici che utilizzano adattamenti minimali di significati culturo-specifici, considerate portatrici d'innovazione nella cultura di arrivo) e

---

<sup>72</sup> EVEN-ZOHAR, "Polysystem Theory", cit., pp. 43 e 45-48.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 45. Il grassetto è mio.

<sup>74</sup> PÉREZ-GONZÁLEZ, *Audiovisual Translation*, cit., p. 121.

quelle orientate verso il *target-text* (che tentano un camuffamento della natura tradotta del testo attraverso l'adattamento). La tensione tra i sistemi coinvolti (quello filmico, economico e linguistico) è l'elemento che determina il ruolo innovativo o conservatore della traduzione di ogni caso specifico. Seguendo questo approccio, diventano assolutamente cruciali al fine di una traduzione consapevole e mediatrice le domande programmatiche di Delabastita (1990) che vanno a investigare la posizione sistemica della TAV (qui citate come rielaborate da Pérez-González):

- ❖ *What is the position of the target culture in an international context? Is it prestigious or peripheral? Does it entertain frequent relations with the source culture or with other cultures?*
- ❖ *What is the position of the source culture in an international context? Does it enjoy high prestige or is it perceived as a minor culture, relatively devoid of interest?*
- ❖ *Does the target audience impose particular restrictions on the translator in terms of literacy (films for children, for instance, for seniors, for immigrants, films shown in the context of literacy campaigns)?*
- ❖ *Does the genre that the source film belongs to exist in the receiving culture? Does the source film's models (linguistic, stylistic, cultural, filmic) find a counterpart in the target culture?*
- ❖ *What cultural status does the source film genre claim?*
- ❖ *What degree of openness does the target culture display towards other cultures? Does it entertain relations of dominance, subordination, competition – or any relations at all? Does the target culture constitute a stable system or does it find itself in a period of rapid change?<sup>75</sup>*

Ad alcune, quali la prima e l'ultima, si è tentato di dare breve risposta nelle sezioni 1.3 e 1.4 di questo capitolo,<sup>76</sup> in cui ci si propone di individuare la cornice geografica e storico-culturale del pubblico *target* della traduzione audiovisiva presa in esame. Altre saranno riprese nella seconda parte di questo elaborato, dedicata alla messa in pratica dei presupposti teorici qui trattati nella sottotitolazione di un lungometraggio.

Per continuare nel percorso di individuazione di tratti definitivi per l'identità della traduzione audiovisiva in quanto testo nuovo e terzo con funzione educativa, ci si appresta ad affrontare una figura centrale alla TAV, e a prendere in esame i requisiti e le sfide riguardanti la stessa.

---

<sup>75</sup> Delabastita in PÉREZ-GONZÁLEZ, *Audiovisual Translation*, cit., p. 122.

<sup>76</sup> Vedi pp. 20 e segg.

### 1.5.1.2. *La figura del traduttore audiovisivo*

Un tempo la traduzione audiovisiva era affidata principalmente a traduttori non specializzati, che rispondevano a requisiti limitati quali per esempio avere esperienza di traduzione o un'adeguata competenza linguistica, o ancora una conoscenza di tipo cinematografico o televisivo,<sup>77</sup> elementi che oggi sappiamo essere insufficienti e limitati per quanto riguarda le conoscenze necessarie a un traduttore audiovisivo competente. La conoscenza anche avanzata della lingua coinvolta nella traduzione non è dunque segnale di una competenza traduttiva a tutto tondo, ma ne è meramente una componente. Questo concetto è ormai noto non solo a chi si occupa della disciplina a livello accademico ma anche a una larga fetta del personale coinvolto nel mercato audiovisivo, consapevole che un'alta qualità nella traduzione di un prodotto corrisponde a una sua efficace ricezione da parte del pubblico cui è rivolta, indipendentemente dal tipo di traduzione audiovisiva coinvolta.<sup>78</sup> La figura del traduttore audiovisivo e delle sue competenze diventa dunque determinante e focale rispetto a una buona riuscita della traduzione, e merita di essere esaminata nel dettaglio. Come scrive Petillo, gli sviluppi più moderni dei *Translation Studies* hanno tentato di coniugare "l'oggetto del tradurre con le inevitabili contingenze storiche, culturali e ideologiche del traduttore".<sup>79</sup> Quello a cui fa riferimento con questa espressione è un problema presente e largamente studiato nell'ambito della linguistica e degli Studi Culturali: lo studio di una determinata materia (nel nostro caso la traduzione di un testo audiovisivo) non può mai prescindere dall'attore della stessa. Ogni decisione, sia questa di tipo linguistico-grammaticale sia semantica, è obliquamente influenzata dal presente in cui il traduttore vive, dal suo *background* culturale, ideologico e geografico. Con questo si intende tutto dalla sua storia familiare, la sua etnicità, il bagaglio della sua educazione, le sue capacità interpretative, forse addirittura la sua consapevolezza empatica; oltre, ovviamente, ai comportamenti traduttivi adottati in base a norme accettate in quanto originatesi da convenzioni condivise.<sup>80</sup> In altri termini, non si può pretendere una totale scientificità (nell'accezione di rigidità normativa, di standardizzazione e di asetticità) nella traduzione, poiché il risultato finale sarà sempre almeno in parte condizionato da chi traduce, filtrato attraverso il bagaglio culturale e il discorso ideologico interno alla cultura del singolo traduttore, manipolato da quello che Lefevere definisce il *patronage*: un gruppo di

---

<sup>77</sup> PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 13.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 11.

<sup>80</sup> DÍAZ CINTAS, "Clearing the Smoke to See the Screen", cit., p. 283.

*powers (persons, institutions) which help or hinder the writing, reading and rewriting of literature [and that] can be exerted by persons [...], groups of persons [...], a social class, a royal court, publishers [...] and, last but not least, the media.*<sup>81</sup>

Il fattore dell'inevitabile ingerenza dell'individualità dello studioso nella sua materia di studio è stato affrontato da Said nel suo fondamentale trattato sull'Orientalismo, in cui distingue tra conoscenza pura e politica.<sup>82</sup> In questo caso l'attributo "politico" non è utilizzato nella sua accezione più limitata, non indica quindi una conoscenza considerata centrale negli avvenimenti politici contemporanei di tipo governativo, ideologico e socio-economico; detiene invece il suo valore gramsciano: scrivendo di conoscenza politica Said esamina come ogni studioso non possa per definizione essere imparziale e astorico rispetto alla propria disciplina; come questi non possa in alcun modo distaccarsi completamente dal proprio ruolo sociale e di classe, dalla propria nazionalità, dai propri principii; dunque anche da un certo sistema di valori che riguarda il proprio concetto di lingua, nazionalità, la propria interpretazione di un determinato contenuto semiotico. Questo non intende sgretolare universalmente il concetto di imparzialità, bensì semplicemente abbandonare l'idea che questa possa essere completa e pura, accettando ad ogni modo che vi siano diversi gradi di parzialità nello studio di una materia e che uno studioso debba aspirare tramite l'istruzione specializzata a raggiungere quelli più alti. Tuttavia, questa conoscenza è definibile come "politica". Invero, nel momento in cui il traduttore opera una scelta non determinata da una norma preesistente, la opera appoggiandosi su principii e competenze che non sono impersonali; si può anzi affermare che a un livello ancora più generale l'intero approccio che il traduttore può avere al materiale audiovisivo straniero è plasmato dal suo bagaglio culturale e sociale. Appare quindi chiaro come un'adeguata istruzione e formazione del traduttore sia vitale per un buon risultato finale della traduzione; inoltre, come una competenza linguistica sia di per sé insufficiente a una comprensione totale di un testo audiovisivo estero. Non è nemmeno da sottovalutare un altro aspetto: il prodotto audiovisivo tradotto diventa esso stesso origine di conoscenza. Questo fa sì che il ruolo del traduttore diventi doppiamente vitale: innanzitutto questi deve essere istruito appropriatamente in modo da poter rendere giustizia al materiale originale; in un secondo momento, sarà il prodotto da questi tradotto (secondo quelle stesse regole precedentemente imparate e secondo le sue personali – ma adeguatamente formate – sovrastrutture ideologiche) che plasmerà la conoscenza di uno

---

<sup>81</sup> Lefevere in DÍAZ CINTAS, "Clearing the Smoke to See the Screen", p. 283.

<sup>82</sup> Edward W. SAID, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.

spettatore. Con il suo ruolo partecipativo, il traduttore contribuisce attivamente alla formazione del discorso ideologico nel proprio sistema culturale: diventa dunque un agente e mediatore interculturale.<sup>83</sup> Nel caso specifico di questo studio, postulando quindi che il traduttore audiovisivo sia italiano e il materiale tradotto giapponese, è imperativo considerare in primo luogo che:

*(...) if it is true that no production of knowledge in the human sciences can ever ignore or disclaim its author's involvement as a human subject in his own circumstances, then it must also be true that for a European or American studying the Orient there can be no disclaiming the main circumstances of his actuality: that he comes up against the Orient as a European or American first, as an individual second.*<sup>84</sup>

Procedendo in tal senso si è costretti quindi a entrare nel merito di cosa significhi essere europei, dunque italiani, e come questo evidenzi determinate scelte, come instradi specifiche maniere di apprendimento, come possa variare nazionalmente e regionalmente; si rivela dunque un argomento titanico, impossibile da affrontare nel campo limitato di questo studio, ma che deve comunque essere sfiorato, seppur con quasi criminale leggerezza. Per imitare lo stesso esercizio che Said compie su di sé nell'introduzione a *Orientalism*,<sup>85</sup> in questo caso è l'autrice della sottotitolazione interlinguistica proposta nella seconda parte di questo studio che deve eseguire una sorta di auto-esame prima di cimentarsi nella traduzione, ma anche nella sua ricerca teorica. Deve dunque esplorare quali sovrastrutture considerate scontate agiscono sommessamente nelle sue competenze interpretative e non solo, incominciando dal primo elemento considerato da Said nel passaggio sopra riferito, ovvero quello di essere europea; in seguito, italiana, con una formazione di stampo umanistico, e così via. Incedendo in ordine occorre partire come evidenziato in precedenza dalla propria appartenenza a un contesto europeo, ovvero che ha intrattenuto relazioni con l'Oriente da diversi secoli;<sup>86</sup> a questo e al concetto di Orientalismo si è già fatto riferimento nella sezione dedicata alla linguacultura italiana.<sup>87</sup> Inoltre, non è da tralasciare l'apporto indiretto che la provenienza geografica del traduttore ha sulla sua resa linguistica del testo di origine, in particolare di elementi altamente connotati dal punto di vista geografico quali i socioletti e il turpiloquio:

---

<sup>83</sup> DÍAZ CINTAS, "Clearing the Smoke to See the Screen", *cit.*, p. 283.

<sup>84</sup> SAID, *Orientalism*, *cit.*, p. 11.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 25 e 26.

<sup>86</sup> Solo in questo momento dell'analisi ci si permette di inserire il Giappone nel soprainsieme Oriente, allo stesso modo in cui si inserisce l'Italia nel soprainsieme Europa; abbiamo visto come in realtà questo termine ombrello sia dannoso a una comprensione il più possibile obbiettiva della cultura del Giappone e come il termine stesso vada decostruito e abbandonato con decisione.

<sup>87</sup> Vedi pp. 28 e 29.

operando in una ben delimitata area linguistica e culturale, la traduzione può essere influenzata dal sistema ideologico e dalle variazioni locali del traduttore.<sup>88</sup>

Il secondo livello preso inevitabilmente in causa nel procedimento traduttivo è quello della linguacultura del traduttore e del rapporto tra questa e la linguacultura di partenza (nel nostro caso, quella giapponese). Non ci si esprime a riguardo di traduttori già formati e operativi nella scena italiana; si proietta invece lo sguardo verso i traduttori audiovisivi in formazione e futuri. Occorre qui domandarsi: quali sono i traduttori audiovisivi di nuova generazione, come si formano e in che modo vengono a contatto con la linguacultura di partenza? Soprattutto nell'ultimo elemento è presente un'acuta differenza tra una "nuova generazione" di traduttori audiovisivi e quelle precedenti: il traduttore audiovisivo che cresce e si forma dagli anni Ottanta e Novanta in poi è figlio dell'era digitale e di una diffusione prima impensabile di prodotti audiovisivi giapponesi. Cresce e nutre il suo interesse avendo accesso a un'abbondanza di materiale, soprattutto appartenente alla cultura popolare; il suo repertorio è pingue; ma se esaminiamo come ha accesso a questo tipo di materiale, troviamo un canale estremamente ristretto: innanzitutto, gran parte di questi prodotti sono facilmente reperibili solitamente soltanto a chi prova già un interesse e fa una ricerca autonoma, in quanto gli audiovisivi giapponesi occupano ancora – se non in rari casi (come per esempio i prodotti dello studio Ghibli) – un ruolo periferico nel mercato audiovisivo *mainstream*; secondariamente, solo una piccola percentuale del materiale è fruito in italiano o con traduzioni professionali. Per quanto sia abbastanza prolifico il mercato di *anime* e *manga* (soprattutto grazie a piccoli colossi come Dynit<sup>89</sup> e Panini),<sup>90</sup> i lungometraggi tradotti per il grande pubblico sono una porzione scarna, solitamente d'autore o di grande rilevanza e successo in patria e all'estero.<sup>91</sup> Ciò che questa situazione di mercato comporta è che la

---

<sup>88</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 141.

<sup>89</sup> Fondata nel 1995, raggiunge la grande distribuzione con le versioni *Home video* di classici quali *Dragon Ball* e *Ken il Guerriero*; è responsabile della maggior parte della distribuzione in *Home video* di *anime* e lungometraggi di animazione giapponese in Italia. Fonte: *About Us* in "Dynit", <http://www.dynit.it/about-us.html>, ultimo accesso 7/12/2016.

<sup>90</sup> La sezione Comics della grande azienda dedica una fetta consistente delle sue pubblicazioni a fumetti giapponesi, sotto l'etichetta Planet Manga. Fonte: *La storia di Panini Comics*, in "Panini Comics", <http://comics.panini.it/chi-siamo/la-storia/>, ultimo accesso 7/12/2016.

<sup>91</sup> Svolgendo una breve ricerca sul catalogo di cinema *online* MYmovies i risultati (non tutti rilevanti) corrispondenti a film di produzione giapponese distribuiti dal 2015 in avanti sono solamente 143, a confronto (segue nota) con 2703 risultati per film di produzione statunitense. Fonte: *MYmovies database*, in "MYmovies.it", <http://www.mymovies.it/database/>, ultimo accesso 7/12/2016. È tuttavia opportuno specificare che una reale stima di quanti prodotti audiovisivi siano tradotti e distribuiti in un determinato Paese è estremamente ardua da calcolare, considerati i diversi canali attraverso i quali questi prodotti sono distribuiti. Ad ogni modo, nel 1995 si calcolava che l'80% di programmi audiovisivi in Italia fosse di origine statunitense, con il pronostico di un aumento. Vedi DÍAZ CINTAS e ANDERMAN (a cura di), *Audiovisual Translation*, cit., p. 2.

maggior parte dei prodotti audiovisivi giapponesi di più diffusa fruizione (come *anime* e *drama*) circolano con traduzioni non ufficiali e non professionali, i già nominati *fansub*. La fetta di pubblico giovane che usufruisce di prodotti in lingua è comprensibilmente scarsa, poiché il giapponese è tra le lingue meno studiate in Italia negli anni di istruzione obbligatoria.<sup>92</sup> Sarebbe interessante investigare oltre un'eventuale crescita negli anni a seguire e condurre un nuovo sondaggio. Inoltre, lo studio del giapponese (nonostante stia guadagnando rapidamente popolarità) rimane una scelta abbastanza di nicchia in ambiente universitario.<sup>93</sup> La maniera parziale con cui gli interessati di lingua e cultura giapponese incontrano il materiale e dunque la linguacultura di partenza può tradursi in un approccio altrettanto parziale: sempre raggruppabile sotto il termine di Orientalismo, è considerata tale la linea di pensiero esterofila che raccoglie sotto di sé stereotipi positivi ma sempre generalizzanti, i quali vedono il Giappone reificato come Paese dalla saggezza millenaria in cui convivono tradizione e tecnologia, in cui lo stile di vita è disciplinato e puntuale, che idealizzano il concetto di senso della comunità unita, di armonia con la natura e così via. Questo tipo di generalizzazioni deve essere decostruito alla base della formazione del traduttore audiovisivo, per far sì che esso stesso non le perpetri ulteriormente nel materiale da questi manipolato. Nornes<sup>94</sup> definisce la pratica della sottotitolazione, soprattutto a partire dagli anni Novanta, "corrotta" in quanto vuole rendere invisibile e negare la violenza operata sul materiale originale allo scopo di forzarne inevitabilmente i contenuti nel diverso stampo ideologico-culturale della linguacultura di arrivo, sia di adeguarsi ai limiti spazio-temporali imposti dal rapido scorrimento narrativo. A questo proposito, è opportuno ricordare che il traduttore audiovisivo di sottotitoli si trova a dover sottostare a un limite ulteriore: quello di "operare un salto di codice dalla lingua parlata a quella scritta, senza mai venir meno al tacito accordo secondo cui tale lingua scritta deve comunque produrre una illusione di oralità."<sup>95</sup> A questo limite si aggiungono vincoli puramente tecnici del mezzo filmico, per esempio limitazioni estetiche e spazio-temporali. Per questo motivo nella maggior parte dei casi al

---

<sup>92</sup> Non compare infatti tra le lingue offerte nei *curricula* scolastici primari e secondari nell'a.a. 2010/2011. Fonte: EACEA, "Cifre chiave dell'insegnamento delle lingue a scuola in Europa, Edizione 2012", Bruxelles, Eurydice e Eurostat, 2012, p. 48.

<sup>93</sup> Per esempio, l'Università Ca' Foscari di Venezia ha recentemente introdotto il numero chiuso nel corso di laurea triennale dedicato allo studio delle lingue orientali in seguito a una sempre più ingente affluenza di studenti. Da Alice D'ESTE, *Economia e cinese, Ca' Foscari pronta a introdurre il numero chiuso*, in "Corriere Del Veneto", 2013, <http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/universita/2013/3-ottobre-2013/economia-cinese-ca-foscari-studia-numero-chiuso-2223415828644.shtml>, ultimo accesso 7/12/2016 e *Ca' Foscari, iscrizioni da record: in 2mila ai test*, in "Il Gazzettino", 2014, [http://www.ilgazzettino.it/home/ca\\_foscari\\_iscrizioni\\_da\\_record\\_2mila\\_ai\\_test-396265.html](http://www.ilgazzettino.it/home/ca_foscari_iscrizioni_da_record_2mila_ai_test-396265.html), ultimo accesso 7/12/2016. Rimangono comunque pochi gli atenei che offrono corsi di lingua e cultura giapponese in Italia.

<sup>94</sup> NORNES, "For an Abusive Subtitling", *cit.*

<sup>95</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, *cit.*, p. 112.

sottotitolatore vengono meno alcune armi disponibili ad altri traduttori, quali l'espansione testuale, trovandosi questi a omettere per esempio i giochi di parole legati alla pronuncia o grafia di termini;<sup>96</sup> fermo restando che, come vedremo nel secondo capitolo, esistono misure alternative quali le glosse che possono – seppur in un ventaglio limitato di casi – ovviare a questo problema. Per operare una violenza “legittima” e non corrotta nella maniera in cui lo spettatore è messo a contatto cinematicamente con la linguacultura di partenza, il traduttore deve dunque affrontare e non sopprimere le condizioni materiali insite al sottotitolo e la sua “historical contingency”:<sup>97</sup> questo significa storicizzare accuratamente la traduzione sottotitolata prendendo in considerazione tutti i contesti nazionali coinvolti, per non incorrere in potenziali deviazioni di tipo nazionalistico; si tratta quindi teorizzare il sottotitolo solo nei limiti di una sua forte contestualizzazione storica. Nornes tratta nello specifico della sottotitolazione in Giappone, ma come abbiamo visto la situazione storico-culturale italiana richiede lo stesso tipo di cura e attenzione nel non incorrere nella corruzione eurocentrica e orientalista del sottotitolo. Un traduttore deve dunque, per operare una pratica traduttiva storicizzata e adatta ai limiti impostivi, utilizzare una sottotitolazione “abusive”, violenta:

*(...) abusive subtitling avoids [the] erasure of difference, seeking to intensify the interaction between the reader and the foreign. [...] this translation does not present a foreign divested of this otherness, but strives to translate from and within the place of the other by an inventive approach to language use and the steady refusal of rules.*<sup>98</sup>

Lo scopo primario del traduttore audiovisivo è dunque quello di evitare l'addomesticamento del materiale tradotto, rendendosi agente attivo e partecipativo della traduzione, non invisibile e mero veicolo di conoscenza linguistica. Questo suo ruolo partecipativo comporta una sua responsabilità deontologica<sup>99</sup> radicata principalmente nell'atto comunicativo del materiale audiovisivo; il traduttore sarà dunque guidato da una “lealtà” sia nei riguardi dell'emittente del materiale, sia nei riguardi del committente e – non ultimo – del ricevente.

Quali sono dunque i costituenti fondamentali della competenza di un traduttore audiovisivo? Sicuramente una conoscenza linguistica avanzata, abbondante non solo di regole grammaticali ma anche di riferimenti culturo-specifici, idiomi e così via è oltremodo fondamentale. Il canone linguistico non è sufficiente a stabilire una reale conoscenza della

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, pp. 118 e 119.

<sup>97</sup> NORNES, “For an Abusive Subtitling,” *cit.*, p. 20.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 29. Mio adattamento.

<sup>99</sup> Per un'analisi più approfondita del discorso sulla responsabilità del traduttore, si veda Federica SCARPA, *La traduzione specializzata: lingue speciali e mediazione linguistica*, Milano, Hoepli, 2001, pp. 203-206.



lingua: vitali tra le altre sono le competenze in termini di variazioni, che siano queste diafasiche (come per esempio il turpiloquio),<sup>100</sup> diastratiche (quali i linguaggi tecnici e settoriali), diagenetiche (tra cui possiamo citare il gergo degli *okama*), diatopiche e così via. Per esempio la comicità, un aspetto che varia in modo a volte estremo tra nazioni, costituisce una particolare *impasse* proprio nel caso del giapponese, lingua in cui è largamente basata su sketch di tipo *slapstick*, *gag* corporee o riferimenti profondamente culturo-specifici. Un secondo aspetto della competenza del traduttore audiovisivo deve essere appunto quello della mediazione culturale. Abbiamo citato prima diversi gradi di parzialità nel modo in cui uno studioso può condurre la ricerca o può tradurre in pratica le proprie competenze. Come già menzionato, nel caso specifico di una traduzione audiovisiva dal giapponese all'italiano questo concetto si traduce in linea teorica nel superamento e abbandono di ideologie che prevedono la dominanza di un sistema di valori su un altro quali l'Eurocentrismo e l'Orientalismo, entrambi preconetti di tipo valutativo che divengono ostacoli per una consapevole e quanto più imparziale mediazione culturale.<sup>101</sup> Essendo una delle necessità primarie a cui deve rispondere una traduzione audiovisiva rispettabile quella di non perpetrare e anzi aiutare a decostruire l'Eurocentrismo che ha pervaso diversi studi nei decenni scorsi,<sup>102</sup> è costruttivo abbandonare il concetto di "esotico" e tutto ciò che ne consegue. Diversi studiosi definiscono un trasferimento linguistico più vicino alla lingua di partenza come esotico o esoticizzato;<sup>103</sup> questo non solo è deleterio perché suggerisce l'idea fallace che una traduzione più orientata alla linguacultura di partenza (anche definita *source-orientedness*)<sup>104</sup> sia una traduzione che estrania il pubblico dal prodotto audiovisivo, ma anche perché dimentica che per raggiungere il fine ultimo della traduzione (ovvero ravvicinare vicendevolmente lo spettatore e il materiale), è alle volte prerogativa del traduttore portare lo spettatore all'audiovisivo e non viceversa, educando lo stesso attraverso una sottotitolazione *abusive* e quindi oscillante di volta in volta tra una traduzione parola per parola a una *sense-for-sense*. Il concetto di avvicinamento dello spettatore al materiale invece che viceversa è presente nelle definizioni di strategia traduttiva *foreignizing* e *domesticating*

---

<sup>100</sup> Argomento trattato nel dettaglio in Fay R. LEDVINKA, *What the fuck are you talking about? Traduzione, omissione e censura nel doppiaggio e nel sottotitolaggio in Italia*, Torino, Eris, 2010.

<sup>101</sup> È superfluo reiterare che il monito vale anche per la sfaccettatura opposta dell'Orientalismo, ovvero un ventaglio di pregiudizi e stereotipizzazioni negative che è imperativo abbandonare nel momento in cui si intraprende un percorso di studio della traduzione audiovisiva.

<sup>102</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 12.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 108 e PEREGO e TAYLOR, *Tradurre L'audiovisivo*, cit., p. 182.

<sup>104</sup> PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 44.

proposte da Venuti:<sup>105</sup> la strategia *foreignizing* ambisce a spostare lo spettatore nel sistema di valori e nei discorsi della linguacultura *source* invece di addomesticare gli stessi contenuti per adattarli ai sistemi culturali autoctoni. Il compito del traduttore audiovisivo è dunque quello di sciogliere “i legami di appartenenza del testo alla sua cultura di origine, e di trovare delle strategie per radicarlo nella cultura di arrivo”<sup>106</sup> senza addomesticarne i discorsi. Per poter trovare queste strategie il traduttore audiovisivo deve essere in possesso delle competenze precedentemente trattate, riassumibili con le etichette di competenza interculturale (come definita da Balboni e Caon),<sup>107</sup> e competenza sociopragmatica;<sup>108</sup> queste competenze sono volte a formare un *intercultural speaker*, ovvero un individuo in grado di gestire tutte le variabili della lingua orale presenti in questo caso nell’audiovisivo.

### 1.5.2. Translation Studies o traduttologia

La traduzione audiovisiva è diventata oggetto di interesse accademico ed è stata inclusa sotto il termine-ombrello dei *Translation Studies*, anche definiti lo “studio scientifico della traduzione”,<sup>109</sup> solo in tempi relativamente recenti, come accennato in precedenza. Questo è da ritenersi un segnale importante sotto due diversi aspetti: in primo luogo, significa il riconoscimento di un bisogno di scientificità nello studio della materia, di un’analisi metodica e meticolosa della stessa vista la sua ricchezza contenutistica; in secondo luogo, porta alla luce la necessità di una figura che metta in pratica questi contenuti teorici in modo competente e metodico, non più arbitrario.<sup>110</sup> Questa figura è quella del traduttore audiovisivo, a cui è dedicata la sezione precedente. In questa sezione si tratterà della seconda macro-area concorrente all’identificazione della TAV come creatrice di un testo terzo, ovvero il suo aspetto più prettamente traduttivo. Per fare ciò non si può prescindere dal lavoro di Mary Snell-Hornby, ideatrice del pionieristico *integrated approach* alla traduzione, ormai ampiamente adottato.<sup>111</sup> Questo approccio prevede la considerazione del processo traduttivo come inscindibilmente legato agli studi inter- e socioculturali, e la riunione degli studi traduttivi letterari con quelli riguardanti le traduzioni specializzate, quali quella audiovisiva:

---

<sup>105</sup> Lawrence VENUTI, “Strategies of Translation,” in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, 1998, pp. 240-244.

<sup>106</sup> RANZATO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 37.

<sup>107</sup> Paolo E. BALBONI e Fabio CAON, *La comunicazione culturale*, Venezia, Marsilio, 2015.

<sup>108</sup> Francesco VITUCCI, *Ciak! Si sottotitola*, Bologna, CLUEB, 2016, p. 14.

<sup>109</sup> PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 14.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> SNELL-HORNBY, *Translation Studies: An Integrated Approach*, cit.

la traduttologia diventa dunque lo studio di “web of relationships, the importance of individual items being decided by their relevance in the larger context of text, situation and culture.”<sup>112</sup> Snell-Hornby inoltre tratta della traduzione come manipolazione del testo,<sup>113</sup> concetto specialmente valido se applicato agli studi di traduzione audiovisiva: con il superamento dell’idea di equivalenza come fine della traduzione, ormai sorpassata, si approda a un’inevitabile manipolazione per garantire un reale trasferimento concettuale e linguistico del materiale originale, piazzando la traduzione nell’arena della costante lotta per la dominazione ideologica prevista dalla teoria polisistemica esaminata in precedenza. Una traduzione che punta allo stravolgimento e innovazione del sistema ideologico dominante diventa quindi un modello primario portatore di conoscenza, quale è il materiale audiovisivo tradotto. Díaz Cintas (2012) definisce questo tipo di manipolazione come manipolazione ideologica, accostandovi inoltre il concetto di manipolazione tecnica, ovvero giustificata da vincoli tecnici quali il *timing*.<sup>114</sup> Pérez-González definisce la traduzione audiovisiva come un trasferimento linguistico “concerned with the transfer of multimodal and multimedial texts into another language and/or culture”;<sup>115</sup> in questa definizione compaiono due termini vitali alla comprensione delle difficoltà insite nella traduzione di un testo audiovisivo: la multimodalità e la multimedialità. Come ricorda Petillo (2012), la sua natura multimodale, ovvero consistere di diverse componenti di cui solo una è linguistica, è una delle caratteristiche preponderanti del testo audiovisivo. Questo implica anche che la fruizione di un prodotto audiovisivo avviene con la ricezione di un messaggio su più binari simultanei, dunque complesso: i canali di percezione dello spettatore coinvolti saranno pertanto almeno due allo stesso tempo, quello uditivo e quello visivo nella maggior parte dei casi.<sup>116</sup> Tenendo presenti questi elementi, una traduzione non parola per parola o non a calco che prevede una riscrittura del testo verbale originale o alcune aggiunte rispetto a esso non deve essere considerata come una non-traduzione solo perché può non rispecchiare i contenuti linguistici originali con precisione, ma deve essere considerata una traduzione del non detto, quindi semplicemente un trasferimento necessario di segnali non verbali, culturali e para-verbali. Non bisogna considerare però, come suggerisce Petillo, che in caso di una riscrittura i legami con il contesto socio-culturale d’arrivo siano “inaspettati e imprevedibili”,<sup>117</sup> perché sono

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 22-26.

<sup>114</sup> DÍAZ CINTAS, “Clearing the Smoke to See the Screen”, *cit.*, p. 284.

<sup>115</sup> Luis PÉREZ-GONZÁLEZ, “Audiovisual Translation,” in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, New York: Routledge, 2009, pp. 13-20, p. 13.

<sup>116</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, *cit.*, p. 16.

<sup>117</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, *cit.*, p. 11.

almeno in parte teorizzabili (salvo situazioni circostanziali che richiedono un adattamento volta per volta): si tratta per esempio di quei casi in cui determinati elementi della lingua e cultura di partenza non hanno magari una corrispondenza grammaticale ma hanno un valore determinato e studiato dalla sociolinguistica, e sono quindi traducibili con elementi grammaticali equivalenti. Il trasferimento linguistico si configura dunque come solo un lato del trasferimento semantico che avviene nella TAV, che diventa essa stessa portatrice di conoscenza. Nella sezione successiva si esplora proprio questo suo scopo educativo, particolarmente importante nel contesto della già esaminata richiesta di un pubblico italiano a confronto con il materiale giapponese.

#### 1.5.2.1. *Lo scopo educativo del materiale audiovisivo*

È stato provato da diversi studi che “i materiali audiovisivi si presentano come strumento privilegiato per sviluppare una competenza interculturale tra i discenti, che vengono così esposti non solo a input linguistici ma anche a stimoli culturali provenienti dalla L2.”<sup>118</sup> In questo studio non si intende entrare specificatamente nel merito della glottodidattica attraverso l’audiovisivo, argomento trattato nel dettaglio da studiosi quali Diadori, Vitucci, Danan.<sup>119</sup> Tuttavia, visti i risultati comprovati dell’uso del materiale audiovisivo nell’insegnamento, è ragionevole concludere che uno scopo educativo dello stesso materiale si possa attribuire anche in relazione a un pubblico non discendente della lingua di partenza. È forse temerario attribuirvi una rilevanza dal punto di vista linguistico, ma la competenza linguistica non è l’unico aspetto sotto il quale il prodotto audiovisivo tradotto può educare lo spettatore; è – e preme porvi l’accento – a oggi riconosciuta ampiamente, come suddetto, la sua efficacia educativa sotto l’aspetto della competenza interculturale. Vitucci definisce infatti i materiali audiovisivi come un “dizionario visivo”, nel quale sono rappresentati realisticamente elementi extra-verbali e socioculturali.<sup>120</sup> Inoltre, Sherman afferma che la componente affettiva coinvolta nella fruizione dell’audiovisivo stimola il desiderio di approfondire aspetti sociali

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 39 e 40.

<sup>119</sup> Per esempio: Pierangela DIADORI, “Cinema e didattica dell’italiano,” in Costanza Bargellini e Silvia Cantù (a cura di), *Viaggi nelle storie. Frammenti di cinema per narrare*, Milano, Fondazione Ismu Agis Lombardia, 2007; Francesco VITUCCI, “Sociopragmatic Competence through AVT in the Japanese Language Classroom,” in *ADES 3 International Symposium on Asian Languages and Literatures*, Kayseri, Baskiall, 2014, pp. 515–528; Martine DANAN, “Captioning and Subtitling: Undervalued Language Learning Strategies,” *Translators’ Journal*, 49, 1, 2004, pp. 67–77.

<sup>120</sup> Francesco VITUCCI, “Tracking the Features of Japanese Interview through Audiovisual Materials: A Pragmatic Proposal,” *Athens Journal of Philology*, 3, 2, 2016, pp. 117–130, p. 118.

della linguacultura *target* che si possono tradurre nello sviluppo di una coscienza interculturale.<sup>121</sup> Nella sezione 1.4, dedicata alla linguacultura *target* (la nostra) si è già esplicitato come vi siano nell'Italia contemporanea segnali di una prospera richiesta di diffusione di prodotti audiovisivi giapponesi, combinata con un crescente interesse verso la linguacultura del Giappone e purtroppo contrastata da una certa ignoranza, stereotipizzazione o adulazione riguardo alla stessa a livello capillare. Pertanto, nonostante studiosi come Paolinelli siano ancora convinti dell'estremo sforzo cognitivo che comporta la traduzione sottotitolata, è in realtà stato visto come questa snellisca lo sforzo cognitivo ed emozionale al quale gli studenti di lingue sono sottoposti<sup>122</sup> e come favorisca la decodifica e la comprensione dei contenuti grazie alla sovrapposizione di informazioni su più codici;<sup>123</sup> non vi sono ostacoli nell'applicare la stessa teoria anche a un pubblico interessato alla linguacultura giapponese. Inoltre, diversi studiosi hanno individuato un legame tra il coinvolgimento emotivo e una maggiore attivazione della memoria del discente;<sup>124</sup> elemento importante, che non varia da studente di giapponese L2 a spettatore interessato ad apprendere tratti culturali della cultura di partenza, considerando anche come l'esposizione a prodotti multimediali originali permetta un contatto (altrimenti raro, nel caso delle lingueculture italiana e giapponese) con i *software of the mind* hofstediani, e come inneschi un processo di sviluppo della competenza interculturale dell'individuo,<sup>125</sup> in questo caso assistito dalla traduzione audiovisiva.

#### 1.5.2.2. *Il fansubbing e le potenziali innovazioni per la sottotitolazione*

In precedenza abbiamo accennato brevemente alla realtà tutta contemporanea dei *fansub*; si ritorna in questa sede sull'argomento per guardare al fenomeno con un occhio (in parte) rivalutatore, anche se ci si limita a raschiare la superficie di un argomento tuttora poco studiato; la rilevanza di questo fenomeno risiede nel fatto che alcune sue specifiche caratteristiche si rivelano utili nel trasferimento di elementi culturo-specifici significativi, e potrebbero con i dovuti *caveat* essere utilizzate nella traduzione audiovisiva sottotitolata che si aspira a identificare in questo studio, una traduzione *abusive* come teorizzata da Nornes,

---

<sup>121</sup> Sherman in Francesco VITUCCI, "Il sottotitolaggio nella didattica della lingua giapponese," *ANALELE UNIVERSITĂȚII BUCUREȘTI. LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE*, 1, 2013, pp. 37-53, p. 41.

<sup>122</sup> DANAN, "Captioning and Subtitling", *cit.*

<sup>123</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, *cit.*, p. 41.

<sup>124</sup> DIADORI, "Cinema e didattica dell'italiano", *cit.*, p. 2.

<sup>125</sup> VITUCCI, "Sociopragmatic Competence through AVT in the Japanese Language Classroom", *cit.*, p. 516.

positivamente manipolatoria del testo al fine di trasferirne anche gli elementi extra-linguistici o culturo-specifici. Si ribadisce che nella maggior parte dei casi le tecniche e le strategie adottate in queste traduzioni, sommate all'inesperienza e alla mancanza di educazione specializzata degli individui coinvolti, le rendono difficilmente emulabili: per esempio, non bisogna dimenticare che i *fansub* in italiano si avvalgono nella maggioranza dei casi di una terza lingua (solitamente l'inglese) che fa da tramite tra il giapponese e l'italiano e non tengono in quasi nessun caso conto dei criteri fondamentali riguardanti lo sforzo cognitivo richiesto allo spettatore.<sup>126</sup> Tuttavia, alcuni aspetti sono da rivalutare se prendiamo in considerazione i principi che li motivano. Per esempio:

*One of the most interesting facts about fansubs is that translators know that they are addressing a rather special audience made up of people very interested in the world of anime and, by extension, in Japanese culture. This is one of the main reasons why translators tend to stay close to the original text and to preserve some of the cultural idiosyncrasies of the original in the target text.*<sup>127</sup>

Díaz Cintas e Muñoz Sánchez affermano qui che i consumatori di prodotti *fansubbed* sono esposti a più elementi della linguacultura di partenza. Abbiamo già proposto l'idea di sottotitolo come strumento di educazione del pubblico; la sopracitata tendenza che i *fansub* hanno di mantenere alcuni elementi culturo-specifici integri oppure di non allontanarsi oltremodo dal testo originale con eccessive naturalizzazioni è encomiabile dal punto di vista teorico; è ovvio che applicandola a un diverso pubblico, ovvero uno che non ha per definizione uno speciale interesse per la cultura o la lingua giapponese, sarà necessario calibrare queste decisioni diversamente; in linea pratica, le soluzioni dirette quali calco o traduzioni letterali saranno presenti in misura minore, ma è auspicabile tentare di mantenere una linea generale di avvicinamento dello *spettatore* al materiale, anziché di avvicinamento del *materiale* allo spettatore.

Un altro elemento distintivo del *fansubbing* da riconsiderare è l'uso delle glosse (o *pop-up glosses*) al fine di spiegare elementi culturo-specifici, spesso abbondanti negli audiovisivi di produzione giapponese. Nonostante il rischio che un uso scriteriato di questo strumento (per esempio la permanenza troppo breve o viceversa troppo prolungata della glossa) risulti in un sovraccarico cognitivo per lo spettatore sia molto alto, se utilizzate rispettando e adattando le

---

<sup>126</sup> VITUCCI, "Il sottotitolaggio nella didattica della lingua giapponese," *cit.*, p. 38.

<sup>127</sup> DÍAZ CINTAS and MUÑOZ SÁNCHEZ, "Fansubs", *cit.*, p. 46.

norme funzionali spazio-temporali quali le regole di permanenza dei sottotitoli sullo schermo,<sup>128</sup> in contesti in cui il ritmo narrativo non è troppo serrato, potrebbero diventare uno strumento educativo potente che tuttavia non guasta e non distrae dall'esperienza di visione e godimento dell'audiovisivo. Un utilizzo nella traduzione audiovisiva di questo tipo di convenzioni solitamente evitate andrebbe a sfidare l'idea consolidata per la quale "the best subtitles are those that pass unnoticed to the viewer,"<sup>129</sup> e i primi passi in tal proposito sono già stati mossi: per esempio, Díaz Cintas cita un campione (seppur criticato) di glosse utilizzate nei sottotitoli in inglese per DVD di alcuni lungometraggi giapponesi.<sup>130</sup> Tuttavia, Díaz Cintas postula che l'utente interessato a una sottotitolazione "integrata" di questo tipo non sia lo spettatore medio, e che un uso del genere sia più giustificabile solo in piattaforme quali i DVD che permettono di mettere in pausa o riavvolgere a propria discrezione, quando invece un utilizzo proprio di una glossa può risultare utile e godibile a qualsiasi pubblico, soprattutto se ne giustifichiamo l'uso ponendovi a motivazione la grande utilità educativa dell'audiovisivo in termini di cultura giapponese. Questa soluzione si può attuare soltanto a patto che si rispettino determinati criteri che ne facilitino la lettura, ovvero una permanenza più prolungata, una brevità al limite del lapidario nella scrittura della glossa, e sopra tutti l'accortezza situazionale nel saper identificare una scena che si presta all'inserimento di una glossa secondo criteri di velocità di narrazione e ingerenza nell'inquadratura, rispetto ad altri in cui una diversa strategia traduttiva è preferibile per non disturbare la godibilità e l'integrità del prodotto audiovisivo (anche nel suo canale iconico), sempre scopo primario della TAV. Un eventuale utilizzo di questa convenzione è comunque ancora da esplorare; per esempio, Díaz Cintas già nel 2005 immagina un utilizzo meno marginale delle *pop-up glosses*, per esempio in un potenziale *design* di DVD che contenga due tracce di sottotitoli, una sprovvista di note e una "integrata".<sup>131</sup> In conclusione, gli elementi da rivalutare nel *fansubbing* sono due: la volontà di essere più audaci nella presentazione formale, e uno sfruttamento più completo del potenziale tecnologico digitale; la natura ibrida e più personale del *fansubbing* potrebbe essere utilizzata (con l'ausilio di un'adeguata specializzazione teorica) e diventare "the seed of a new type of subtitling for the digital era";<sup>132</sup> un sottotitolo ibrido, integrato, con un potenziato scopo educativo. Questo tipo di traduzione, che utilizza note e glossari per supplire

---

<sup>128</sup> PEREGO e TAYLOR, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., pp. 104-112.

<sup>129</sup> DÍAZ CINTAS and MUÑOZ SÁNCHEZ, "Fansubs", cit., p. 47.

<sup>130</sup> Jorge DÍAZ CINTAS, "El subtitulado y los avances tecnológicos," in Raquel Merino, J. M. Santamaría, Eterio Pajares (a cura di), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, 4, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2005, pp. 155-175, pp. 170-171.

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> DÍAZ CINTAS e MUÑOZ SÁNCHEZ, "Fansubs", cit., p. 51.

a mancanze di trasparenza del testo *source* per la linguacultura *target*, è definita da Appiah come “thick translation”<sup>133</sup> e da Caffrey come “overt translation”;<sup>134</sup> quest’ultimo inoltre precisa che è un metodo fino ad ora poco utilizzato nell’ambito della sottotitolazione, ove si preferisce celare il lavoro del traduttore piuttosto che renderlo palese come implicato da una traduzione con glosse.

### **1.6. Identificazione dei processi di base della traduzione audiovisiva**

Avendo analizzato le teorie e gli strumenti potenzialmente contribuenti all’identificazione di una nuova traduzione audiovisiva sottotitolata che potrebbe reinventare l’audiovisione di materiali giapponesi per un pubblico italiano e contribuire a un suo sviluppo in termini di coscienza interculturale necessaria nel contesto storico in cui ci troviamo, ci si appresta infine a delineare i tratti identificativi di questo nuovo testo tradotto esaminato in questo studio. Innanzitutto, è opportuno specificare che in questa ricerca non si intende fornire *guidelines* generali e globali riguardo a come una traduzione sottotitolata dovrebbe essere, poiché questo dipende da un’infinità di fattori logistici, quali il *media* attraverso il quale viene visionata, e socio-culturali o addirittura personali, quali le variabili riguardo la lettura: “cultura, motivazione e abilità individuali, età e livello di istruzione, abitudine a leggere, possesso lessicale, abilità predittiva”<sup>135</sup> del pubblico *target*. Si intende invece meramente elencare i tratti identificativi che una traduzione audiovisiva efficace dovrebbe avere nel contesto di una sottotitolazione di lungometraggio giapponese a contenuto narrativo rivolto al pubblico italiano per essere realmente contributiva a un avvicinamento interculturale del suddetto pubblico alla linguacultura *source*.

Tradizionalmente la traduzione sottotitolata è divisa in tre momenti chiave di svolgimento, ovvero la riduzione testuale, la trasformazione diamesica e quindi la traduzione.<sup>136</sup> In questo particolare contesto di studio in cui la mediazione culturale è, come abbiamo visto, vitale a una buona riuscita della traduzione, si propone un’aggiunta alle tre fasi operative della sottotitolazione, ovvero:

---

<sup>133</sup> Kwame Anthony APPIAH, “Thick Translation”, in Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2012, pp. 331-343 (1 ed. 2000).

<sup>134</sup> CAFFREY, “Relevant Abuse?”, cit., p. 12.

<sup>135</sup> PEREGO e TAYLOR, *Tradurre l’audiovisivo*, cit., p. 99.

<sup>136</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 119.



- ❖ La pre-interpretazione, consistente in una visione ripetuta del film, un collocamento dello stesso all'interno del sistema linguacultura di partenza e quindi un'individuazione di tutti gli elementi culturo-specifici, di tutte le tensioni di potere e/o sociali nei diversi livelli testuali e dello scopo comunicativo e semantico dell'opera;
- ❖ La riduzione testuale;
- ❖ La trasformazione diamesica;
- ❖ L'atto traduttivo vero e proprio.

È particolarmente importante riconoscere che il traduttore audiovisivo è coinvolto non solo nell'atto passivo comprensione del testo, ma opera una "riespressione creativa"<sup>137</sup> dello stesso; per questo motivo è opportuno integrare le tre fasi della traduzione con una quarta, focalizzata su questo passaggio. Il principio di fedeltà al materiale originale diventa dunque primario nel corso del processo traduttivo, consolidando il superamento del principio di equivalenza statica per approdare a quello di equivalenza dinamica postulato da Nida già nel 1964;<sup>138</sup> ovvero un adeguamento costante degli elementi linguistici volto a dare la priorità al trasferimento del significato testuale piuttosto che all'accuratezza formale. La traduzione audiovisiva sottotitolata si configura dunque come situazionale e adattabile, basata su un'attenta considerazione di idiomi e termini che possono essere tradotti diversamente secondo una logica *case by case*. La lingua del sottotitolo merita uno studio a sé; è tuttavia bene ricordare almeno con una breve parentesi che il testo verbale oggetto della traduzione audiovisiva non è costituito da un reale parlato, bensì dal "parlato filmico",<sup>139</sup> anche definito "filmese",<sup>140</sup> che ha caratteristiche differenti rispetto a un parlato naturale, pur imitandolo. È a tutti gli effetti un parlato studiato per sembrare spontaneo, ma per definizione non può corrispondervi, in quanto è pensato e nasce in forma scritta e deve sottostare a regole esterne all'oggetto e forma della conversazione, per esempio dettate anche da questioni logistiche cinematografiche, quali le tempistiche di scena. Questo d'altra parte significa che ogni inserimento di variazioni diatopiche, diastratiche e di registro, di pause e turni, è spesso volontario e anzi pianificato nel dettaglio, e deve dunque essere trasferito con dovizia nella traduzione, adattandolo ove possibile al contesto culturale della linguacultura di arrivo, impegnandosi quindi in ogni occasione a investigare un'appropriata strategia volta a evitare l'appiattimento del dialogo filmico. Oltre a evitare l'appiattimento e a essere fedele al

---

<sup>137</sup> PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, cit., p. 127.

<sup>138</sup> Eugene Albert NIDA, *Toward a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964.

<sup>139</sup> PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 9.

<sup>140</sup> PEREGO e TAYLOR, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 64.

contenuto linguistico dell'audiovisivo sia dal punto di vista semantico sia formale, la traduzione deve essere superiore e maggiore al trasferimento degli elementi linguistici, ed essere quindi veicolo di contenuti semiotici non verbali e culturali: una sottotitolazione positivamente *abusive* e slegata da ideologie di potere e dominazione culturale quali l'ideologia eurocentrica e orientalista. Per soddisfare il suo ruolo di traduzione "comunicativa"<sup>141</sup> non si legherà dunque a modelli teorici fissi quali la traduzione parola per parola o meno, ma rifiuterà la normativizzazione a prescindere, aderendovi o meno a seconda della contingenza. Lo scopo di questo tipo di sottotitolazione è di riconfigurare il rapporto che Faini riconosce tra autore e (nel caso degli studi di traduzione letteraria) lettore,<sup>142</sup> per introdurre il ruolo del traduttore come agente attivo e partecipativo della traduzione in quanto mediatore culturale; in questo modo il diagramma di Faini, a partire da autore→lettore, è così riconfigurato:

regista/creatore/autore→testo LCP→traduttore→testo LCA→spettatore LCA

La traduzione sopra descritta non è dunque comparabile a un calco di contenuti dalla lingua *source* alla lingua *target*, ma è definibile come testo nuovo, terzo rispetto ai due testi linguistici coinvolti, a causa proprio della mediazione culturale insitavi ed espressa con l'aggiunta linguistica di contenuti socio-culturali spesso para-verbali o contestuali. Ci si appresta ora a tentare di mettere in pratica le linee guida teoriche che si sono identificate nel corso di questo capitolo.

---

<sup>141</sup> FAINI, *Tradurre*, cit., p. 15.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 33.



## **CAPITOLO 2. COMMENTO E ANALISI DI *DARE MO SHIRANAI***

In questo capitolo si intende applicare nella pratica traduttiva gli elementi teorici individuati nel capitolo precedente e volti a una sottotitolazione consapevole ed educativa, che assista lo spettatore italiano nel comprendere elementi culturali presenti nel testo multimediale giapponese, anche se extra-verbali o non traducibili linguisticamente. Il lungometraggio preso in esame e tradotto è *Dare mo shiranai*, diretto dal regista Koreeda Hirokazu nel 2004. La prima sezione del capitolo fornisce un'introduzione sintetica al regista e alla sua poetica. Quindi si presenta il lungometraggio e la sua trama, scandendo le tematiche principali e individuando le ragioni cardine secondo le quali si è scelto di analizzare lo stesso e come esso si colloca all'interno del discorso presentato in questa tesi. In seguito si presenta l'aspetto traduttivo sul quale si è scelto di focalizzarsi in virtù della centralità della traduzione audiovisiva come veicolo di cultura, gli elementi culturo-specifici, particolarmente ostici quanto fondamentali nella sottotitolazione narrativa dal giapponese all'italiano. Si analizzano dunque diverse strategie traduttive che si sono adottate nella sottotitolazione del lungometraggio basate sulle linee guida di Franco Aixelá,<sup>1</sup> per tentare una panoramica della casistica diversificata che si presenta nella traduzione audiovisiva e le diverse strategie che questa variabilità richiede.

### **2.1. *Koreeda Hirokazu: lo "sguardo documentario" e gli elementi cardine della poetica***

---

<sup>1</sup> AIXELÁ, "Culture-Specific Items in Translation", cit.

Koreeda Hirokazu nasce nel 1962 a Tokyo.<sup>2</sup> Studia e si laurea nel 1987 in letteratura all'università Waseda. La sua esperienza con la cinepresa comincia a ventinove anni quando, sviluppato un interesse per il cinema, lavora per la rete televisiva TV Man Union, specializzata nella produzione di documentari. Tuttavia, il suo stile si distacca ben presto da quello della compagnia, e fa sì che Koreeda diriga diversi documentari con uno stile personale e unico già dagli esordi, tra cui il premiato *Mō hitotsu no kyōiku – Ina shōgakkō haru gumi no kiroku* (“Un'altra educazione – report del gruppo primaverile della scuola elementare Ina”, in inglese *Lessons from a Calf*) del 1991. Debutta come regista di *fiction* nel 1995 con *Maboroshi no hikari* (“La luce dell'illusione” o *Maborosi*), trasposizione di un romanzo che gli frutta il premio Osella alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Tra le sue altre opere più importanti, sono da elencare il pluripremiato *Wandafuru raifu* (“Wonderful life” o *After Life*) che nel 1998 lo porta al plauso della critica internazionale; *Distance* del 2001, con cui partecipa al Festival di Cannes; *Dare mo shiranai* nel 2004, il lungometraggio in esame in questo studio e che vedremo in seguito; nel 2006 *Hana yori mo naho* (“Anche oltre ai fiori” o *Hana*), il suo primo film d'epoca o *jidaigeki*; segue *Aruite mo aruite mo* (“Camminando e camminando” o *Still Walking*), dramma familiare acclamato dalla critica; *Kūki ningyō* (“Bambola d'aria” o *Air Doll*), presentato al Festival di Cannes nel 2009; nel 2011 *Kiseki* (“Miracolo” o *I Wish*) ottiene il premio per la Miglior Sceneggiatura al San Sebastian International Film Festival; ancora al Festival di Cannes, Koreeda ottiene il premio della giuria nel 2013 per *Soshite chichi ni naru* (“E così si diventa padre” o *Like Father, Like Son*) oltre a un grande successo internazionale; le sue ultime fatiche, entrambe presentate a Cannes, sono *Umimachi diary* (anche *Our Little Sister*) nel 2013 e *Umi yori mo fukaku* (“Ancor più profondo del mare” o *After the Storm*) nel 2016. Oltre ai lungometraggi, ha proseguito l'attività documentaristica e ha partecipato come produttore a diverse collaborazioni con altri registi. È inoltre l'autore di una miniserie televisiva, alcuni spot pubblicitari, video musicali e diversi libri, tra cui le versioni romanzo di *Distance*, *Wandafuru raifu*, *Hana yori mo naho* e *Aruite mo aruite mo*, e occupa a oggi una posizione di rilievo nel cinema giapponese contemporaneo.

Lo stile di Koreeda, difficile da etichettare all'interno di un movimento o una corrente precisa, si consolida presto nella sua carriera cinematografica, a partire dai suoi primi anni sotto la TV Man Union (alla quale ancora di fatto appartiene, sebbene con una certa libertà di movimento

---

<sup>2</sup> Per le informazioni biografiche e riguardanti l'opera del regista ci si riferisce al suo sito ufficiale “Koreeda.com”, <http://www.kore-eda.com/index.html>, ultimo accesso 21/04/2017 e alla monografia sul regista di Claudia BERTOLÉ, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca: il cinema di Koreeda Hirokazu*, Piombino, Edizioni Il Foglio, 2013.

personale). Gli inizi come documentarista segneranno tutta la sua produzione, che anche nei lungometraggi di finzione mantiene uno sguardo del regista invisibile e silenzioso, con una telecamera che funge quasi da nascosto testimone e non da partecipante attivo nella vicenda; alla sua tecnica registica è infatti associato il termine di “sguardo documentario”:<sup>3</sup> composto ovvero di riprese fisse, spesso di scene di quotidianità e dialoghi liberi e accessori all’atmosfera. L’intrusione della telecamera nella scena è attentamente organizzata per apparire minimale, quasi fornendo una finestra senza vetri attraverso la quale assistere alle vicende dei personaggi per narrare realtà personali e individuali, non politiche o sociali; il regista si è definito infatti un “orecchio” che ascolta passivamente il soggetto, e ha affermato che il suo intento è quello di abbattere le barriere tra le tecniche registiche di *fiction* e documentaristiche.<sup>4</sup> Diversi sono gli elementi chiave della poetica cinematografica di Koreeda; per primo, il concetto di memoria. Segnato nell’infanzia dall’esperienza di un nonno malato di Alzheimer, la memoria, e con essa il significato di identità, è centrale nella produzione di Koreeda, specialmente in *Kioku ga ushinawareta toki* (“Quando persi la memoria” o *Without Memory*), documentario del 1996 che narra la vita di un uomo la cui memoria a breve termine rimane danneggiata in seguito a un’operazione chirurgica. La memoria diventa parte focale dell’identità dell’individuo e l’individuo stesso è ricostruito dai ricordi che gli altri hanno di esso. La memoria nell’opera di Koreeda è intrinsecamente legata al concetto di assenza, presente massimamente in *Dare mo shiranai* e che riprenderemo in seguito; l’assenza e la memoria sono intrinsecamente legate alle altre grandi tematiche da lui esplorate: la perdita dei propri cari e l’importanza dei legami familiari. L’attenzione di Koreeda per le vicissitudini umane si presenta con una cura particolare nella rappresentazione dei legami tra individui, che siano essi familiari, sentimentali o sessuali. La sua attenzione per i drammi di famiglia (*shōshimingeiki*) ha fatto sì che il regista sia stato più volte associato a Ōzu Yasujirō, grande figura del cinema classico giapponese e più grande esponente del cinema del dramma quotidiano familiare,<sup>5</sup> anche attraverso espedienti che ritroviamo in Koreeda quali i dialoghi quotidiani ripresi con camera fissa e lontana dagli attori, spesso attraverso elementi architettonici, o i *pillow shots*, stacchi che riprendono oggetti o ambienti inanimati dal forte valore simbolico.<sup>6</sup> Tuttavia, Koreeda non si è mai sentito particolarmente vicino al colosso Ōzu, e difatti la produzione dei due registi differisce in elementi cardinali: ad esempio, i

---

<sup>3</sup> BERTOLÉ, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca*, cit., pp. 15-24.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>5</sup> Alexander JACOBY, “Why Nobody Knows - Family and Society in Modern Japan,” *Film Criticism*, 35, 2/3, pp. 66-83, pp. 68-69.

<sup>6</sup> BERTOLÉ, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca*, cit., pp. 67-74.

ritratti famigliari di Koreeda sono sempre non canonici né tradizionali, diversamente dalle strutture famigliari rappresentate da Ōzu.<sup>7</sup> Altre influenze che Koreeda ha riconosciuto sono invece Hou Hsiao-hsien, Lee Cang-dong e Naruse Mikio,<sup>8</sup> l'impronta di quest'ultimo particolarmente visibile nei dipinti sfaccettati di figure femminili spesso in lotta con la società.<sup>9</sup> La cura di Koreeda nel rappresentare i legami tra le persone è spesso tinta di una grande malinconia, benché nei tratti finali della trama vi sia sempre un inizio di riscatto o rinascita anche nella morte o nella tragedia.

## **2.2. Dare mo shiranai: "Nessuno lo sa" e perché tradurlo per un pubblico italiano**

*Dare mo shiranai* ("Nessuno lo sa" o *Nobody Knows*) è un lungometraggio del 2004, il quarto di Koreeda, che ha guadagnato al protagonista Yagira Yūya il premio come miglior interpretazione maschile al Festival di Cannes, rendendolo il più giovane a cui sia mai stato conferito. Il lungometraggio narra una drammatica vicenda ispirata a un reale fatto di cronaca risalente al 1988, spesso definito dalla stampa giapponese come "Il caso di abbandono minorile di Nishi-Sugamo":<sup>10</sup> una donna abbandonò i quattro figli e il corpo di un quinto, tutti minorenni e non registrati, in un appartamento di Nishi-Sugamo a Tōkyō per quasi un anno. Il fatto di cronaca cui il film è ispirato è ben più macabro e ha un finale più misero; Koreeda ha difatti specificato che l'avvenimento reale è servito come ispirazione per il film ma questo non ne è una reale trasposizione, e i personaggi e la trama sono una sua creazione, dunque fittizi.<sup>11</sup>

Il lungometraggio è introdotto da una scena che non avrà per lo spettatore significato sino alla fine dell'audiovisione, quando la trama chiude il suo percorso ciclico<sup>12</sup> tornando alla scena di apertura per poi concludersi con una breve coda; con due ragazzi sporchi e una vecchia valigia, accarezzata con dolcezza, su un treno notturno, questo mesto preludio lascia presagire la tragedia avvenuta. Il ciclo narrativo in forma di *flashback* si apre dunque con l'entrata in scena progressiva di tutti i personaggi, in una situazione – se non ideale – relativamente felice: una madre sola, Keiko, si trasferisce in un nuovo appartamento accompagnata

---

<sup>7</sup> JACOBY, "Why Nobody Knows", *cit.*, p. 70.

<sup>8</sup> Claudia BERTOLÉ, "Lo sguardo documentario incontra il cinema di fiction," in Gianluca Coci (a cura di), *Japan pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 493-497, p. 494.

<sup>9</sup> BERTOLÉ, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca*, *cit.*, p. 58.

<sup>10</sup> Linda C. EHRlich, "Nobody Knows (Dare mo shiranai)," *Film Quarterly*, 59, 2, pp. 45-50, p. 45.

<sup>11</sup> Susan KING, *Hidden Neglet Brought to Light*, in "Los Angeles Times", 2005, <http://articles.latimes.com/2005/feb/09/entertainment/et-nobody9>, ultimo accesso 20/4/2017.

<sup>12</sup> JACOBY, "Why Nobody Knows", *cit.*, p. 71.

apparentemente solo da un figlio pre-adolescente, Akira; in realtà, trasporta segretamente in valigia altri due bambini piccoli, Shigeru e la minore Yuki, cui seguirà per ultima la seconda più grande Kyōko, anch'essa accompagnata di nascosto nel piccolo appartamento di Tōkyō una volta calate le tenebre. Lo "sguardo documentario" di Koreeda si palesa qui nei dipinti di diverse scene famigliari, che addizionalmente forniscono informazioni sul passato e presente dei protagonisti senza fare uso di alcun *flashback*, bensì attraverso spezzoni di dialoghi:<sup>13</sup> impariamo difatti lentamente quanto la situazione sia precaria e più infelice di quanto appare per questa sbilanciata famiglia; come i bambini siano tutti figli di padri diversi, non registrati all'anagrafe, impossibilitati a frequentare la scuola e costretti a traslocare di casa in casa per mantenere segreta la loro esistenza. Impariamo come la madre, in apparenza gentile e affettuosa (immagine caricata linguisticamente con un linguaggio fortemente connotato da *baby talk*), sia in realtà infantile e irresponsabile, sino a quando lascia i figli da soli per periodi sempre più lunghi con fondi insufficienti per inseguire sogni di matrimonio e stabilità economica che non contemplanò i quattro bambini. Il semplice dialogo tra Keiko e Akira in cui la donna gli confessa di essersi innamorata e il figlio immediatamente ribatte: "Ancora?" fornisce un potente ritratto di una donna-bambina, più fanciulla dei propri figli, volubile e incostante, succube alle fluttuazioni delle attenzioni sentimentali ed economiche dedicatele dal nuovo *partner*. Allo stesso tempo, la prima prolungata assenza della madre ci mostra quanto i padri degli altri bambini siano completamente indifferenti alle loro vicende e bisogni, privi di qualsiasi senso di colpa perché non ritenuti responsabili del mantenimento della famiglia: quando Akira in difficoltà economiche andrà alla ricerca dei padri di Yuki e Shigeru, questi non gli saranno né soccorritori né amici. L'assenza del padre, che secondo Bertolé simboleggia un più generale senso di vuoto identitario,<sup>14</sup> per Akira è presente in misura ancora maggiore, in quanto il ragazzo non ne serba alcuna memoria. In questo quadro è Akira a essere il "bambino saggio", figura ricorrente nel cinema di Koreeda,<sup>15</sup> a occuparsi con l'aiuto di Kyōko dei fratelli minori, a gestire le loro finanze, fare la spesa, pagare le bollette e ad assicurarsi che facciano i compiti, mangino, si lavino, dormano e rimangano nascosti ai padroni di casa. Akira però non è che un bambino egli stesso, e le cose cominciano a volgere per il peggio quando Keiko sparisce definitivamente, promettendo di tornare a Natale ma in realtà lasciando il lavoro e trasferendosi a vivere con il nuovo *partner*, dimentica

---

<sup>13</sup> Koreeda ha affermato come il suo modo di narrare gli eventi sia stato influenzato dalla sua esperienza documentaristica, a causa della quale tenta sempre di rappresentare personaggi con un passato e un futuro. BERTOLÉ, "Lo sguardo documentario incontra il cinema di fiction", cit., p. 493.

<sup>14</sup> BERTOLÉ, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca*, cit., p. 13.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 37.



dell'esistenza dei propri figli. Il crescente ammontare di pressione e responsabilità, le finanze sempre più striminzite e l'impossibilità per Akira di vivere la propria infanzia fanno sì che il ragazzo si lasci lentamente andare: in un crescente caos e sporcizia, le bollette non sono più pagate, i bambini non sono più seguiti nelle loro esigenze quotidiane, e Akira si dedica ai videogiochi con alcuni ragazzi incontrati per caso, che però lo abbandonano dopo averlo sfruttato. La vicenda del ragazzo lasciato solo a occuparsi dei tre fratelli tanto lungamente e in condizioni così ostiche colpì profondamente Koreeda,<sup>16</sup> che ne traccia un ritratto privo di ogni giudizio negativo, accompagnato solo dalla pena per l'enorme responsabilità lasciata sulle spalle del giovane. La vita dei bambini abbandonati prosegue dunque crescentemente legata alle stagioni: con l'arrivo della primavera e quindi dell'estate, tornano a uno stato selvaggio e primitivo, senza più luce né acqua nell'appartamento, lavandosi e facendo i propri bisogni al parco, il balcone invaso di vasi improvvisati con piante, fiori ed erbacce, nutrendosi di pasti di fortuna. La presenza della natura nell'opera di Koreeda è parte integrante della storia ma ha un ruolo neutrale, non favorevole né intenzionalmente ostile;<sup>17</sup> è inoltre riflessione del loro stato d'animo interiore, con il caldo torrido dell'estate che trascina con sé l'apatia e l'aggressività dati dalla fame e dalla situazione caotica in cui i bambini, ormai malnutriti, sporchi e trasandati, sono sprofondata. La natura ha dunque un doppio ruolo in questo lungometraggio: influenza i protagonisti con gli inevitabili cambiamenti di stagione e ne è influenzata a sua volta, rendendosi riflesso della loro interiorità. Intorno vi è un panorama urbano che Grazia Paganelli definisce "città, assente e presente":<sup>18</sup> una cornice muta, indifferente ed estranea alle vicissitudini dei protagonisti. La natura segna anche il passare del tempo, che vede i protagonisti crescere e trasformarsi: Akira comincia a cambiare voce, i capelli si allungano, le stagioni si susseguono l'una all'altra, i bambini non si curano più di rimanere nascosti. L'incontro con Saki, una studentessa adolescente anch'essa a suo modo ostracizzata dalla società in quanto presa di mira dalle compagne di classe, segna la formazione di un nuovo nucleo familiare improvvisato, tema ricorrente in tutta l'opera di Koreeda:<sup>19</sup> la tipica famiglia nucleare giapponese, per sua affermazione ormai estinta insieme a ogni reale senso di comunità,<sup>20</sup> è sostituita da una famiglia per scelta, fondata su un legame affettivo di mancanza condivisa dominante sul sangue. La padrona di casa verrà a cercare Keiko per l'affitto, ma non trovandola sembrerà totalmente cieca alla sporcizia nella casa, alla

---

<sup>16</sup> EHRLICH, "Nobody Knows", *cit.*, p. 50.

<sup>17</sup> BERTOLÉ, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca*, *cit.*, p. 32.

<sup>18</sup> Prefazione a *ibid.*, p. 6.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>20</sup> KING, "Hidden Neglet Brought to Light", *cit.*

mancanza di luce e gas, alla vista di bambine non accompagnate, rincarando l'inquietante idea che "Nessuno lo sa" perché in realtà – come altri adulti quali i padri e i dipendenti del *convenience store* frequentato da Akira – non vuole vedere la realtà, non perché non sia in grado di "sapere".<sup>21</sup> L'assenza e il venire a patti con la stessa sono la colonna portante di questo lungometraggio, come in altri di Koreeda;<sup>22</sup> vedremo infatti come la mancanza della madre si configura diversamente in tutti i bambini: in Akira diventa rancore e rifiuto, in Kyōko risentimento e allo stesso tempo attaccamento tenace alle cose di lei, in Shigeru silenziosa ribellione nello sfidare sempre più le regole impostegli dalla madre prima della sua partenza, in Yuki nell'incrollabile convinzione che Keiko sia sempre prossima al ritorno. La breve amicizia tra Saki e Akira, che lascia presagire uno sviluppo romantico, è bruscamente interrotta quando il ragazzo rifiuta con rabbia i soldi da lei guadagnati incontrando a pagamento uno sconosciuto, a detta di Saki solo per "cantare insieme al *karaoke*". I quattro bambini sono dunque nuovamente soli, a nutrirsi di rimanenze del *convenience store* e con rapporti sempre più tesi a causa del caldo e della fame. Tragicamente, nel momento in cui Akira cerca di riguadagnare la propria infanzia e insieme una figura paterna<sup>23</sup> assentandosi da casa e prendendo parte a un gioco di *baseball* scolastico a cui un allenatore lo invita, Yuki cade da una sedia sulla quale si era arrampicata per guardare oltre il balcone, forse alla ricerca della madre. Al ritorno di Akira non c'è più nulla da fare, e la manina immobile della bambina è l'unico segno della sua morte, in linea con gli altri lungometraggi di Koreeda in cui l'evento non è mai raffigurato direttamente.<sup>24</sup> Akira, avendo tentato di contattare la madre senza successo, va dunque in cerca di Saki per chiederle aiuto a seppellire la sorella, il cui corpo chiuderanno in una valigia con i suoi cioccolatini e giocattoli preferiti e porteranno all'aeroporto di Haneda, dove Akira aveva promesso l'avrebbe un giorno portata a vedere gli aerei, e svelando così il significato della scena di apertura. Lo stile registico di Koreeda lascia trasparire una grande dolcezza con un magistrale uso dei dettagli, tramite i quali sensazioni tattili ed emozioni sono espresse, come nella commovente scena in cui la "bara" di Yuki è assemblata e i due fratelli maggiori le mettono con cura ai piedi le scarpine preferite, con solennità rituale (vedi fig. 1). Inoltre, la vena documentaristica del lungometraggio è data da diversi elementi: dalle inquadrature fisse, dai dialoghi in alcuni casi suggeriti subito prima

---

<sup>21</sup> JACOBY, "Why Nobody Knows", *cit.*, p. 82.

<sup>22</sup> Dario TOMASI, *Dalla memoria all'assenza: il cinema di Koreeda*, in "Sonatine", 2011, <http://sonatine2010.blogspot.se/2011/01/dalla-memoria-all'assenza-il-cinema-di.html?q=hana>, ultimo accesso 22/04/2017.

<sup>23</sup> JACOBY, "Why Nobody Knows", *cit.*, pp. 78-79.

<sup>24</sup> BERTOLÉ, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca*, *cit.*, p. 28.



**Figura 1** Screenshot da *Dare mo shiranai*, la sepoltura di Yuki.

della scena dal regista,<sup>25</sup> in altri recitati con spontaneità dai piccoli attori (tutti non professionisti per scelta di Koreeda),<sup>26</sup> portando un realismo penoso alla vicenda, che lo spettatore vede degenerare lentamente. Tuttavia, dopo la scena di sepoltura di Yuki, Koreeda conclude – in linea con la sua poetica – con una coda narrativa quasi speranzosa, che vede i tre fratelli, accompagnati da Saki, camminare per le strade assolate della città e svolgere le azioni quotidiane, trovando conforto nella vicendevole presenza e compagnia: una sorta di inno in primo luogo alla vita che deve proseguire ad ogni costo nonostante la disgrazia avvenuta, in secondo luogo alla famiglia, che vi è speranza di conservare anche se in forma diversa.<sup>27</sup>

La scelta di questo lungometraggio è dovuta in parte al fatto che presenta elementi sia di risonanza globale sia particolarmente giapponese, e si presta dunque a una sottotitolazione integrata con elementi sperimentali. Il potente ritratto del fallimento della famiglia nucleare e del supposto ruolo della comunità nella crescita e sicurezza dei bambini (il celebre proverbio “it takes a village to raise a child”) è un modello fortemente contemporaneo,<sup>28</sup> in parallelo alla

---

<sup>25</sup> Koreeda si concentrò con particolare attenzione su come rendere le riprese più naturali possibili, sia come sopra non fornendo battute da imparare, sia non raccontando ai bambini lo sviluppo della storia, e aspettando lo scorrere delle stagioni per filmare ogni sequenza. EHRlich, “Nobody Knows”, *cit.*, p. 47.

<sup>26</sup> KING, *Hidden Neglect Brought to Light*, *cit.*

<sup>27</sup> BERTOLÉ, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca*, *cit.*, p. 40.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 37.

ricerca di una famiglia alternativa fondata su un legame emotivo piuttosto che sanguineo, e la storia dei quattro fratelli abbandonati a sé stessi suscita empatia a prescindere dalla nazionalità dello spettatore: sia per toccanti riferimenti comuni (tra gli altri, *Dragon Ball*, molto conosciuto in Italia) sia per la natura stessa dei protagonisti bambini, ripresi in modo tale da trasportare lo spettatore nel microcosmo profondo dell'infanzia, fatto insieme di tenace resilienza e di commovente vulnerabilità,<sup>29</sup> senza filtrarlo attraverso lo sguardo di un adulto.<sup>30</sup> Possiamo dunque dare risposta ad altre tra le domande di Delabastita che abbiamo menzionato nel primo capitolo,<sup>31</sup> ovvero "Does the source film's models (linguistic, stylistic, cultural, filmic) find a counterpart in the target culture?" e "What cultural status does the source film genre claim?". L'indifferenza da parte delle istituzioni e del nuovo popolo urbano riguardo alle difficoltà del singolo e la cecità dello Stato in rapporto agli individui esclusi dalle maglie della società (come nel caso dei protagonisti mai registrati e dunque "invisibili") è un tema diffuso e discusso in diversi contesti nazionali e antico quanto l'etica capitalista, pertanto facilmente assimilabile da uno spettatore italiano. Allo stesso tempo, la sfaccettatura dell'abbandono minorile è specifica del contesto giapponese e poco conosciuta a livello internazionale, in cui generalmente circola soprattutto a livello di pubblico una visione del Giappone come "super-comunità" in cui gli individui si proteggono e aiutano a vicenda, come per esempio attraverso aneddoti positivi<sup>32</sup> o la celebrazione su *social network* di costumi che ne rinforzano la narrativa.<sup>33</sup> In realtà, si è visto come il fatto di cronaca al quale il lungometraggio è liberamente ispirato sia soltanto uno tra diversi casi di abbandono di minori, che negli ultimi decenni hanno ricevuto una discreta attenzione da parte della letteratura accademica e giornalistica giapponese e internazionale<sup>34</sup> e che rimandano a

---

<sup>29</sup> EHRlich, "Nobody Knows", *cit.*, p. 49.

<sup>30</sup> BERTOLÉ, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca*, *cit.*, p. 45.

<sup>31</sup> Vedi p. 33.

<sup>32</sup> Tra i tanti esempi, una notizia riguardante un incidente in cui una donna rimase intrappolata nella fessura tra treno e piattaforma e salvatasi grazie agli sforzi combinati di altri passeggeri e viaggiatori, è stata riportata da diverse testate giornalistiche internazionali e magnificata dai *social network*, descritta con termini quali "heroic effort" e "inspiring moment". Kerry MCDERMOTT, *The Inspiring Moment Japanese Commuters Pulled Together to Push 32-TON Train Away from Platform to Free Woman Who Fell on the Tracks*, in "Daily Mail Online", 2013, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2373656/Japanese-commuters-join-forces-push-32-TON-train-away-platform-free-trapped-woman.html>, ultimo accesso 21/4/2017.

<sup>33</sup> Per esempio, sono decine gli articoli e i "video virali" che trattano della consuetudine di mandare molti bambini in età elementare a scuola non accompagnati. Tra i tanti: Chris BRANDT, *This Is Why Japanese Kids Can Walk To School Alone*, in "University Herald", 2016, <http://www.universityherald.com/articles/45963/20161025/japanese-kids.htm>, ultimo accesso 21/4/2017.

<sup>34</sup> Tra gli altri, KANEMATSU Sachiko, *Shōnen jiken wo kangaeru: "onna-kodomo" no shiten kara* (Riflessione su casi giovanili dal punto di vista del rapporto donna-bambino), Tōkyō, Asahi Shinbunsha, 1989 (兼松左知子, 『少年事件を考える: 「女・子供」の視点から』、東京、朝日新聞社、1989); KŌNO Akihisa e Charles F. JOHNSON, "Child Abuse and Neglect in Japan: Coin-Operated-Locker Babies," *Child Abuse & Neglect*, 19, 1, 1995, pp. 25-31; incentrato più generalmente sulle difficoltà della famiglia giapponese contemporanea, Merry Isaacs

problemi di natura socio-politica quali l'inadeguatezza del *welfare* giapponese per le famiglie con un solo genitore e la mentalità della società nei confronti della famiglia come istituzione.<sup>35</sup> Le radici di questo fenomeno secondo Koreeda sono da ricercarsi nella definizione di "corporate society" per il Giappone contemporaneo,<sup>36</sup> una situazione composta in cui diversi elementi concorrono a limitare la donna a unica responsabile della cura e crescita dei figli: ad esempio il fatto che le famiglie nucleari per definizione spesso non vivono a contatto con altri parenti quali i nonni; ancora, il ruolo del marito è primariamente considerato quello di lavoratore in ufficio. Questa situazione, insieme ai sopracitati deterioramento della struttura familiare nucleare e assenza di una comunità di supporto, secondo Koreeda porta alcune madri a non poter gestire la responsabilità interamente da sole, causando casi di abbandono di minori di cui raramente si discute pubblicamente, diversamente da quando la situazione era maggiormente riconosciuta dopo il secondo conflitto mondiale con il fenomeno degli orfani di guerra. Inoltre, come scrive Bertolé, il cinema di Koreeda narra di temi universali quali il lutto e la famiglia con un fascino particolare, collocandosi in un contesto più ampio di espressione cinematografica di disagi tipici della nostra epoca, come il senso di vuoto e la mancanza di riferimenti.<sup>37</sup> In ultimo, anche sotto un aspetto prettamente linguistico, la scarsità e distribuzione dei dialoghi rende l'espansione (dove ritenuto opportuno) e l'integrazione dei sottotitoli attuabile in diversi casi, che vedremo di seguito.

### **2.3. Gli elementi culturo-specifici o CSI**

Il giapponese presenta una particolare difficoltà nella traduzione in italiano, sia perché le due linguaculture sono lontane geograficamente e storicamente, sia perché le lingue differiscono in alcuni punti cardine. Hall<sup>38</sup> già nel 1976 nella sua definizione di *high-/low-context cultures/systems*, colloca il giapponese tra le culture (o sistemi) ad alto contesto,<sup>39</sup> ovvero culture che lasciano sottintesi elementi, anche centrali, del discorso, i quali devono essere estrapolati dall'interlocutore, e che organizzano il discorso intorno all'argomento-cuore

---

(segue nota) WHITE, *Perfectly Japanese: Making Families in an Era of Upheaval*, Berkeley, University of California Press, 2002.

<sup>35</sup> JACOBY, "Why Nobody Knows", *cit.*, p. 75.

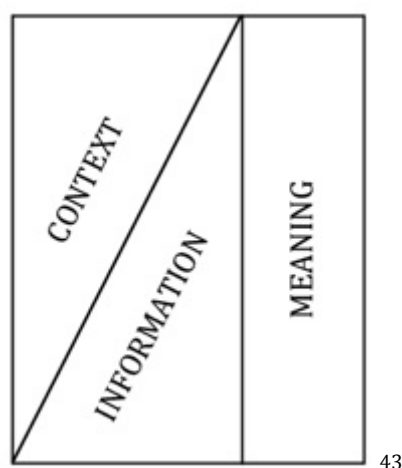
<sup>36</sup> KING, *Hidden Neglect Brought to Light*, *cit.*

<sup>37</sup> BERTOLÉ, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca*, *cit.*, p. 12.

<sup>38</sup> Edward T. HALL, *Beyond Culture*, New York, Anchor Books Doubleday, 1976.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 57-69, 113, 127.

invece che linearmente (ciò che Hall chiama *indirection*);<sup>40</sup> l'italiano invece a titolo generale ricade nella categoria di sistemi culturali a basso contesto: il discorso è lineare e il nodo dello stesso è generalmente menzionato direttamente. Okamoto (2008) inoltre investiga la struttura cooperativa del discorso in giapponese, in cui il *feedback* da parte dell'interlocutore è vitale al completamento del significato della frase grammaticalmente incompiuta, rendendo così l'interazione difficilmente comprensibile per partecipanti esterni al contesto in cui avviene.<sup>41</sup> Vitucci (2016) sintetizza le caratteristiche pragmatiche del discorso in giapponese in quattro principali caratteristiche, che addizionalmente lo differenziano dal discorso in italiano ed esemplificano alcune delle difficoltà a cui si va incontro nel processo traduttivo: la circolarità (il procedere graduale e non lineare alla costruzione di significato), la cooperatività (la costruzione del discorso da parte di entrambi gli interlocutori tramite il *feedback*), l'evocatività (l'evocazione di concetti non attraverso la sintassi ma attraverso elementi paraverbali) e l'attenzione sociopragmatica (la cura nella scelta del registro appropriato per il tipo di conversazione, la sua modalità e i partecipanti).<sup>42</sup> Queste caratteristiche si traducono a livello traduttivo in primo luogo nell'obbligatorietà per il traduttore di avere la competenza sociopragmatica necessaria a captare e interpretare i segnali non espressi del discorso in giapponese, in secondo luogo nella necessità pratica di avere una particolare cura nel saperli riportare efficacemente in italiano, così da non tralasciare elementi che presentano un carico comunicativo (di significato) anche extra-linguistico.



Come mostra il grafico sopra riportato, è infatti bene ricordare, citando nuovamente Hall,<sup>44</sup>

<sup>40</sup> HALL, *Beyond Culture*, cit., p. 66.

<sup>41</sup> Okamoto in VITUCCI, "Tracking the Features of Japanese Interview through Audiovisual Materials", cit., p. 120.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>43</sup> HALL, *Beyond Culture*, cit., p. 102.

<sup>44</sup> *Ibid.*

che il significato non è influenzato dal livello di contesto necessario alla comunicazione; a cambiare è semplicemente la quantità di informazioni esplicitata linguisticamente.

È superfluo affermare che le differenze culturali tra le linguaculture coinvolte nel processo traduttivo sono determinanti al fine di collocare il discorso sulla traduzione audiovisiva come veicolo di competenza interculturale in una dimensione pratica. Agar<sup>45</sup> definisce come *rich points* ogni momento di incomprensione o aspettativa non soddisfatta percepiti dall'individuo esterno a una certa cultura quando in contatto con essa, considerandoli sede di apprendimento riguardo alla cultura stessa. Nel caso della traduzione audiovisiva interlinguistica si potrebbe dunque affermare che un trasferimento appropriato ed esplicativo di questi *rich points* diventa luogo di conoscenza della linguacultura *source*. Per le caratteristiche del discorso giapponese menzionate in precedenza e l'importanza dei *rich points* nell'ambito di una sottotitolazione sperimentale e *abusive* si è scelto dunque di dedicare l'analisi della proposta traduttiva agli elementi culturo-specifici, paradigmatici alla buona riuscita di una traduzione che sia educatrice e integri elementi di mediazione culturale a quelli linguistici.

### **2.3.1. Definizione degli elementi culturo-specifici**

Gli elementi culturo-specifici, anche definiti elementi o riferimenti culturali, o ancora *realia*,<sup>46</sup> sono generalmente definiti, nel loro senso più ristretto, dividendoli in categorie quali quelle proposte da Newmark (1988) nelle *cultural categories*:

- ❖ Ecologia (flora, fauna, elementi del territorio)
- ❖ Artefatti culturali materiali (alimenti, vestiti, tipi di edifici, trasporti)
- ❖ Cultura sociale (lavoro e intrattenimento)
- ❖ Organizzazioni, costumi, attività, procedure, concetti (in ambito politico/amministrativo, religioso, artistico)
- ❖ Gestualità e abitudini,<sup>47</sup>

rielaborate più volte e più recentemente semplificate da Díaz Cintas e Remael nelle tre macro-

---

<sup>45</sup> AGAR, "Culture: Can You Take It Anywhere?", *cit.*

<sup>46</sup> RANZATO, *La traduzione audiovisiva*, *cit.*, p. 39.

<sup>47</sup> NEWMARK, *A Textbook of Translation*, *cit.*, p. 95.

categorie di riferimenti geografici, etnografici e socio-politici.<sup>48</sup> Tuttavia, secondo Franco Aixelá<sup>49</sup> gli elementi culturo-specifici, o *cultural-specific items* (CSI), sono di difficile definizione in quanto non li si può circoscrivere a quegli elementi più arbitrari di ogni lingua, quali “its local institutions, streets, historical figures, place names, personal names, periodicals, works of art, etc”,<sup>50</sup> ma è necessario ampliare la definizione di CSI per includere ogni termine o sistema che in un contesto testuale ha un valore non sovrapponibile nella linguacultura *target*, o per meglio dire nel sistema di valori e ideologie che il traduttore ritiene che il pubblico *target* abbia. Il traduttore deve dunque decidere se trasgredire o assecondare le norme traduttive che i fruitori o i committenti si aspettano. Aixelá definisce dunque gli elementi culturo-specifici come

*those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text,*<sup>51</sup>

specificando inoltre che, a volte, essi di fatto esistono solo all'interno del testo e non di per sé, in quanto in un altro contesto e con un'altra funzione testuale lo stesso oggetto o sistema potrebbero avere tutt'altro valore. Inoltre, nel suo importante saggio Aixelá identifica anche elementi extra-testuali (o “supratextual parameters/variables”)<sup>52</sup> che intervengono nelle possibili strategie messe in atto per tradurre gli elementi culturo-specifici, ovvero:

- ❖ Il grado di normativismo linguistico della linguacultura di partenza: quanto un Paese tenda al conservatorismo e a naturalizzare o adattare gli elementi culturo-specifici in base alla rigidità del canone normativo traduttivo.
- ❖ La natura e le aspettative del ricevente del materiale tradotto: chi è il pubblico *target* e quali sono le sue limitazioni o le sue competenze.
- ❖ La natura e gli scopi dei promotori della distribuzione nel Paese *target*: se questi puntino ad assecondare o a innovare le norme canoniche di traduzione e se impongano limitazioni anche spaziali, elemento ripreso nell'ultimo punto.
- ❖ Le condizioni lavorative, di formazione e lo *status* sociale del traduttore: che educazione è richiesta a un traduttore perché questo sia assunto; di che prestigio gode

---

<sup>48</sup> Jorge DÍAZ CINTAS e Aline REMAEL, *Audiovisual Translation: Subtitling*, New York, Routledge, 2014, p. 201.

<sup>49</sup> AIXELÁ, “Culture-Specific Items in Translation”, cit.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 65-67.



a livello di riconoscimento sociale, elemento che va a influenzare quanto tempo gli è concesso per terminare il lavoro e anche a che valore questo lavoro corrisponde in termini di compenso.

Aixelá ricorda così una realtà molto importante: il traduttore è considerato l'unico responsabile della traduzione, ma è in realtà sempre indirizzato e/o limitato dal resto dell'*équipe* coinvolta nella distribuzione dell'audiovisivo nel Paese *target*, che ha come obiettivo primario quello di conformarsi alle aspettative sociali da loro percepite (come è superfluo specificare, allo scopo di massimizzare il profitto). Per dunque riprendere la teoria polisistemica, sono diversi sistemi di potere interagenti tra loro che sono coinvolti nella scelta della traduzione degli elementi culturo-specifici, causando spesso, in Italia come in altri Paesi linguisticamente "conservatori", traduzioni votate alla naturalizzazione. È vero che, come afferma Pedersen,<sup>53</sup> uno dei parametri che oggi influenzano alcuni elementi culturo-specifici è la loro *transculturality*, ovvero il fatto che CSI una volta familiari a una sola linguacultura siano oggi accessibili – e quindi comprensibili – globalmente, ma questa definizione è applicabile nel contesto italiano soprattutto a linguaculture più "vicine" quali quelle anglofone (in particolare britanniche e statunitensi). Molti elementi culturo-specifici giapponesi rimangono per lo spettatore italiano, come definiti da Pedersen, *monocultural*,<sup>54</sup> ovvero causa di una *impasse* traduttiva. Riprenderemo in seguito nel dettaglio il terzo parametro, ovvero i CSI *microcultural*:<sup>55</sup> questi elementi non sono da considerarsi parte del bagaglio di conoscenze comuni neanche nella linguacultura *source*. In quest'ultimo caso si è tentato nella traduzione di operare un trasferimento il più possibile equivalente, così che un elemento culturo-specifico riconoscibile solo da una parte del gruppo *target* giapponese sia tale anche per quello italiano, come vedremo in seguito.

Abbiamo visto come un elemento culturo-specifico sia in effetti un oggetto, un concetto o più generalmente un elemento testuale che causa un'*impasse*, o crisi, traduttiva. Quali sono dunque le strategie traduttive atte a superare questo nodo? Diversi studiosi hanno proposto variazioni dei possibili ventagli di strategie, a partire dal lavoro pionieristico di Aixelá a studi quali Karamitroglou (1998), che nel suo tentativo di collocare i metodi in un contesto di standardizzazione europea propone una semplificazione di cinque strategie (*cultural transfer*,

---

<sup>53</sup> Jan PEDERSEN, "How Is Culture Rendered in Subtitles?," in *MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, 2005, pp. 10-15.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>55</sup> *Ibid.*

*transposition, transposition with explanation, neutralisation, omission*),<sup>56</sup> e a studi più recenti quali Díaz Cintas e Remael (2014), che propongono nove diverse possibilità (*loan, calque or literal translation, explicitation, substitution, transposition, lexical recreation, compensation, omission, addition*).<sup>57</sup> Non si è raggiunta una canonizzazione dei metodi per affrontare gli elementi culturo-specifici,<sup>58</sup> ma una delle teorie più esaustive ai fini dell'analisi proposta in questo studio è quella di Franco Aixelá, che si è deciso di adottare e analizzare nel dettaglio nella sezione successiva, in cui si esamineranno le strategie traduttive volte al superamento delle *impasse* create dagli elementi culturo-specifici, con esempi che illustreranno come sono state applicate nella sottotitolazione interlinguistica di *Dare mo shiranai* di Koreeda Hirokazu.

### 2.3.2. Strategie traduttive

Aixelá propone una divisione delle potenziali strategie traduttive di resa degli elementi culturo-specifici in due macro-categorie, quelle votate alla conservazione del CSI e quelle votate alla sua sostituzione, posizionandole da un minore a un maggiore grado di manipolazione dell'elemento in questione.<sup>59</sup> Lo studioso inoltre ricorda che le strategie possono in alcuni casi sovrapporsi e confondersi tra loro, data la complessità dell'argomento, e che non è errato combinare più strategie anche nella traduzione di uno stesso elemento culturo-specifico che nello stesso testo *target* può necessitare di essere trasferito diversamente, seguendo una logica *case by case*. Le strategie predisposte a conservare il più possibile il CSI sono le prime cinque: ripetizione, adattamento ortografico, traduzione linguistica, glossa extratestuale, glossa intratestuale. Seguono le sei strategie sostitutive: sinonimia, universalizzazione limitata, universalizzazione assoluta, naturalizzazione, cancellazione, creazione autonoma.

#### 2.3.2.1. Ripetizione

È la strategia che richiede meno manipolazione, e consiste nel mantenere il più invariato

---

<sup>56</sup> Fotios KARAMITROGLOU, "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe," *Translation Journal*, 2, 2, 1998, pp. 1-15, p. 14.

<sup>57</sup> DÍAZ CINTAS e REMAEL, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., pp. 202-207.

<sup>58</sup> KARAMITROGLOU, "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe", cit., p. 14.

<sup>59</sup> Per le strategie e le informazioni a riguardo ci si riferisce, salvo dove altrimenti specificato, a AIXELÁ, "Culture-Specific Items in Translation", cit., pp. 60-65.

possibile l'elemento culturo-specifico. È usata più frequentemente nei toponimi e, in tempi relativamente recenti, nei nomi propri. Aixelá afferma che l'uso di questa strategia enfatizza il carico "esotico" o arcaico del CSI a causa della distanza linguistica e culturale, ma se questa affermazione è forse valida in riferimento alla politica traduttiva dei decenni passati, in cui i nomi propri e i toponimi erano adattati ortograficamente (o proprio sostituiti come per esempio negli adattamenti di *anime* per la tv italiana)<sup>60</sup>, a oggi uno spettatore percepirebbe come significativamente più distante qualsiasi tipo di manipolazione di toponimi che non sia già così fermamente radicata nel bagaglio comune da risultare discordante se mantenuta identica all'originale (come, ad esempio, se si sottotitolasse "Londra" come "London"). Difatti, soprattutto per quanto riguarda gli audiovisivi giapponesi, è pratica consolidata utilizzare la ripetizione nella traduzione di toponimi: sfiorerebbe l'assurdo, nel nominare la capitale giapponese, sottotitolare con l'arcaica traslitterazione Tokio, o addirittura il rarissimo Tochio, invece di Tokyo. Lo stesso vale per i nomi propri, che riprendiamo sotto l'adattamento ortografico. Nella proposta traduttiva in esame la ripetizione si è utilizzata in ogni caso raramente e principalmente combinata con la strategia della glossa extratestuale o *pop-up gloss*, su cui si è scelto di concentrarsi maggiormente e di cui vedremo diversi esempi in seguito. Uno dei rari casi in cui si è deciso di ripetere l'elemento culturo-specifico senza esplicitarlo è quello in cui, in una scena in cui Akira esplora per la prima volta il nuovo quartiere in cui lui e la famiglia si sono appena trasferiti, recita tra sé e sé i diversi esercizi e servizi di cui legge le insegne, tra cui una ferramenta Inageya (稲毛屋), nome della catena a cui la ferramenta appartiene.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:13:28.30 - 0:13:30.30	Akira	ゲームセンターある のか。	Qua c'è una sala giochi...	
0:13:30.90 - 0:13:33.90	//	稲毛屋金物店...	Una ferramenta Inageya...	
0:13:37.00 - 0:13:40.00	//	遠近両用...	"Lenti bifocali"...	

Il nominare la ferramenta *au passant*, oltre a non avere alcuna rilevanza ai fini della trama,

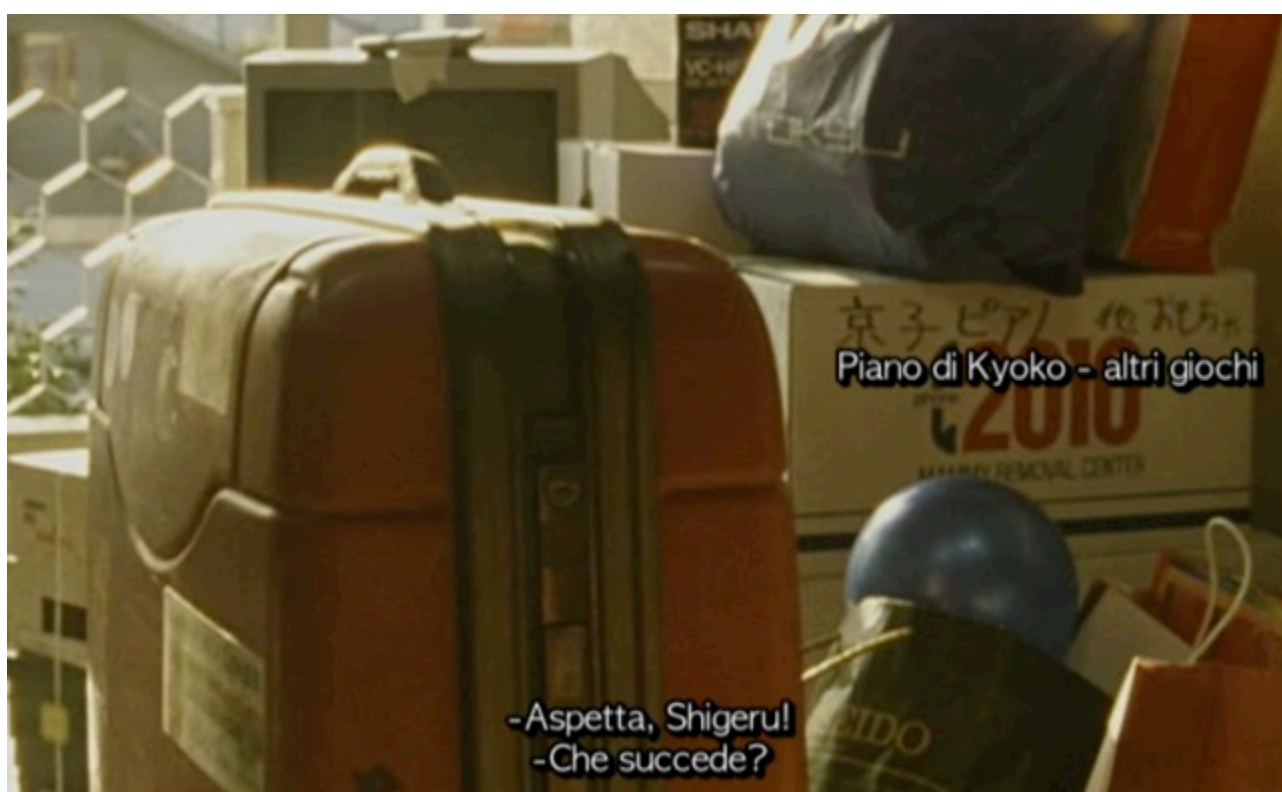
<sup>60</sup> Un esempio tra i tanti può essere quello di *Kiss Me Licia* trasmesso negli anni Ottanta in Italia, originariamente *Aishite naito* (Amami cavaliere), in cui i personaggi principali diventano Mirko, Licia, Andrea, e così via.

non è funzionale nel fornire allo spettatore alcuna informazione aggiuntiva sul quartiere o le circostanze del personaggio, ma è semplice testimonianza dello *stream of consciousness* del protagonista mentre questo si orienta nelle proprie vicinanze mormorando tra sé e sé; si è dunque ritenuto opportuno mantenere il nome della ferramenta per trasparenza verso il testo *source* e così che lo spettatore percepisca corrispondenza tra la colonna sonora e il sottotitolo, ma non si è pensata necessaria la sua esplicitazione, anche poiché l'iniziale maiuscola dà sufficiente indicazione che si tratti del nome proprio riferito al sostantivo "ferramenta". Si è inoltre scelta la ripetizione in tutti i casi in cui sono menzionati elementi culturo-specifici considerati ormai *transcultural* secondo la definizione di Pedersen (2005) vista precedentemente, ovvero ormai propri di un patrimonio comune internazionale; per esempio, *sushi*, *karaoke* o *kaki* sono termini ormai trasparenti per la stragrande maggioranza del pubblico che potrebbe visionare questo lungometraggio, e si sono dunque ripetuti tali e quali.

### 2.3.2.2. Adattamento ortografico

L'adattamento ortografico include strategie quali la trascrizione e la traslitterazione. Per quanto riguarda questa strategia vale la stessa argomentazione proposta per la ripetizione: se anche solo pochi decenni fa era pratica comune l'adattamento ortografico, specialmente di nomi propri (per citare un esempio rinomato, la Giulietta shakespeariana non è conosciuta in Italia come Juliet e dunque il suo nome è "tradotto" anche nella versione doppiata del *remake* in chiave moderna di Baz Luhrmann), non è più così: ad oggi uno spettatore percepirebbe un senso di distanza e discordanza assai superiore in caso di adattamento. È da ricordare che il giapponese in questo caso presenta delle caratteristiche particolari, in quanto, non utilizzando l'alfabeto latino ma tre diversi tipi di alfabeti (due dei quali fonetici e uno a ideo/logogrammi), ogni parola culturo-specifica (nomi propri, toponimi, ecc.) è già adattata ortograficamente nel momento stesso in cui è traslitterata. Specificato ciò, è evidente che la scelta più accreditata e quindi seguita in questo studio sia quella di attenersi alla traslitterazione ormai considerata canonica, la Hepburn. Questa è poi stata semplificata per quanto riguarda la difficoltà d'inserimento di caratteri speciali nei programmi di sottotitolazione quali quello utilizzato (Aegisub) e la difficoltà di lettura degli stessi, che potrebbe causare un senso di confusione nello spettatore. Per esempio, Ōsaka e Kyōko sono stati ulteriormente adattati ortograficamente in Osaka e Kyoko, in quanto si è ritenuto non praticabile l'inserimento dei caratteri speciali nel *file* di sottotitoli, e visto che il segno grafico per gli allungamenti vocalici

(*macron*) è usato principalmente in testi scritti accademici e non è diffuso in testi di narrativa o traslitterazione di audiovisivi, e potrebbe dunque non essere riconosciuto dallo spettatore. In fig. 2 possiamo vedere un esempio di come il nome Kyōko sia stato adattato ortograficamente, oltre a un esempio di come si è deciso di gestire i sottotitoli per i *display*, posizionandoli in corrispondenza dell'originale ed evitando così l'uso del maiuscolo o altri segni di interpunzione connotativi, e permettendone inoltre l'inserimento anche in concomitanza con i sottotitoli primari. In questo come altri casi simili, la fedeltà ortografica alla traslitterazione avrebbe potenzialmente significato un momento di confusione per lo spettatore, causando un suo distacco emotivo e cognitivo dal materiale.



**Figura 2** Screenshot da *Dare mo shiranai*, min. 0:03:28.70, con esempio di adattamento ortografico e *display*

### 2.3.2.3. Traduzione linguistica (non culturale)

Con traduzione linguistica Aixelá intende un tipo di manipolazione minima dell'elemento culturo-specifico, scelta in base a traduzioni preesistenti nel contesto della lingua *target* e traendo vantaggio della trasparenza traduttiva del CSI; questa manipolazione distanzia minimamente lo spettatore dalla linguacultura *source* e accresce la comprensibilità

dell'elemento culturo-specifico.<sup>61</sup> È una strategia utilizzata frequentemente nella traduzione di unità di misura e valute, come per esempio “dollar” che diventa “dollaro”. Per quanto riguarda la sottotitolazione interlinguistica di *Dare mo shiranai*, si è usufruito di questa tecnica nel riferirsi allo yen giapponese, vocabolo che non corrisponde al termine originale (円, *en*) ma è immediatamente riconoscibile dallo spettatore, e anche se in realtà frutto di una traslitterazione obsoleta di *en* è ormai considerato una traduzione adottata nella maggior parte dei Paesi occidentali. In questa sottotitolazione si è ritenuto più adatto non convertire la valuta, in linea con l'usanza più accreditata e in quanto una traduzione in euro sarebbe stata percepita dallo spettatore stesso come manipolazione eccessiva, poiché la valuta giapponese è da considerarsi conoscenza comune. Non è tuttavia conoscenza comune il valore dello yen rispetto all'euro, ed è stato proprio questo elemento a causare una notevole *impasse* traduttiva. In diverse scene del lungometraggio è difatti importante che lo spettatore conosca il valore del denaro maneggiato e discusso, in quanto è in primo luogo un segnale del tempo che passa: la madre lascia i figli in possesso di una certa cifra, e il diminuire progressivo della stessa, insieme al passare delle stagioni, è il segnale primario della sua assenza che va prolungandosi sempre più; in secondo luogo, è elemento importante a livello emotivo, giacché nel diminuire procura nello spettatore un senso di ansia per la sorte dei bambini protagonisti. Per questo motivo, si è scelto in alcuni casi di combinare questa strategia traduttiva con quelle della glossa extratestuale per esplicitare il valore dello yen, come vedremo in seguito. Un'altra strategia possibile per chiarire il valore della valuta yen rispetto all'euro sarebbe stata quella di utilizzare una sola glossa extratestuale alla prima comparsa di una cifra in yen, esplicitando il tasso di conversione corrente, ma non si è ritenuta sufficiente per segnalare efficacemente le singole quantità di denaro significative ai fini della trama caso per caso. In momenti in cui non si è percepito il valore del denaro come rilevante ai fini della trama o della comprensione della colonna sonora, si è usata una semplice traduzione linguistica, come per esempio nel caso qui di seguito raffigurato: Akira, al supermercato per fare la spesa, mormora tra sé e sé il prezzo letto dall'etichetta di un prodotto alimentare.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:13:05.30 - 0:13:06.80	Akira	150 円。	150 yen.	Tra sé e sé

<sup>61</sup> Aixelá specifica che intende come traduzione linguistica anche i nomi propri di personaggi storici la cui traduzione è consolidata e non percepita come parte di una linguacultura differente da quella *target*: per esempio, “Enrico VIII” non è considerata una naturalizzazione di “Henry VIII”, bensì una sua traduzione linguistica.

0:13:15.00 - 0:13:17.50	//	柿買おうか・・・いい や。	Li prendo un po' di kaki? Ma no.	
----------------------------	----	------------------	-------------------------------------	--

Un'altra occasione in cui si è utilizzata la traduzione linguistica è stata quella in multipli casi di riferimenti a cartoni animati da parte dei bambini: in virtù del fatto che entrambi gli *anime* a cui è fatto riferimento (ovvero *Dragon Ball* e *Hunter x Hunter*) sono stati non solo doppiati in italiano ma anche diffusi su alcune delle maggiori reti televisive italiane per diversi anni,<sup>62</sup> si sono utilizzate le preesistenti traduzioni canoniche degli originali giapponesi. Si sono dunque considerati questi elementi culturo-specifici come *microcultural* ancora una volta secondo la definizione di Pedersen (2005): essendo riferimenti a due *manga* e *anime* fruiti principalmente da un gruppo *target* di bambini e adolescenti, li si è voluti replicare in modo che il gruppo *target* che avrebbe immediatamente compreso il CSI in Giappone lo riconosca similmente anche in Italia, avendone individuato uno parallelo e comparabile. Per esempio, alla menzione di “かめかめ波” (*kamehameha*), “onda Kamehame”, una celebre tecnica di combattimento del cartone animato *Dragon Ball*, la si è voluta trasporre in italiano con il suo altrettanto celebre corrispettivo “onda energetica”, nonostante questo si distanzi in certa misura da una traduzione letteralmente fedele.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
1:11:11.50 - 1:11:16.00	Amico 1	違う違う。いや、 一、二、三、四、五 でもある絶対。	No, no. Uno, due, tre, quattro, fino al cinque, per forza.	
1:11:16.00 - 1:11:18.50	Amico 2	一、二、三、四、 五、六って！	No, è uno due tre quattro cinque sei!	
1:11:18.50 - 1:11:22.50	-Amico 1  -Amico 2	-じゃ絶対五。絶対五 でよな。  -違うね。絶対に六だ し。	-No, ti dico che è cinque. È fino al cinque!  -Non è vero! Arriva fino al sei di sicuro.	

<sup>62</sup> Sono entrambi stati trasmessi nella fascia pomeridiana di Italia 1 dai tardi anni Novanta ai primi Duemila, e *Dragon Ball* è tutt'ora in onda su Italia 2.

1:11:22.50 - 1:11:25.00	-Amico 1  -Amico 2	-お前の…お前か xxx  -なんで？	-Sei proprio un testone.  -Ma perché?	
1:11:25.00 - 1:11:28.50	Amico 2	実際ぞ、やってぞ、 かめかめ波できてな かったを xxx	Ti dico che è così, non ha neanche fatto l'onda energetica...	
1:11:28.50 - 1:11:30.10	Amico 1	であったできたよ。	Ma sì invece!	

La conversazione, che avviene tra Akira e i suoi nuovi amici e coetanei, è intenzionalmente decontestualizzata dal regista, presentata come una sorta di scena di genere attraverso il suo sguardo documentaristico; uno spezzone di dialogo privo di un reale scopo contributivo alla narrazione, con la sola funzione di simboleggiare uno scambio tipico tra preadolescenti che si divertono insieme. La si è dunque sottotitolata come tale, senza specificare nulla in più di quanto non sia detto nella colonna sonora e solo rispecchiando il CSI con il suo corrispettivo in italiano. Avendo operato questa scelta, si è preferito rimanere coerenti per gli altri riferimenti riguardanti *Dragon Ball* e per l'unico riguardante *Hunter x Hunter*, che sono entrambi stati trasposti secondo una traduzione linguistica.

#### 2.3.2.4. Glossa extratestuale

La glossa extratestuale (o *pop-up gloss*) è una strategia che si utilizza, molto spesso combinata con altre, in casi in cui il traduttore ritenga necessario esplicitare il significato dell'elemento culturo-specifico o anche sue implicazioni non chiare al destinatario del materiale. Si desidera scendere maggiormente nel dettaglio riguardo a questa strategia poiché è stata particolarmente utile nella sottotitolazione di *Dare mo shiranai*, che come abbiamo già menzionato in precedenza si presta a questo tipo di espansione per il suo ritmo narrativo e la scarsità di dialoghi, rivelandosi una delle tattiche focali nel rendere la proposta traduttiva educatrice e *abusive*. La glossa extratestuale si differenzia da quella intratestuale, oltre che per il suo posizionamento, per il fatto che è chiaramente connotata come glossa, ed è dunque differenziata dal sottotitolo *standard* con segni di interpunzione o appunti quali "Translator's Note". In questa proposta traduttiva si è deciso di connotare le glosse extratestuali con



parentesi tonde in apertura e chiusura e iniziarle con la ripetizione in caratteri corsivi del termine direttamente interessato, dove ne esiste uno specifico. Vedremo come non è sempre così, e in alcuni casi si è ritenuto opportuno palesare elementi non verbali e dunque non identificabili con un singolo termine. Non si è tuttavia ritenuto vantaggioso esplicitare la natura della nota con abbreviazioni quali N. d. T. in quanto generalmente utilizzate in contesti letterari e poiché si è tentato di ridurre il più possibile il corpo testuale della glossa, nel tentativo di non accrescere eccessivamente lo sforzo cognitivo dello spettatore; in ultimo, perché l'utilizzo delle parentesi tonde e il posizionamento della glossa in alto a sinistra la differenziano già sufficientemente dal resto del sottotitolo. Si è inoltre preferito aumentare sensibilmente i tempi di permanenza della glossa extratestuale sullo schermo rispetto ai normali limiti di lettura dei sottotitoli, e per questo motivo si è scelta questa strategia solo ove possibile senza causare situazioni di sovraccarico cognitivo. Secondo Karamitroglou (1998) il testo sottotitolato può essere posizionato nella parte superiore dello schermo solo in casi estremi in cui materiale visivo o linguistico di vitale importanza per lo spettatore è nella parte di schermo in cui solitamente i sottotitoli sono collocati;<sup>63</sup> la glossa extratestuale è dunque uno strappo alla regola, studiata da Caffrey come procedura *abusive* scelta al fine di aumentare la comprensibilità del testo *source*.<sup>64</sup> Caffrey (2009) investiga il reale effetto cognitivo che le glosse possono avere sullo spettatore durante l'audiovisione di *anime* avvalendosi di tracciamento oculare e questionari, rilevando non solo che questo effetto sussiste empiricamente, ma anche che i PCE (*positive cognitive effects*) degli spettatori sottoposti all'audiovisione con glosse sono significativamente più alti delle loro controparti, ovvero individui che hanno visionato l'audiovisivo senza l'uso di *pop-up glosses*; Caffrey ha così provato empiricamente che questa procedura di sottotitolazione *abusive* ha effetti positivi nell'aumento della comprensibilità degli elementi connotati culturalmente nel testo *source*, nonostante in alcuni casi aumenti il carico di sforzo cognitivo e diminuisca il tempo di fissazione sui sottotitoli se questi sono presenti sullo schermo contemporaneamente alla glossa.<sup>65</sup> Uno degli esperimenti già in atto di DVD con una specifica traccia di sottotitoli fornita di glosse è citato da Caffrey nella sua tesi, in cui però questi appaiono non solo in mezzo allo schermo, ma sono anche connotati pesantemente da figure che li accompagnano e rinchiusi in un riquadro bianco, creando un considerevole bloccaggio dell'immagine al di sotto e una notevole distrazione per lo spettatore (vedi fig. 3). Nel contesto di questo studio si è

---

<sup>63</sup> KARAMITROGLOU, "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe", *cit.*, pp. 2 e 3.

<sup>64</sup> CAFFREY, "Relevant Abuse? Investigating the Effects of an Abusive Subtitling Procedure on the Perception of TV Anime Using Eye Tracker and Questionnaire", *cit.*, p. X.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 172-183.

considerato invece di minor impatto non connotare le glosse, come menzionato sopra, in altro modo che con il loro posizionamento e con le parentesi tonde in apertura e chiusura, per non distrarre ulteriormente lo spettatore dal sottotitolo (vedi fig. 4). La glossa in questa proposta traduttiva appare in contemporanea con il sottotitolo contenente l'elemento culturo-specifico in questione, ma per garantirne una lettura più facilitata rimane più a lungo dopo la scomparsa del sottotitolo di riferimento, a meno che non ci sia un cambio di scena o di argomento che confonderebbe lo spettatore e renderebbe la glossa irrilevante e addirittura nociva alla comprensione del testo *source*. Sempre per lo stesso motivo, ci si è limitati nella lunghezza della glossa per non superare mai le due righe.



Figura 3 Esempio di glosse extratestuali nel DVD di *Paniponi Dash!* (2007) come riportato da Caffrey<sup>66</sup>

<sup>66</sup> CAFFREY, "Relevant Abuse?", cit., p. 152.

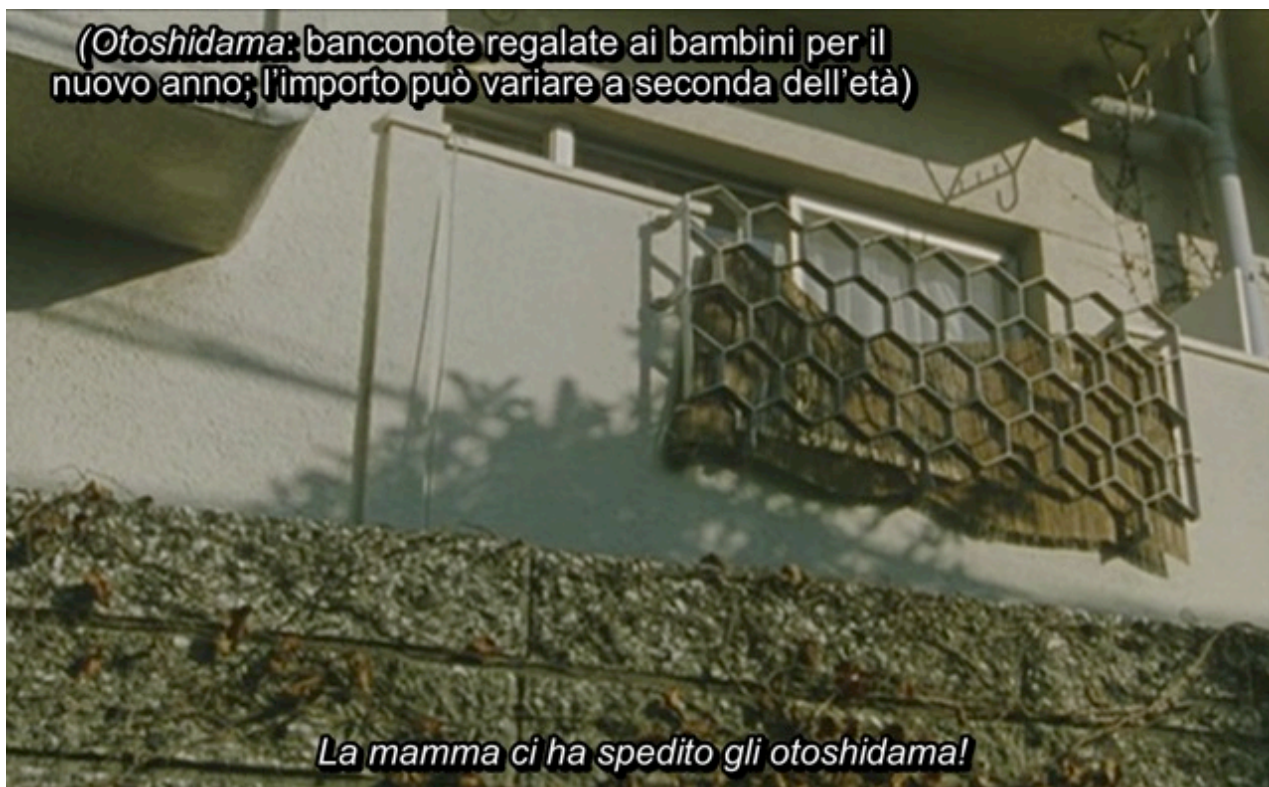


Figura 4 Esempio di glossa extratestuale in *Dare mo shiranai*

Inoltre, Caffrey rileva che non c'è sforzo cognitivo ulteriore in caso di compresenza di glossa e sottotitoli a una riga, diversamente da quanto accade in caso di compresenza tra glossa e sottotitoli a due righe.<sup>67</sup> Considerando inoltre che Caffrey ha riscontrato che il tempo di permanenza di sottotitoli in presenza di glosse è percepito dallo spettatore come minore, e il loro ritmo di scorrimento come maggiore,<sup>68</sup> si è ritenuto opportuno, oltre a prolungare i tempi di permanenza della glossa per ovvi motivi, rallentare il ritmo di scorrimento dei sottotitoli compresenti, dando così la possibilità allo spettatore di leggere la glossa e i sottotitoli che altrimenti potrebbero essere saltati. Per fare un esempio delle glosse utilizzate nella sottotitolazione sperimentale di *Dare mo shiranai*, si può utilizzare una scena all'inizio del lungometraggio in cui si è giudicato che il preferire strategie alternative alla glossa avrebbe stravolto il senso dell'intero dialogo o l'avrebbe reso completamente privo di senso. La scena in questione si svolge durante la prima notte in cui la famiglia Fukushima si è trasferita nel nuovo appartamento; la figlia maggiore Kyōko sussurra qualche breve battuta con la madre, mentre gli altri membri della famiglia dormono.

<sup>67</sup> CAFFREY, "Relevant Abuse?", cit., p. 176.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 175.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:09:21.80 - 0:09:23.80	Kyōko	お母さん。	Mamma.	
0:09:24.60 - 0:09:27.10	//	この畳いい匂いするよ。	Questo tatami fa un buon profumo.	
0:09:24.60 - 0:09:29.60	Glossa	---	( <i>Tatami</i> : pavimentazione di paglia di riso a più pannelli)	In alto a sx
0:09:27.50 - 0:09:31.20	Keiko	畳？何の匂い？	Il tatami? Di cosa profuma?	
0:09:31.20 - 0:09:34.20	Kyōko	自然の葉っぱの匂いがする。	Di foglie selvatiche.	
0:09:34.20 - 0:09:38.10	Keiko	葉っぱの匂い、いい匂いだもんね。	L'odore di foglie è tanto buono, vero?	
0:09:38.10 - 0:09:42.10	//	まだ新しいから、青いもんね。	Il tatami è così nuovo che è ancora verde.	
0:09:43.70 - 0:09:46.70	//	気持ちよく寝れるかな。	Dovresti riuscire a dormire bene.	
0:09:46.70 - 0:09:49.70	-Keiko -Kyōko	-おやすみなさい。 -おやすみ。	-Buonanotte. -'Notte.	

Come già accennato, la glossa è posizionata in alto a sinistra dello schermo, aperta e chiusa da parentesi tonde, introdotta dall'elemento culturo-specifico che spiega in corsivo e compare in contemporanea alla battuta che lo nomina per la prima volta; si nota qui come non solo il *timing* permettesse di allungare i tempi di permanenza delle battute coinvolte dalla glossa (la battuta che appare in contemporanea alla glossa, composta di 33 caratteri, permane sullo schermo per 2 secondi e 40 decimi, il tempo massimo consentito prima che compaia la seconda, che nonostante sia di 27 caratteri può permanere per 3 secondi e 70 decimi) ma la glossa, di una singola riga, possa rimanere su schermo per 5 secondi, lasciando allo spettatore il tempo di fissarsi sui sottotitoli quanto su di essa. Il termine *tatami* è, in questa circostanza,

in primo luogo non naturalizzabile: non esiste nulla nella linguacultura italiana che lo ricordi, se non il termine “stuoia” per la comparabilità di materiali che li compongono, che non è lontanamente equivalente in quanto non è un tipo di pavimentazione utilizzato in abitazioni. In secondo luogo, senza esplicitarne la natura, ovvero quella di un tipo di pavimentazione costituita da paglia di riso, non si potrebbe spiegare né il perché faccia odore di foglie né il perché sia ancora verde da nuovo. In questo caso dunque la glossa è l'unica strategia utilizzabile per non perdere un carico considerevole di informazioni.

Un'altra occasione in cui la glossa si rende uno strumento utilissimo al fine di una sottotitolazione abusiva è quello in cui sono coinvolti quelli che Aixelá definisce *loaded proper names*:<sup>69</sup> questi, diversamente dai *conventional proper names*, esprimono un significato connotato culturalmente e causano dunque una maggiore indeterminatezza traduttiva. Difatti, nel caso proposto qui come esempio, senza elaborare espressamente il perché questi due nomi siano significativi nel contesto in cui sono nominati, i CSI non sarebbero trasparenti. In questa scena Keiko e Akira siedono insieme in un *café* per passare il tempo prima che Keiko lasci (definitivamente) i figli. Akira chiede per l'ennesima volta alla madre di poter andare a scuola, ma Keiko rifiuta categoricamente adducendo come scusa il fatto che molte persone che non hanno frequentato la scuola sono diventate di grande successo (sappiamo in realtà che i bambini non possono andare a scuola perché non registrati). I nomi che la donna cita come esempi di personalità illustri che a suo parere non sono mai andate a scuola sono quelli di Tanaka Kakuei, Primo Ministro giapponese nei primi anni Settanta, e Antonio Inoki, un *wrestler* piuttosto celebre in Giappone, nominativo che causa un moto di ilarità nel figlio. È ragionevole pensare che entrambi siano sconosciuti nel contesto della linguacultura italiana, fattore che rende la conversazione tra i due personaggi comprensibile a livello linguistico ma non trasparente sotto l'aspetto dei contenuti culturali. È dunque necessario esplicitare le ragioni per cui Keiko nomina questi due individui: il Primo Ministro Tanaka, nonostante la breve durata della sua carica, è considerata una delle figure politiche più conosciute del dopoguerra giapponese, non solo per lo scandalo finanziario che ne causò la rimozione e per la sua persistente influenza politica negli anni a venire, ma anche per essere stato il primo personaggio politico giapponese moderno a essere nato e cresciuto in un contesto rurale e povero e a non avere un titolo di studio universitario, caratteristica che gli valse il supporto in

---

<sup>69</sup> AIXELÁ, “Culture-Specific Items in Translation”, cit., pp. 59 e 60.

gran parte dalla popolazione rurale del Paese;<sup>70</sup> Antonio Inoki, nome d'arte di Kanji Inoki, è un celebre *wrestler* giapponese poi entrato in politica, la cui facoltosa famiglia perse tutto a causa del secondo conflitto mondiale, costringendolo a trasferirsi in Brasile durante l'adolescenza.<sup>71</sup> Appare dunque chiaro che senza sapere che le due personalità citate sono cresciute in condizioni di indigenza negli anni della giovinezza lo spettatore non potrebbe comprendere il perché Keiko li citi come esempi né il perché della reazione di Akira (è alquanto improbabile che Antonio Inoki non sia mai andato a scuola). Quindi, in questo caso, non solo è opportuno esplicitare brevemente chi siano i due nomi, ma anche perché Keiko ritiene che non abbiano frequentato la scuola nell'infanzia.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:49:57.40 - 0:50:00.40	Keiko	あ、いたよ偉くなった人。	Ah, mi è venuto in mente uno importante.	
0:50:01.40 - 0:50:03.40	//	田中角栄。	Tanaka Kakuei.	
0:50:01.40 - 0:50:09.40	Glossa	---	(Tanaka Kakuei: Primo Ministro giapponese negli anni 1972-74, cresciuto nell'indigenza e con scarso accesso all'educazione)	In alto a sx
0:50:04.40 - 0:50:06.40	Keiko	知らないか。	Sai chi è?	
0:50:06.90 - 0:50:10.40	-Akira -Keiko	-知らない。 -古いか。	-No. -Troppo vecchio?	
0:50:10.60 - 0:50:14.40	Keiko	あれは？アントニオ猪木とか。	Un altro? Antonio Inoki forse?	

<sup>70</sup> James STERNGLD, *Kakuei Tanaka, 75, Ex-Premier and Political Force in Japan, Dies*, in "The New York Times", 1993, <http://www.nytimes.com/1993/12/17/obituaries/kakuei-tanaka-75-ex-premier-and-political-force-in-japan-dies.html?pagewanted=all&src=pm>, ultimo accesso 11/06/2017 e "Tanaka, Kakuei" in *Dizionario enciclopedico italiano*, Secondo supplemento, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, p. 889.

<sup>71</sup> Ryan MANCUSO, *411's Wrestling Hall of Fame Class of 2007: Antonio Inoki*, in "411Mania", 2007, <http://411mania.com/wrestling/411s-wrestling-hall-of-fame-class-of-2007-antonio-inoki/>, ultimo accesso 11/06/2017.

0:50:12.00 - 0:50:20.00	Glossa	---	(Antonio Inoki: famoso wrestler giapponese, anch'egli indigente nell'adolescenza)	In alto a sx
0:50:14.70 - 0:50:16.80	Keiko	行ってないでしょ、 きっと。	Scommetto che non ci è andato.	
0:50:16.80 - 0:50:20.10	-Keiko  -Akira	-分かんないけど。  -行ってるよ。	-Non sono sicura però.  -Ma certo che ci è andato.	

Si noti come ancora una volta, per garantire la facilità di lettura di entrambi glosse e sottotitoli, si sia prolungata la permanenza di questi ultimi, facendo particolare attenzione ai sottotitoli a due righe contemporanei alla glossa, situazione che come abbiamo visto causa un maggiore sforzo cognitivo allo spettatore:<sup>72</sup> il primo, contemporaneo alla prima glossa, ovvero “-No./-Troppo vecchio?”, costituito di 20 caratteri totali e quindi estremamente breve, permane su schermo per 3 secondi e 50 decimi; il secondo, compresente alla seconda glossa, ovvero “-Non sono sicura però./-Ma certo che ci è andato.”, costituito di 49 caratteri, permane per 3 secondi e 30 decimi. Inoltre, le due glosse, in questa occasione più lunghe, sono state entrambe inserite per 8 secondi dalla menzione del nome che espandono.

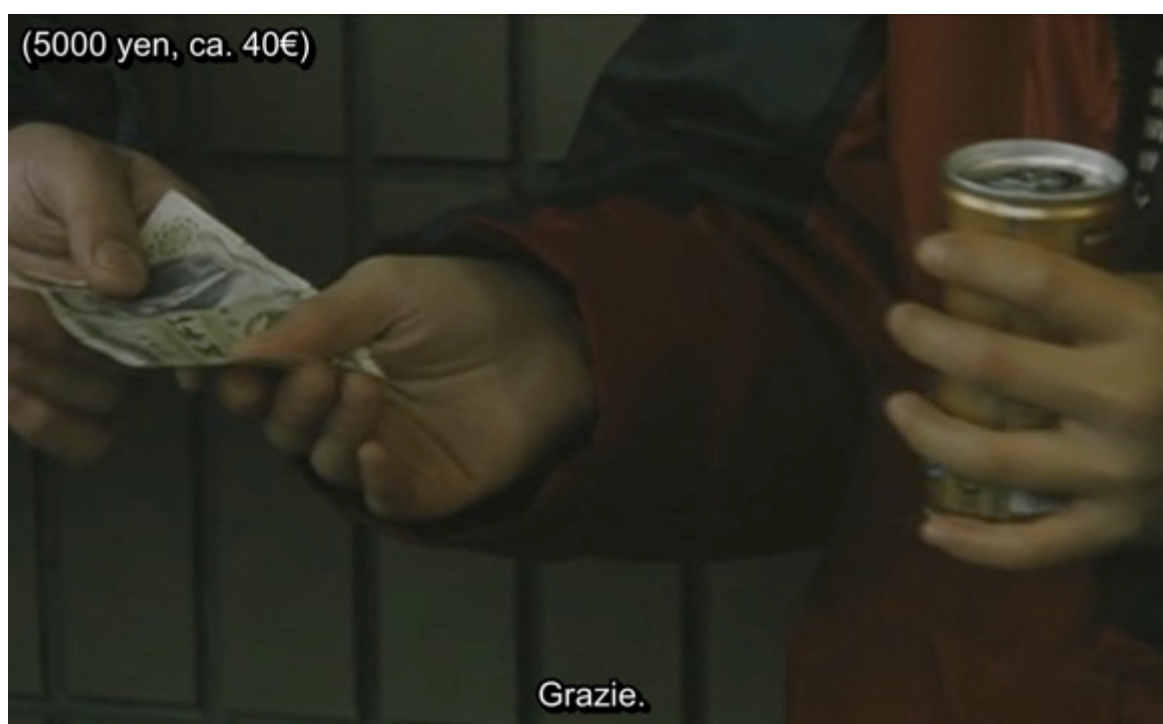
Nei due seguenti esempi, si è deciso di utilizzare la strategia della glossa per esplicitare anche elementi culturo-specifici non verbali. Nel primo caso, in una scena in cui Akira percorre a piedi il percorso che lo separa dal supermercato in cui va a fare la spesa, si sente risuonare la campana registrata che segnala la fine dell'orario scolastico nelle scuole d'istruzione obbligatoria in gran parte del Giappone. Può sembrare ininfluenza, ma siamo qui all'inizio del lungometraggio, e il suono della campana dà un indizio importante su tutti i piccoli protagonisti: nessuno di loro frequenta la scuola, ed è dunque il primo segnale che essi sono esclusi dalle istituzioni e a queste invisibili. Questo suono è dunque da considerarsi un preludio a un argomento importante, ovvero il desiderio non soddisfatto di tutti i bambini di avere l'educazione che è loro negata.<sup>73</sup> In contemporanea alla sequenza registrata riprodotta attraverso gli altoparlanti, compare la glossa, mantenuta per un intervallo più breve (4 secondi e 50 decimi) poiché non concomitante con altri sottotitoli.

<sup>72</sup> Vedi p. 74.

<sup>73</sup> JACOBY, “Why Nobody Knows”, *cit.*, pp. 70 e 71.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:12:24.90 - 0:12:29.40	Glossa	---	(Campana registrata che segnala la fine dell'orario scolastico)	In alto a sx

Questa glossa permette allo spettatore attento di domandarsi perché se la scena si è finora svolta in orario scolastico Akira e i fratelli e sorelle non erano a scuola; per lo spettatore meno indagatore, è un semplice potenziamento degli stimoli extra-linguistici ricevuti durante l'audiovisione di una scena a bassa densità e velocità narrativa, che non va a inficiare la comprensione di dialoghi, qui assenti. Nel secondo caso di elemento culturo-specifico non palesato verbalmente, come abbiamo già menzionato in precedenza, il valore del denaro maneggiato in scena è importante per una piena comprensione delle contingenze e per un giusto impatto emotivo: uno spettatore ignaro del valore dello yen non può rendersi conto che i 5000¥ concessi con ritrosia a Akira da uno degli uomini (supposto padre di Shigeru) da cui il ragazzo va in cerca di aiuto corrispondono alla cifra irrisoria di circa 40€, contribuendo alla costruzione dell'immagine meschina e avara del personaggio. Nel momento in cui questi sono passati di mano in mano, nonostante non siano nominati, la banconota appare riconoscibile, è si è dunque deciso di inserire in questo contesto la glossa.



**Figura 5** Esempio di glossa extratestuale in *Dare mo shiranai*, min. 0:41:09.00



Un'altra occasione molto simile nella quale si è ritenuto opportuno inserire una glossa per esplicitare il valore del denaro è una scena in cui Akira conta i soldi con cui la madre li ha lasciati, dando l'idea iniziale del denaro che i bambini hanno per sopravvivere pur non nominandolo tramite atto locutorio (min. 0:28:40.00).

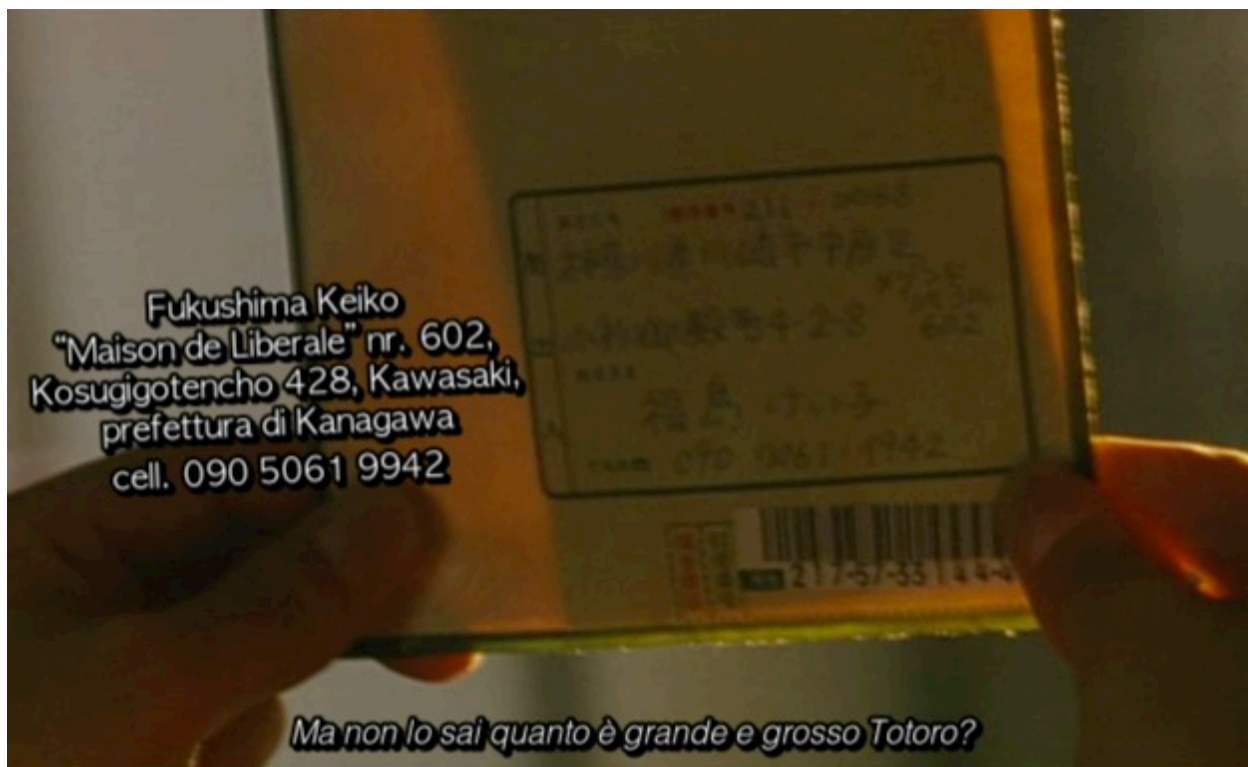
#### 2.3.2.5. Glossa intratestuale

La glossa intratestuale è una strategia simile alla glossa extratestuale, quest'ultima una spiegazione riguardo a un particolare CSI connotata in modo da non appartenere al sottotitolo di per sé. Tuttavia, a differenza della sorella, come da nome, la glossa intratestuale appare all'interno del testo del sottotitolo principale per non distrarre l'attenzione dello spettatore e allo stesso tempo risolvere l'ambiguità della colonna sonora in lingua *source*. Aixelá quando descrive la glossa intratestuale fa riferimento solo a esplicitazioni quali il completamento di nomi quando questi risulterebbero oscuri per lo spettatore (per es. St. Mark→Hotel St. Mark);<sup>74</sup> in questo senso si potrebbe ascrivere a questa strategia l'utilizzo dell'abbreviazione "cell." nel sottotitolare il display di fig. 5, che raffigura una lettera con denaro in arrivo ai bambini da parte di Keiko quando la donna si è ormai già trasferita, e che mostra il suo nuovo indirizzo. In questo caso l'originale giapponese presentava esclusivamente il sostantivo でんわ番 (*denwaban*), ovvero più generalmente "numero di telefono". Nella sottotitolazione è stato però ritenuto opportuno tradurlo (con quella che Lomheim chiamerebbe iponimia o specificazione)<sup>75</sup> con l'abbreviazione "cell.", poiché dal prefisso telefonico trapela questa ulteriore informazione, non trasparente per lo spettatore italiano. Il motivo per cui si è deciso di optare per questa strategia è quello della rilevanza ai fini della trama: non esplicitando che quello presente nella lettera è un numero di cellulare, lo spettatore si chiederebbe perché in una scena successiva (min. 0:58:12.12) Akira chiami un centralino per cercare il numero fisso della nuova residenza della madre, non essendo riuscito a contattarla sul cellulare da lei fornito sulla busta.

---

<sup>74</sup> AIXELÁ, "Culture-Specific Items in Translation", cit., p. 62.

<sup>75</sup> Sylfest LOMHEIM, "The Writing on the Screen. Subtitling: A Case Study from Norwegian Broadcasting (NRK), Oslo," in Gunilla Anderman e Margaret Rogers (a cura di), *Word, Text, Translation*, Clevedon, Multilingual Matters LTD, 1999, pp. 190-207, p. 203.



**Figura 6** Esempio di *display* con glossa intratestuale in *Dare mo shiranai*, min. 0:52:08.50

Tuttavia, questa procedura è presente in veste differente nell'ambito del *fansubbing*. Díaz Cintas e Muñoz Sánchez<sup>76</sup> riportano, tra le caratteristiche principali che contraddistinguono i *fansub*, l'uso di glosse all'interno del corpo del sottotitolo. Queste sono connotate da parentesi tonde in apertura e chiusura e, nonostante siano spesso usate a fini discutibili o per supplire a mancanze del traduttore (vedi fig. 6), potrebbero rivelarsi utili al fine dell'espansione di un elemento culturo-specifico senza richiedere la dislocazione della glossa in un'altra parte dello schermo, operazione che forza lo spettatore a dividere la sua attenzione e le fissazioni dedicate alla lettura in due parti opposte dello schermo. Essendo comunque un tipo di strategia utilizzata molto di rado e ancora poco studiata nella veste in cui appare nel contesto dei *fansub*, non si è osato impiegarla nella sottotitolazione interlinguistica di *Dare mo shiranai*, anche ove si sarebbe preferita all'utilizzo della glossa extratestuale e ove non è praticabile la mera traduzione linguistica. Sarebbe tuttavia interessante investigare più approfonditamente il carico cognitivo in un'eventuale introduzione di questa pratica, giacché in alcune particolari convergenze di elementi potrebbe rivelarsi valida.

<sup>76</sup> Simó in DÍAZ CINTAS e MUÑOZ SÁNCHEZ, "Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment", *cit.*, p. 47.



**Figura 7** Esempio di glossa intratestuale impropria in un *fansub* di *Purasuchikku Neesan (+Tic Elder Sister)*

Per citare brevemente due esempi nei quali si sarebbe potuta utilizzare, il primo è in un'occasione nella quale la conversione della valuta rimane significativa alla trama (come abbiamo indicato in precedenza) ma la menzione della cifra in questione non giustifica l'aggiunta di una *pop-up gloss* per motivi di scarsa rilevanza e ristrettezza dei tempi di permanenza del sottotitolo contemporaneo alla eventuale glossa: Akira tenta di spiegare al secondo uomo da cui va in cerca di aiuto economico (il già citato presunto padre di Shigeru, Kyōbashi) che la cifra che gli rimane è all'incirca di 10.000¥, equivalenti a circa 80€, e che questi non gli sono sufficienti per sopravvivere fino al ritorno (ignoto) della madre. In questa scena il dialogo si avvicenda rapidamente, e la battuta qui esaminata precede un'irata invettiva dell'uomo, linguisticamente molto densa ed enunciata a passo spedito; questa convergenza di elementi rende la strategia della *pop-up gloss* pesante dal punto di vista del carico cognitivo, giacché come abbiamo visto è auspicabile utilizzarla o in presenza di sottotitoli a una riga o potendo allungare i tempi di permanenza di entrambi gli elementi su schermo. Una glossa intratestuale si sarebbe potuta così configurare:

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:40:31.10 - 0:40:33.00	Kyōbashi	今いくらあるんだよ。	Quanto vi rimane ancora?	

0:40:33.00 - 0:40:36.00	-Akira  -Kyōbashi	- 1 万くらい。  - 1 万ありゃいい じゃん。	-Tipo 10.000 yen (ca. 80€).  -E non vi bastano?	
----------------------------	-------------------------	-------------------------------------	--	--

Tuttavia, come suddetto, questa pratica non è attestata e i risvolti cognitivi dati dallo stacco tra narrazione e nota inclusa nel sottotitolo primario tra parentesi tonde rimangono da sperimentare, quindi in questo caso si è ritenuto più attuabile omettere l'espansione, utilizzando una semplice traduzione linguistica in yen e rassegnandosi dunque a una perdita comunicativa parziale nel sottotitolo finale. Il secondo caso in cui si potrebbe ritenere proficua una spiegazione più in dettaglio del testo originale senza appesantire il carico cognitivo con l'uso di una glossa extratestuale è il momento in cui Akira tenta di spiegare a Hiroyama, l'impiegata del *convenience store* che si rivela da subito la più amichevole nei confronti del bambino, come scrivere il nome della sorella su una lettera contenente un *otoshidama* (il denaro regalato ai bambini in occasione del primo dell'anno). Il ragazzo, come vedremo in una scena successiva, pianifica di regalare un *otoshidama* a ognuno dei fratelli fingendo che siano da parte della madre, che aveva promesso di ritornare a casa per Natale ed è invece scomparsa nel nulla. In questo caso non si è reso necessario esplicitare che Hiroyama è confusa riguardo ai caratteri da utilizzare per scrivere il nome Kyōko (京子) perché spesso i nomi propri giapponesi possono essere omofoni ma scritti con *kanji* differenti, causando difficoltà di ortografia anche in madrelingua, informazione sicuramente educativa ma superflua ai fini della trama e che avrebbe richiesto una spiegazione oltremodo prolissa per una glossa. L'*impasse* consiste qui nel fatto che d'altra parte si ritiene una manipolazione eccessiva l'omissione o la naturalizzazione dell'elemento culturo-specifico, per esempio con una traduzione sulle righe di "Kyoko con la kappa e la ipsilon". Una strategia intermedia, che replica il più fedelmente possibile il testo in lingua *source* ma arricchito con una breve spiegazione, potrebbe proprio essere quella di una glossa intratestuale così rivisitata, avvalendosi dell'uso del corsivo, delle virgolette e delle parentesi tonde.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
1:00:05.60 - 1:00:08.60	-Akira  -Hiroyama	-次、京子。  -京子？	-Il prossimo è per Kyoko.  -Kyoko...?	

1:00:08.60 - 1:00:12.60	Akira	-東京の「京」に 子供が。	“Kyo” come in “Tokyo” più “ko” di bambino (“ <i>kodomo</i> ”).	
----------------------------	-------	------------------	--	--

È da notare come qui il *timing* permetterebbe l’inserimento della parentesi nel sottotitolo dando allo spettatore il tempo di adattarsi a un primo momento di confusione di fronte all’“intruso”: nell’esempio sopra riportato il sottotitolo con glossa intratestuale, sebbene di una singola riga, potrebbe permanere su schermo per quattro secondi. Secondo lo stesso ragionamento già effettuato nel primo esempio citato di utilizzo improprio della glossa intratestuale (la mancanza di attestazione in sottotitolazioni ufficiali e di dati di tracciamento oculare o altri esperimenti cognitivi) si è infine optato per un compromesso tra le altre due strategie possibili: omissione e naturalizzazione. Si è dunque deciso di omettere il segmento riguardante l’ortografia del secondo *kanji* componente il nome Kyōko, il 子 (*ko*) in comune con la parola 子供 (*kodomo*, “bambino”, come enunciato da Akira), che avrebbe richiesto una spiegazione eccessivamente prolungata e complessa; e si è naturalizzata la prima parte dell’atto locutorio in questione, “東京の「京」” (*Tōkyō no “kyō*”, letteralmente “Il kyō di Tōkyō”), sovrapponendo il concetto di *kanji* con quello di sillaba dell’alfabeto latino ed espandendo per una maggiore chiarezza.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
1:00:05.60 - 1:00:08.60	-Akira  -Hiroyama	-次、京子。  -京子？	-Il prossimo è per Kyoko.  -Kyoko...?	
1:00:08.60 - 1:00:12.10	Akira	-東京の「京」に 子供が。	“Kyo”, come la seconda sillaba di “Tokyo”.	

#### 2.3.2.6. Sinonimia

La prima delle strategie di sostituzione; in questo tipo di strategia, il traduttore sceglie un sinonimo o un riferimento parallelo con cui sostituire l’elemento culturo-specifico. Molto spesso dipende da fattori stilistici, in quanto per esempio l’italiano è fortemente limitante quanto a ripetitività: la ripetizione di uno stesso termine è sempre scoraggiata al fine della

scorrevolezza del testo, limitazione testuale che non è invece presente in giapponese. Uno dei casi in cui si è utilizzata questa strategia è quello della scena iniziale del ciclo narrativo, in cui Keiko va, accompagnata da Akira, a presentarsi al nuovo padrone di casa. In questa circostanza il padrone di casa (Yoshinaga) chiede ad Akira: “君は何、中学生？” (*Kimi wa nani, chūgakusei?*) traducibile letteralmente con: “Tu cosa (sei), uno studente delle medie?” L’*impasse* traduttiva consiste nel fatto che il sistema scolastico italiano e quello giapponese differiscono, e in questo caso una traduzione letterale impedirebbe allo spettatore una reale comprensione dell’età di Akira, che è in seguito ripresa nel corso del lungometraggio ed è segnale del tempo che passa. Difatti, le scuole elementari in Giappone sono solitamente frequentate per sei anni accademici, dai sei agli undici o dodici anni di età.<sup>77</sup> Quando Yoshinaga chiede ad Akira se egli sia uno studente delle medie presuppone quindi che il ragazzo abbia dai dodici ai quattordici anni, diversamente all’età presunta dal pubblico italiano (dagli undici ai tredici).

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:01:51.40 - 0:01:53.40	- Yoshinaga  - Akira	-君は何、中学生？  -小学6年生です。	-Quanti anni hai, dodici?  -Undici.	
0:01:53.40 - 0:01:55.00	-Yoshinaga  -Keiko	-え、小学生。  -はい。	-Ah undici?  -Sì.	

Akira qui afferma che è “小学6年生” (*shōgaku rokunensei*), ovvero che è al sesto anno di scuola elementare, e con grande probabilità ha dunque undici anni. Verso la fine del lungometraggio, quando gli sarà chiesto quanti anni ha, affermerà di averne dodici, e si è dunque preferito esplicitare l’età intesa dallo scambio conversazionale a una sua traduzione letterale per sottolineare il passaggio del tempo. Si noti come in questo caso ci sia stata una rilevante riduzione testuale (per esempio “小学6年生です”, letteralmente “sono studente del sesto anno di elementari” è diventato “Undici”) in quanto un sottotitolo più verboso era limitato dallo scambio rapido di battute e più generalmente dal sistema a turni del

<sup>77</sup> Statistics Bureau of Japan, *Education and Culture*, in “Statistical Handbook of Japan 2016”, Ministry of Internal Affairs and Communications, 2016, <http://www.stat.go.jp/english/data/handbook/c0117.htm#c16>, ultimo accesso 11/06/2017.

giapponese, che appartiene al gruppo di lingue con “stile incalzante”,<sup>78</sup> il quale privilegia molte sovrapposizioni per eliminare il silenzio tra turni al fine di dare un’indicazione dell’indice di coinvolgimento nello scambio comunicativo.

#### 2.3.2.7. *Universalizzazione limitata*

L’universalizzazione limitata è utilizzata nei casi in cui l’elemento culturo-specifico sia considerato troppo oscuro per la comprensione degli spettatori, e in cui sia sostituibile da altri termini, generalmente appartenenti alla cultura *source* ma più riconoscibili, come per esempio la scelta di tradurre *grand* con “dollaro”. C’è tuttavia da tenere in considerazione che in questi casi spesso il termine utilizzato nella colonna sonora è connotato dal punto di vista della variazione diastratica o diatopica, e se operata questa scelta va dunque adeguato di conseguenza il registro dell’intero sottotitolo per non perderne la “coloritura”. In questa proposta traduttiva la strategia di universalizzazione limitata si è utilizzata in casi relativi agli appellativi famigliari: in giapponese è frequente riferirsi ai membri della famiglia con gli appellativi corrispondenti alla parentela; mentre questa è pratica comune anche in italiano per quanto riguarda i parenti di generazione superiore (ad esempio è comune apostrofare i propri parenti con “zio/a”, “nonno/a”) non è comune per quanto riguarda fratelli e sorelle, in quanto in questo grado di parentela ci si apostrofa con i nomi propri. In giapponese, invece, ci si riferisce soprattutto a sorelle e fratelli maggiori con il loro appellativo famigliare (お兄さん / お姉さん – *oniisan/oneesan* – o le variabili infantili/colloquiali 兄ちゃん / 姉ちゃん – *niichan/neechan*), appellativi inesistenti in italiano in quanto specificano che il fratello/sorella sono maggiori, con un’altra coppia di sostantivi indipendenti per indicare fratello e sorella minori. Una traduzione a calco, ovvero “sorellona/fratellone”, risulterebbe estraniante per lo spettatore in quanto non di uso comune; si è dunque optato in alcuni casi per la sostituzione degli appellativi famigliari con i nomi propri dei personaggi, nonostante questo abbia rappresentato un’*impasse* traduttiva in quanto è sempre preferibile mantenere un riscontro tra colonna sonora e sottotitolo: è inevitabile che lo spettatore, confortato dall’udire il nome proprio nella colonna sonora e vederlo solitamente ripetuto nel sottotitolo, sia confuso nel momento in cui nel sottotitolo appare un nome proprio già conosciuto quando non lo sente pronunciare in corrispondenza dal personaggio. Questo potrebbe causare un senso di sfiducia

---

<sup>78</sup> BETTONI, *Usare un'altra lingua*, cit., p. 178.

nel traduttore audiovisivo anche nel caso in cui lo spettatore non conosca la linguacultura di partenza. Tuttavia, un allontanamento parziale dal testo *source* come l'universalizzazione limitata con riferimento deittico si è ritenuto preferibile all'innaturale "fratellone" che sarebbe stato letterale in questo caso:

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
1:32:04.40 - 1:32:07.90	Kyōko	お兄ちゃん、電気 つかないよ。	<i>Akira, non si accende la luce.</i>	Fuori campo

Lo stesso procedimento traduttivo vale anche per i pronomi personali, come l'uso della terza persona per riferirsi a sé (al min. 0:07:59.60 Kyōko si riferisce a sé stessa usando il proprio nome, elemento sottotitolato sostituendo "Kyōko" con "io" e concordando il predicato verbale alla prima persona singolare); un'eccezione è rappresentata dalla forma dell'appellativo familiare "母さん" (*kaasan*), "mamma", impiegato per riferirsi a sé stessi da parte della madre Keiko. In questo caso le strategie scelte per far fronte a questo *rich point* possono essere diverse: in alcuni casi è opportuno optare per una omissione del soggetto e la seguente concordanza del verbo, come è comune in italiano, o con una sostituzione con il termine "io" se la terza persona risultasse troppo forzata. Tuttavia, nei casi affrontati in questo lungometraggio è stata più volte utilizzata la strategia di ripetizione, in virtù del fatto che il linguaggio semplificato utilizzato nei confronti dei bambini in italiano prevede l'uso di "mamma" e la terza persona per riferirsi a sé, dunque per rispettare la variazione diastratica<sup>79</sup> (l'utilizzo di *baby talk* è una caratteristica programmatica del personaggio di Keiko, e contribuisce alla formazione della sua immagine come donna più infantile dei propri figli), come nel seguente caso: durante la prima cena nel nuovo appartamento, Akira, cercando un paio di bacchette da dare alla madre (emblematico che nel lungometraggio il ragazzo sia l'unico visto apparecchiare la tavola o cucinare), ne trova solo un paio da cucina, sensibilmente più grandi di quelle utilizzate per mangiare, causando un moto di ilarità in tutta la famiglia.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>

<sup>79</sup> Variazione del discorso dipendente da stato e identità sociali dei parlanti; include anche tutte le variazioni del comportamento linguistico dipendenti dall'età. Carla BAZZANELLA, *Linguistica e pragmatica del linguaggio*, Bari, Laterza, 2005, pp. 35-38.



0:06:35.50 - 0:06:38.00	-Keiko  -Yuki	-でかい！  -でかい！	-Ma sono enormi!  -Enormi!	
0:06:38.30 - 0:06:40.60	Keiko	いいよじゃあ母さん これで食べるわ。	E va be', la mamma mangia con queste.	

### 2.3.2.8. Universalizzazione assoluta

Questa strategia, simile all'universalizzazione limitata, è utilizzata nei casi in cui non sia disponibile nella linguacultura *source* un elemento culturo-specifico meno oscuro per la linguacultura *target* con cui sostituire il primo CSI. Si sceglie dunque un termine neutrale, come per esempio potrebbe essere in un caso di “Marlboro” nel testo di partenza che diventa “sigarette” in quello di arrivo. Nonostante sia una strategia con un più alto grado di manipolazione dell'elemento culturo-specifico, si è resa necessaria diverse volte nel corso della traduzione, mostrando come la mera quantità di CSI presenti nel lungometraggio e la varietà di situazioni in cui questi sono presentati richiedano un ventaglio di strategie altrettanto vario. Una prima *impasse* nella sottotitolazione di *Dare mo shiranai* si è incontrata all'inizio del lungometraggio, nel momento in cui, durante il trasloco nel nuovo appartamento, i facchini della compagnia di traslochi domandano a Keiko dove poter appoggiare alcuni scatoloni.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:02:52.50 - 0:02:55.00	-Keiko  -Facchino	-この部屋にお願いします。  -はい、洋間の方で...	-Nell'altra stanza, per favore.  -Quella moderna?	
0:02:55.00 - 0:02:58.00	-Keiko  -Facchino	-はい。  -はい、けっこうです。	-Esatto.  -Subito.	

L'espressione “洋間” (*yōma*), letteralmente “stanza in stile occidentale”, fa riferimento al secondo locale dell'appartamento a tre stanze, ambiente arredato si suppone senza l'uso di

*shōji* (i pannelli in carta di riso tipici delle case tradizionali) e sprovvista di *tatami* come pavimentazione, probabilmente in simil-*parquet*. Essendo lo scambio di battute alquanto rapido e non esistendo nessun termine sovrapponibile o comparabile nella linguacultura *target*, si è preferito universalizzare descrivendo la stanza come “moderna”, differenziandola così da una camera tradizionale (qui inteso come “in stile giapponese”). Un altro caso in cui questa strategia si rivela particolarmente utile è quello in cui sono nominati alimenti monoculturali o autoctoni, come il *daikon* e gli *shiitake* segnalati da Yuki nell’esempio qui proposto, rispettivamente un tipo di rafano e un tipo di fungo non diffusi in Italia. Considerando che la rilevanza ai fini della trama o della comprensione del testo è minima, in questo caso si è preferito l’utilizzo delle iperonimie “rafano” e “funghi”: il segmento linguistico in questione è infatti soltanto una lista di ortaggi e oggetti che Yuki pronuncia ad alta voce con meraviglia durante la sua prima uscita nel mondo esterno dal trasloco.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
1:04:20.60 - 1:04:22.40	Yuki	トマト・・・	I pomodori...	
1:04:22.40 - 1:04:26.90	//	大根、ブロッコリー、 かぼちゃ、人参、しい たけ...	...il rafano, i broccoli, la zucca, le carote, i funghi...	
1:04:34.00 - 1:04:37.00	//	お皿、コップ...	Poi i piatti... i bicchieri...	
1:04:39.40 - 1:04:41.40	//	お肉屋さんで...	E il macellaio...	

Un altro esempio di universalizzazione assoluta che si è reputato necessario in quanto il *timing* non permetteva l’utilizzo di glosse extratestuali è il seguente: al suo ritorno a casa, Keiko trova Akira intento nello svolgimento dei compiti, unico suo mezzo di educazione formale; la donna si sporge per osservare la materia che il ragazzo sta studiando, ed enuncia: “あ、漢字。” (“A, *kanji*”), ovvero “ah, (stai studiando) *kanji*”. L’alfabeto giapponese, in particolare la natura dei *kanji*,<sup>80</sup> è particolarmente complesso e largamente sconosciuto dal

<sup>80</sup> Letteralmente “caratteri cinesi”, la loro definizione è dibattuta nell’ambito della linguistica: la categoria alla quale sono più comunemente ascritti è quella di ideogrammi, che però non è soddisfacente perché spesso troppo semplicistica; sono anche definiti logogrammi, non senza riserve in quanto non tutti corrispondono in effetti a una parola (*logos*). Aldo TOLLINI, *Kanji: Elementi di linguistica degli ideogrammi giapponesi*, Pavia, Università

pubblico italiano. La sola spiegazione dell'argomento *kanji* avrebbe dunque richiesto un volume della glossa sconsigliabile per questioni di sforzo cognitivo; per questo motivo, si è deciso di universalizzarlo con "ortografia". Un'esplicitazione tramite glossa del termine *kanji* avrebbe inoltre costretto a esplicitare anche il seguente dialogo con relative glosse:

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:18:13.40 - 0:18:16.40	Akira	ねえ。これ、合ってる？	Mamma, va bene qui?	
0:18:16.90 - 0:18:18.90	Keiko	何これ。	Cos'è?	
0:18:19.30 - 0:18:23.30	//	紀元前？「300年頃---	<i>Avante</i> Cristo? "Una nazione prosperata...	
0:18:23.70 - 0:18:27.70	//	栄えた国。」何が分かんないの？	300 anni..." Cosa non capisci?	
0:18:28.00 - 0:18:31.20	Akira	いやこれ合ってるかなと思って聞いてみた。	No, volevo solo sapere se l'avevo scritto bene.	
0:18:31.20 - 0:18:35.20	Keiko	これ違うでしょ、元が。	Questo non va bene, no? È <i>avanti</i> Cristo.	

Vediamo quindi come tutta la conversazione verta sulla natura dei compiti di Akira, che si è conseguentemente deciso di omologare al primo riferimento e universalizzare. Per rimanere consistente con la prima universalizzazione, si è deciso di mantenere il discorso riguardo all'ortografia. Come in giapponese Akira ha sbagliato a scrivere "元" (qui *gen*), uno dei *kanji* componenti la locuzione "紀元前" (*kigenzen*, "avanti Cristo"), in italiano potrebbe avere sbagliato l'ortografia della stessa locuzione, non nel tratteggio o numero di segni del logogramma ma nello *spelling* di una delle due parole. Ci si è aiutati a sottolineare la parola scritta erroneamente con l'utilizzo del corsivo.

### 2.3.2.9. Naturalizzazione

---

(segue nota) degli Studi di Pavia, 1992. In questo studio ci si riferisce agli stessi come *kanji* e dove non possibile come logogrammi.

Una strategia sempre meno utilizzata in ambito traduttivo, la naturalizzazione è la tecnica secondo la quale l'elemento culturo-specifico è sostituito da un termine percepito come corrispondente (per diffusione e contenuti) nella linguacultura *target*. Ne sarebbe un esempio se in questa proposta traduttiva si fosse optato per sostituire lo yen all'euro, o sostituito il nome proprio Akira con uno italiano come "Luca". Nonostante anche questa strategia, come la precedente, abbia un livello alto di manipolazione dell'elemento culturo-specifico, in alcuni casi particolari si è rivelata necessaria nel non appesantire il carico cognitivo dello spettatore. I fattori che si sono presi in considerazione per operare questa scelta sono due tra i parametri variabili intratestuali proposti da Aixelá,<sup>81</sup> quelli di ricorrenza e rilevanza (quest'ultimo in Pedersen definito "centralità").<sup>82</sup> In entrambi i parametri più il livello è alto più il traduttore audiovisivo solitamente tenta di mantenere un alto grado di conservazione dell'elemento culturo-specifico, e quindi una minima manipolazione. Tuttavia, nei casi in cui si è trovata una situazione in cui la rilevanza o centralità, ovvero l'importanza del CSI per la comprensione e la credibilità del testo, è molto bassa, e accompagnata da un indice di ricorrenza alto, si è ritenuto preferibile naturalizzare. Per esempio, nel lungometraggio compare tre volte il gioco "いっせーのせ" (*issei no se*), conosciuto anche nelle variazioni ortografiche "いっせいのせ" (pronunciato ugualmente *issei no se*) e "いっせのせ" (*isse no se*). Questo gioco, salvo in una scena particolare, fa sempre da sottofondo durante altri dialoghi o momenti narrativi più importanti, elemento che ha condizionato pesantemente la scelta di non conservarlo ma naturalizzarlo: con un'espansione, si sarebbe rischiato di essere di ostacolo alla comprensione di elementi più importanti che necessitano della piena attenzione dello spettatore. Inoltre, anche nell'unica scena in cui il gioco è l'unico elemento della colonna sonora, il *focus* è in qualche modo spostato: la scena in questione, precedente alla prima lunga assenza di Keiko, vede la donna giocare insieme ai propri figli per la prima e l'ultima volta, in un quadro di intimità familiare accentuato dal nido di *futon* in penombra nel quale si svolge e dalle molteplici inquadrature a dettaglio, che si soffermano sulle mani e sui visi ridenti dei bambini. Non è dunque importante lo scambio di battute di gioco quanto i visi e le mani catturati dal sapiente uso della telecamera a mano. Per superare l'*impasse* si è dunque deciso di naturalizzare il gioco utilizzandone uno simile per struttura e contenuti in Italia: la morra. Molto similmente a *issei no se*, la morra<sup>83</sup> è un gioco popolare in cui i contendenti abbassano contemporaneamente le mani con alcune o nessun dito disteso, cercando

---

<sup>81</sup> AIXELÁ, "Culture-Specific Items in Translation", cit., p. 69 e 70.

<sup>82</sup> PEDERSEN, "How Is Culture Rendered in Subtitles?", cit., pp. 12 e 13.

<sup>83</sup> N.B.: da non confondere con la morra cinese, più conosciuta come "sasso carta e forbici".

contemporaneamente di indovinare la somma delle dita che saranno presentate, assegnando un punto a chi indovina; diversamente da *issei no se* è però giocato solo da due avversari e non si utilizzano i pollici di entrambe le mani unite ma il pugno destro allungato al centro tra i giocatori. La scena di gioco descritta sopra è stata dunque trasposta come di seguito.

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:20:49.00 - 0:20:51.50	Shigeru	xxx いっせーの 2。	Morra, due.	
0:20:53.20 - 0:20:56.20	-Akira -Keiko	-いっせーのせ 3。 -わ、なんだよ。	-Morra, tre. -Oh mamma.	
0:20:56.40 - 0:20:58.10	Akira	いっせーの 1 を。	Morra, un'.	
0:20:59.60 - 0:21:01.00	//	いっせーの 3。	Tre.	
0:21:01.20 - 0:21:03.00	Yuki	いっせーのせ 4。	Morra, quattro.	
0:21:03.00 - 0:21:04.70	-Keiko -Kyōko	-すごい。 -すごい。	-Incredibile. -Incredibile.	
0:21:04.70 - 0:21:07.7	Keiko	え、あたしか。いっ せーのせ 2。	Ah, tocca a me? Morra... due!	
0:21:10.40 - 0:21:14.40	//	どうしたっても飯抜 き！	<i>E ora che ho perso come faccio senza cena?!</i>	Fuori campo

Non si è compiuta la scelta di utilizzare il gioco della morra per tradurre le occasioni in cui compare *issei no se* senza riserve, in quanto è vero che lo scopo del gioco è pressoché identico, ma non solo le gestualità differiscono, soprattutto il gruppo del pubblico *target* che è più probabile riconosca il gioco appartiene a un gruppo età diametralmente opposto: la morra è difatti un gioco molto antico, praticato solitamente d'azzardo (in una situazione quindi totalmente differente da quella presente nel film) e conosciuto principalmente dalle vecchie generazioni. A fare la differenza è stata dunque la rilevanza dell'elemento culturo-specifico, così minima da non giustificare un'espansione a glossa, particolarmente difficoltosa anche in

quanto oltre al significato del gioco se ne sarebbero dovute spiegare concisamente le regole.

#### 2.3.2.10. *Cancellazione*

Una sorta di “ultima sponda” traduttiva, la cancellazione è una strategia messa in atto solo nei casi in cui l’elemento culturo-specifico sia considerato “unacceptable on ideological or stylistic grounds”<sup>84</sup> o di tale minima rilevanza da non valere lo sforzo cognitivo dello spettatore, ed è dunque una vera e propria omissione. È in realtà utilizzata meno raramente di quello che si potrebbe pensare, e anche nella proposta traduttiva qui presentata è risultata alle volte necessaria. In alcuni casi si è utilizzata questa strategia per far fronte alla *impasse* data dai pronomi famigliari utilizzati come appellativi nominati in precedenza, più specificatamente nei momenti in cui Kyōko e Yuki apostrofano Akira come “fratello maggiore” (兄さん／兄ちゃん - *niisan/niichan*, ai minuti 0:10:52:20, 1:38:50.40 e 1:52:48:80); l’elemento culturo-specifico è stato cancellato poiché era sufficientemente palese l’interlocutore a cui fosse destinato l’atto locutorio, e aveva dunque un alto livello di ciò che Pedersen definisce *intersemiotic redundancy*:<sup>85</sup> un altro canale semiotico (quello iconico) rendeva superflua la ripetizione dell’appellativo rivolto al personaggio. Si è inoltre scelto di eliminare tutti i vezzeggiativi utilizzati da Keiko nel rivolgersi alle o parlare delle figlie sotto la forma del suffisso “-ちゃん”, *-chan*, salvo in momenti che permettessero una compensazione e che sono stati ascritti alla creazione autonoma.

#### 2.3.2.11. *Creazione autonoma*

Una strategia utilizzata molto raramente, consiste in una sostituzione dell’elemento culturo-specifico con una vera e propria invenzione del traduttore; non si è in questo contesto utilizzata questa strategia singolarmente, in quanto presuppone un grado di autorialità superiore a quello considerato proprio per un traduttore audiovisivo, che deve a tutti gli effetti essere tramite di un testo preesistente. Ci si è tuttavia avvalsi della compensazione, che Aixelá descrive come “deletion + autonomous creation at another point of the text with a

---

<sup>84</sup> AIXELÁ, “Culture-Specific Items in Translation”, cit., p. 64.

<sup>85</sup> PEDERSEN, “How Is Culture Rendered in Subtitles?”, cit., p. 13.

similar effect.”<sup>86</sup>

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:25:09.00 - 0:25:13.00	Keiko	ちよつとこつち来て、来て来て、ゆちゃんおいで。	<i>Dai venite qui, vienivieni, vieni piccola Yu.</i>	Fuori campo

Ancora, subito dopo:

0:26:51.90 - 0:26:56.90	//	そうだ、京子ちゃん のきれいな手に	Ma sì, diamo lo smalto...	
0:26:57.90 - 0:27:00.90	//	マニキュアあげろ う。	...nelle belle manine di Kyoko.	

In questo caso, la componente vezzeggiativa e il *baby talk* del discorso di Keiko sono particolarmente accentuati in quanto la donna è ubriaca, e sono rinforzati linguisticamente dal discorso confuso, strascicato, ripetitivo e dalle frequenti contrazioni sintattiche. Nei due momenti qui sopra presentati la donna si riferisce alle figlie nel primo caso con “ゆちゃん” (*Yu-chan*) e nel secondo con “京子ちゃん” (*Kyōko-chan*). I vezzeggiativi culturo-specifici sono in questa scena rafforzati da altri elementi del discorso, e si è dunque ritenuto opportuno manifestarli con una creazione autonoma: nel primo segmento si è anteposto l’aggettivo “piccola” all’abbreviazione di Yuki, Yu; nel secondo segmento, con il suffisso diminutivo dopo il sostantivo “mani”. Si noti come un’altra strategia utilizzata per connotare ancor più il discorso confuso di Keiko sia stata quella di contravvenire alle regole grammaticali di ortografia ed evitamento della ripetizione, enfatizzando il ripetersi continuo dell’invito “来て” (*kite*, “vieni/venite”) con il colloquialismo “dai” e l’eliminazione dello spazio tra le parole in “Dai venite qui, vienivieni, vieni piccola Yu.”

<sup>86</sup> AIXELÁ, “Culture-Specific Items in Translation”, cit., p. 64.





## **CONCLUSIONI**

La traduzione audiovisiva è una disciplina in costante divenire e di difficile definizione; per anni la si è accorpata ad altre discipline, sempre prendendo in considerazione solo alcuni dei diversi aspetti accademici che ne sono coinvolti. Il dinamismo e la fruizione esponenzialmente in crescita di materiali audiovisivi tradotti e soprattutto sottotitolati (non a caso uno dei progetti più di successo degli ultimi anni è Netflix, un sito di *streaming online* di audiovisivi) rendono la ricerca riguardo una sottotitolazione interlinguistica appropriata a queste nuove contingenze una delle branche più dinamiche degli studi audiovisivi più recenti. Lo scopo che ci si è prefissi in questa ricerca è quello di, per utilizzare i termini di Karamitroglou,<sup>1</sup> massimizzare la trasparenza e la leggibilità del testo sottotitolato al fine di garantire il massimo allo spettatore in termini di comprensione e – non ultimo – di godimento dell’audiovisivo. Si è ricercato dunque come si può rendere un sottotitolo realmente istruttivo, non linguisticamente quanto culturalmente, senza penalizzarne l’aspetto di intrattenimento e appesantirlo cognitivamente; ovvero, quali pratiche e strategie possono realmente essere messe in pratica nello specifico contesto italiano rispetto agli audiovisivi giapponesi per garantire una massima trasparenza del testo di partenza con una minima manipolazione dello stesso. Si è aperto lo studio tentando nel primo capitolo di individuare il contesto in cui la proposta traduttiva è attuata: un’era di multiculturalità, transculturalità e sviluppo tecnologico, in cui una quantità massiccia di materiali audiovisivi è consumata ogni giorno, soprattutto tra le fasce giovani della popolazione, e in cui audiovisivi extraeuropei ed extra-statunitensi stanno lentamente guadagnando un posto di notevole interesse. In secondo luogo si è puntato a individuare il gruppo *target*, lo spettatore: in un’Italia (principalmente) monolingue in cui i tempi di distribuzione di audiovisivi provenienti dall’estero sono

---

<sup>1</sup> KARAMITROGLOU, “A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe,” *cit.*, p. 1.

vistosamente rallentati da un roccioso attaccamento al doppiaggio di origine storica, è in realtà presente una nutrita corrente sotterranea – virtuale – di utenza che preferisce il materiale audiovisivo in lingua originale sottotitolato e ambisce a un ritardo minimo nella fruizione dello stesso; vista la quasi totale assenza di audiovisivo sottotitolato nei canali di distribuzione tradizionali (televisivi e cinematografici) questa stessa fetta di utenza fruisce per la maggior parte di audiovisivi in DVD o con sottotitolazioni amatoriali (i *fansub*). In seguito si è andato a indagare il ruolo educativo della traduzione audiovisiva nello sviluppo di una competenza interculturale riguardo la linguacultura *source*, soffermandosi in particolar modo sulla figura del traduttore audiovisivo e sul suo ruolo nel rendersi tramite di questa conoscenza attraverso la sua competenza sociopragmatica, individuando inoltre nella sua formazione specializzata il fulcro in cui questi può sviluppare le competenze necessarie a sdoganare la perpetrazione di ideologie orientaliste o stereotipizzanti nell'atto traduttivo. Si sono quindi individuati i tratti focali che rendono una sottotitolazione realmente fruttuosa come di veicolo di conoscenza: innanzitutto, nello studio della traduzione audiovisiva è indispensabile dare la priorità alla componente della mediazione culturale della TAV, considerandone i legami con gli Studi Culturali e sistemi quali la teoria polisistemica di Even-Zohar<sup>2</sup> e *l'integrated approach* di Snell-Hornby.<sup>3</sup> Fatta questa premessa, è importante riconoscere il ruolo del traduttore audiovisivo e di una sua formazione specialistica nel farsi tramite di questa mediazione culturale, considerando il testo tradotto come ultimamente un testo terzo rispetto all'originale e alla sua traduzione linguistica. Sotto l'aspetto traduttologico la traduzione deve dunque configurarsi come *abusive*, etichetta coniata da Nornes<sup>4</sup> per definire una sottotitolazione che non perpetri ideologie fallate ma osi contrastare i canoni traduttivi tradizionali e sia interventista sul testo, al fine di renderlo realmente comunicativo senza naturalizzarlo. Si conclude che non si può arrivare a parlare di vera autorialità del traduttore audiovisivo perché questi non crea nulla di "nuovo", ma trasforma, a volte anche nella stessa natura, alchemicamente, qualcosa di già esistente. Il traduttore non è né burattinaio né spettatore ma filo conduttore, non deve "parlare per" ma "lasciar parlare" il film. Questo concetto è intrinsecamente legato all'idea di Orientalismo come portavoce dell'Oriente che "non sa parlare per sé";<sup>5</sup> concetto da superarsi in favore di una traduzione che permette al Giappone di parlare con la propria voce, ricordando che essere più informativi e specifici e non naturalizzare prepotentemente il materiale audiovisivo non è

---

<sup>2</sup> EVEN-ZOHAR, "Polysystem Theory", cit.

<sup>3</sup> SNELL-HORNBY, *Translation Studies: An Integrated Approach*, cit.

<sup>4</sup> NORNES, "For an Abusive Subtitling", cit.

<sup>5</sup> SAID, *Orientalism*, cit.

“esoticizzare”, termine che implica un allontanamento, ma l’esatto contrario: è infatti la volontà di avvicinare lo spettatore al materiale e non il materiale allo spettatore (così snaturando il primo). Citando Nornes (1999), siamo nella terza era della sottotitolazione: oltrepassata l’era della sottotitolazione *corrupt* (ovvero che adegua il materiale straniero al *framework* e ai codici culturali della lingua *target*), siamo nell’era della sottotitolazione *abusive*, che rifiuta una dogmatizzazione della pratica traduttiva allo scopo di intensificare l’interazione tra spettatore e la linguacultura *source*, utilizzando un approccio inventivo.<sup>6</sup> È proficuo, nell’intento di creare competenza sociopragmatica, favorire il movimento dello spettatore, guidarlo al materiale nella sua interezza comunicativa, rivalutando il suo ruolo come attivo e non di audiovisione passiva, al fine di renderlo partecipe del discorso interculturale in cui è coinvolto. Nel secondo capitolo, si è dunque passati alla ricerca di un’applicazione reale dei principi individuati: focalizzandosi in particolar modo sugli elementi culturo-specifici nel loro senso più lato (ovverossia qualsiasi riferimento linguistico o paraverbale che sia connotato culturalmente), si è seguita la categorizzazione in undici strategie traduttive proposta da Aixelá:<sup>7</sup> in una scala ascendente dalle meno alle più manipolatorie, ripetizione, adattamento ortografico, traduzione linguistica, glossa extratestuale, glossa intratestuale, sinonimia, universalizzazione limitata, universalizzazione assoluta, naturalizzazione, cancellazione, creazione autonoma. Si è proposta dunque una serie di scene esemplificative delle diverse strategie – o combinazioni di queste – nella sottotitolazione interlinguistica del lungometraggio *Dare mo shiranai*, del pluripremiato regista Koreeda Hirokazu, il quale si presta particolarmente a una sottotitolazione sperimentale in quanto tratta temi scatenanti una forte empatia in parallelo a un ritmo narrativo documentaristico, dunque a scorrimento più lento; ci si è concentrati in particolar modo sulla strategia espansiva della glossa extratestuale, esaminata nel dettaglio nel lavoro di Caffrey<sup>8</sup> come strategia di sottotitolazione *abusive* derivata dalla pratica amatoriale del *fansubbing*. Si sono così individuate due limitazioni della proposta traduttiva sperimentale: la prima consiste in una sorta di *errata corrige* dei presupposti dell’audiovisione; si era inizialmente pronosticato che questo tipo di sottotitolazione potesse adattarsi a diversi canali mediatici, quali quello televisivo e cinematografico, ma visti i diversi vincoli individuati nell’uso di strategie *abusive* quali la glossa extratestuale, come per esempio l’aumento del carico cognitivo nel caso della compresenza su schermo di sottotitoli a due righe e *pop-up*

---

<sup>6</sup> NORNES, “For an Abusive Subtitling”, *cit.*, p. 29.

<sup>7</sup> AIXELÁ, “Culture-Specific Items in Translation”, *cit.*

<sup>8</sup> CAFFREY, “Relevant Abuse?”, *cit.*

*gloss*, si è concluso che sia più attuabile delimitare l'utilizzo di queste pratiche alla piattaforma della visione in DVD, non avendo investigato in questa sede le conseguenze reali della proposta traduttiva sul piano cognitivo. Sarebbe tuttavia preferibile disporre di una traduzione *abusive* e munita di glosse non, come già attestato in Caffrey, sotto forma di "extra" in menu da potersi selezionare o meno in addizione alla traccia di sottotitoli,<sup>9</sup> ma con due separate e diverse tracce di sottotitoli, una *abusive* e una "canonica", in quanto una sottotitolazione priva di glosse sarebbe da modificarsi utilizzando strategie alternative nella traduzione dei CSI. In secondo luogo, nel redigere le esemplificazioni della proposta traduttiva sperimentale, si è visto come in realtà non si possano eliminare le strategie ad alto livello di manipolazione del riferimento culturo-specifico (in particolare universalizzazione limitata, universalizzazione assoluta, naturalizzazione, cancellazione), il cui utilizzo è stato anzi, contrariamente alle aspettative intuitive, piuttosto esteso. Si conclude dunque che, nonostante la volontà dominante di rispettare il testo *source* tentando di avvicinare lo spettatore allo stesso e non snaturandolo con una traduzione *corrupt*, le pesanti limitazioni alle pratiche *abusive* imposte da elementi tecnici quali il *timing* da rispettare, correlate ai dati di sforzo cognitivo da non aumentare, fanno sì che il loro utilizzo sia applicabile soltanto in un ventaglio ristretto di occasioni, rendendo necessario l'utilizzo anche di pratiche altamente manipolatorie dell'elemento culturo-specifico. Sarebbe in fondo privo di scopo tratteggiare una nuova sottotitolazione educativa se questa risultasse non godibile e invasiva per lo spettatore, il cui interesse deve essere incoraggiato da un'audiovisione scorrevole per poter sdoganare il concetto che le glosse siano utilizzabili solo in prodotti di nicchia quali gli *anime* e solo per i fan degli stessi.<sup>10</sup> In questo studio abbiamo individuato pratiche alternative o utilizzate in modo sperimentale come le glosse extra- e intratestuali, e sarebbe interessante vedere in futuro ricerche con esperimenti empirici di tipo cognitivo su un utilizzo reale delle stesse, o altre possibilità della sottotitolazione *abusive*: sia di un suo utilizzo su altre piattaforme diverse dal DVD, sia in altri audiovisivi diversi dal lungometraggio *fictional*, su cui la ricerca accademica tende a concentrarsi.<sup>11</sup> Inoltre, l'evoluzione digitale in continuo divenire renderà necessaria una parallela evoluzione della traduzione audiovisiva: per esempio, i sottotitoli sono utilizzati sempre più copiosamente su *social network* come sostitutivi del sonoro in vari tipi di *clip* video, per permetterne la visione su *smartphone* in luoghi pubblici senza l'uso di auricolari. Essendo gli studi audiovisivi una branca accademica estremamente

---

<sup>9</sup> CAFFREY, "Relevant Abuse?", cit., p. 21.

<sup>10</sup> PEREGO e TAYLOR, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 184.

<sup>11</sup> Jorge DÍAZ CINTAS (a cura di), *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol, Multilingual Matters, 2009, p. 6.

dinamica e che si evolve con grande rapidità, senza dubbio non vi sarà carenza di tali nuove prospettive.



## **APPENDICE: SOTTOTITOLAZIONE INTERLINGUISTICA INTEGRALE DEL LUNGOMETRAGGIO *DARE MO SHIRANAI* DI KOREEDA HIROKAZU (2004)**

### ***a. Premessa alla traduzione***

Come premessa è opportuno specificare brevemente i parametri con cui si è svolta la proposta traduttiva riportata di seguito integralmente: in primo luogo, la traduzione sottotitolata interlinguistica in italiano di questo lungometraggio giapponese è stata pensata primariamente per un'audiovisione privata su televisione piuttosto che cinematografica, più precisamente da DVD. Per quanto riguarda il *layout* della sottotitolazione, i sottotitoli sono stati svolti in modalità chiusa con Aegisub e ci si è attenuti a caratteri, grandezze e colori *standard*:<sup>1</sup> carattere bianco senza *ghost box*, con uso del corsivo per voci fuori campo o per singole parole da evidenziare, lineette introduttive in caso di dialogo in un solo sottotitolo e virgolette per discorso riportato o parole da isolare. Per quanto riguarda il posizionamento dei sottotitoli principali, si è scelto di collocarli nella parte inferiore dello schermo e centrati, mantenendo generalmente un massimo di 33-40 caratteri per riga per non superare l'occupazione di due terzi dello schermo; non ci si è dunque concentrati su quale riga fosse la più breve, focalizzandosi piuttosto sul tentativo di non dividere segmenti sintattici importanti.<sup>2</sup> Nonostante Karamitroglou non ammetta la permanenza sullo schermo di sottotitoli a due righe per più di sei secondi e a una riga per più di tre e mezzo per non fare scattare la riletture automatica di questi,<sup>3</sup> si è seguita Perego quando afferma che queste norme possono essere adattate in circostanze particolari.<sup>4</sup> Si sono invece utilizzate tecniche

---

<sup>1</sup> Per questi e altri parametri tecnici ci si è attenuti, dove non altrimenti specificato, a PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., pp. 52-59.

<sup>2</sup> È stato difatti rilevato che nei sottotitoli centrati a due righe la lunghezza della prima riga in rapporto alla seconda non è rilevante ai fini dello sforzo cognitivo. In realtà secondo studi recenti pare che anche la segmentazione secondo regole sintattiche sia ininfluenza nella comprensione del sottotitolo da parte dello spettatore. PEREGO e TAYLOR, *Tradurre l'audiovisivo*, cit., p. 110.

<sup>3</sup> KARAMITROGLOU, "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe," cit., p. 4.

<sup>4</sup> PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 54.

alternative nella traduzione dei *display*, ovvero le scritte o i brevi testi che compaiono su schermo nell'originale,<sup>5</sup> i cui corrispondenti sottotitoli non sono stati posizionati nella parte bassa dello schermo bensì a lato, sopra o sotto al corrispettivo su schermo in giapponese per essere così sovrapponibili al sottotitolo corrispondente alla colonna sonora verbale; per questo motivo, si è deciso di lasciarli in sovraimpressione secondo il tempo di presenza sullo schermo dell'originale e non quello di lettura dello spettatore, considerando in primo luogo che uno spettatore giapponese ha la possibilità di leggere il *display* su schermo esattamente per il tempo che appare e si è voluto quindi replicare le stesse condizioni in italiano, traducendo dove possibile l'interezza del testo; secondariamente, prolungando il tempo di presenza su schermo del sottotitolo si dà la possibilità allo spettatore di seguire contemporaneamente il dialogo, non riducendo dunque la quantità di informazioni multimediali presenti. Inoltre, come precedentemente analizzato, sono state usate *pop-up glosses* (o glosse) per integrare il testo linguistico ed extra-linguistico, posizionandole nella parte in alto a sinistra dello schermo per differenziarle da – e per non interferire con – il sottotitolo della colonna sonora. L'obiettivo di questa proposta traduttiva è esclusivamente accademico ed è quello di individuare una sottotitolazione che abbia caratteristiche di mediazione culturale oltre che linguistica, e che possa dunque integrare le informazioni della colonna sonora tradotta evitandone la naturalizzazione alla lingua *target* e avvalendosi di tecniche sperimentali derivate da fenomeni quali il *fansubbing*. Per quanto riguarda il gruppo *target* di questa proposta, si è portata avanti la sottotitolazione pensando a un generico pubblico adulto italiano, di diversi livelli di istruzione, diverse abitudini audiovisive, diversi livelli di interesse per la linguacultura giapponese, considerando tuttavia come perno uno spettatore senza una specifica conoscenza della stessa; si è dunque tentato di mantenere un rapporto il più basso possibile tra velocità di lettura e numero di caratteri senza violare le regole di rilettura, quindi generalmente tra un minimo di un secondo e mezzo per i sottotitoli più brevi e un massimo di circa sette secondi. Come ammesso da Díaz Cintas e Remael,<sup>6</sup> si è inoltre deciso di sottotitolare anche il testo della canzone presente alla fine del lungometraggio in quanto significativo e correlato al tema dello stesso, oltre che in lingua giapponese e quindi non comprensibile per un potenziale spettatore *target*; non si sono infatti rilevate limitazioni (quali la compresenza di dialoghi o titoli di coda) che avrebbero presentato un ostacolo alla traduzione della stessa.

---

<sup>5</sup> PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, cit., p. 51.

<sup>6</sup> DÍAZ CINTAS e REMAEL, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., pp. 208-211.



### b. Specifiche del lungometraggio

- ❖ Titolo: 「誰も知らない」 (*Dare mo shiranai*), “Nessuno lo sa”.
- ❖ Regia: Koreeda Hirokazu.
- ❖ Anno di produzione: 2004.
- ❖ Durata: 140’.
- ❖ Paese di produzione: Giappone.
- ❖ Lingua: giapponese.
- ❖ Interpreti principali:
  - Yagira Yūya (Fukushima Akira)
  - YOU (Fukushima Keiko)
  - Kitaura Ayu (Fukushima Kyōko)
  - Shimizu Momoko (Fukushima Yuki)
  - Kimura Hiei (Fukushima Shigeru)
  - Kan Hanae (Mizuguchi Saki)

### c. Sottotitolazione interlinguistica integrale

<b>Timing</b>	<b>Parlante</b>	<b>Caption in giapponese</b>	<b>Sottotitolo in italiano</b>	<b>Note</b>
0:00:00.10 - 0:00:04.40	<i>Display</i>	この映画は、東京で実際に起きた事件をモチーフにしています。	Il tema di questo film è ispirato da eventi realmente accaduti a Tokyo.	In basso al centro
0:00:04.40 - 0:00:10.10	//	しかし、物語の細部や登場人物の心理描写等はすべてフィクションです。	Tuttavia, i dettagli e le descrizioni psicologiche dei personaggi sono completamente fittizi.	//
0:00:10.10 - 0:00:13.00	//	-監督 是枝裕和	- Il regista, Koreeda Hirokazu	//
0:01:07.00 - 0:01:17.00	//	誰も知らない	<b>Nessuno lo sa</b>	

0:01:24.30 - 0:01:25.80	Keiko	こんにちは。	Buongiorno.	
0:01:25.80 - 0:01:29.30	//	あの、203に引っ越 してきました、福島と 申します。	Mi chiamo Keiko Fukushima, mi sono appena trasferita nella 203.	
0:01:29.31 - 0:01:31.50	Yoshinaga  Keiko	-ああ、どうもどうもわ ざわざ。  -ご挨拶に伺いました。	-Ah, buongiorno.  -Volevo presentarmi.	Fuori campo  ---
0:01:31.80 - 0:01:34.30	Keiko	えっと、すみません、 つまらないものなんで すけれども…	Per voi, è solo un pensierino.	
0:01:34.30 - 0:01:37.25	Yoshinaga  Keiko	-これはどうも、ご丁寧 にどうも。  -よろしくお願いま す。	-Non doveva.  -Piacere di conoscervi.	
0:01:37.25 - 0:01:40.40	Keiko	あの、主人が海外の方 にいておまして、	Mio marito è all'estero,	
0:01:40.40 - 0:01:43.30	//	基本的には二人でお りますので、よろしくお 願います。	quindi praticamente siamo solo noi due.	
0:01:43.30 - 0:01:47.00	Yoshinaga  Keiko	-あ、そうですか？何 でも、いつでも、言っ てください。  -ありがとうございます す。	-Ho capito. Se avete bisogno non esitate a chiedere.  -La ringrazio.	
0:01:47.00 - 0:01:49.00	Keiko	自己紹介して。	Su, presentati.	

0:01:49.00 - 0:01:51.40	Akira  Yoshinaga	-福島 明です。  -あ、そう？	-Mi chiamo Akira Fukushima.  -Piacere.	
0:01:51.40 - 0:01:53.4	Yoshinaga  Akira	-ええ・・・君は何、中学 生？  -小学6年生です。	-Quanti anni hai, dodici?  -Undici.	
0:01:53.40 - 0:01:55.00	//	-え、小学生。  -はい。	-Ah undici?  -Sì.	
0:01:55.00 - 0:01:58.00	Yoshinaga	大きいねえ。このくら い大きくなればもう大 丈夫だけど、	Sembri più grande. Quando hanno questa età non c'è problema,	
0:01:58.00 - 0:02:02.00	//	小さい子がいるとね、 近所からいろいろま あ、言われるんですよ ね。	però sa, con bambini più piccoli i vicini si lamentano.	
0:02:02.00 - 0:02:05.60	Keiko	そうですね。あの、そ の辺は、もうしっかり してますので大丈夫で す。	Certo. Per quello non si preoccupi, è un ragazzo responsabile.	
0:02:05.60 - 0:02:11.50	//	幸いすごく主人に似て おりまして、勉強とか 良く出来るんですけれ ども、	Fortunatamente ha preso dal padre ed è bravo negli studi,	
0:02:11.50 - 0:02:16.00	//	でも小学校6年生なん で、そろそろ英語とか ね・・・	<i>fra un po' comincerà anche con inglese...</i>	Fuori campo
0:02:28.00 - 0:02:29.70	Akira	お母さん。	Mamma!	
0:02:34.40 - 0:02:36.40	//	ちょっと待って。	Piano...	

0:02:52.50 - 0:02:55.00	Keiko  Facchino	-この部屋にお願いします。  -はい、洋間の方で...	-Nell'altra stanza, per favore.  -Quella moderna?	
0:02:55.00 - 0:02:58.00	//	-はい。  -はい、けっこうです。	-Esatto.  -Subito.	
0:03:19.00 - 0:03:23.00	Keiko	絶対再婚でしょう。だね元の奥さんだね...	Sarà la seconda moglie. Ma sì, la prima...	
0:03:23.50 - 0:03:28.00	//	死んだな。死んで、最近ね、最近結婚したんでていって。	...sarà morta. E dopo che è morta, di recente quello si è risposato.	
0:03:29.00 - 0:03:31.80	Keiko  Shigeru	-ちょっと待ってて、茂。  -なんじゃ？	-Aspetta, Shigeru!  -Che succede?	
0:03:28.70 - 0:03:33.70	<i>Display</i>	京子ピアノ他おもちゃ	Piano di Kyoko - altri giochi	
0:03:31.80 - 0:03:33.80	Keiko	ちょっと待って。	Un attimo.	
0:03:33.80 - 0:03:35.80	//	よいしょ。	Eccoci!	
0:03:39.00 - 0:03:43.00	Keiko  Yuki	-大丈夫か？暑かった？  -あっつい。	-Tutto bene? Tanto caldo?  -Sì.	
0:03:43.00 - 0:03:46.50	//	-うわ、頑張りました。  -暑かった。	-Che brava bimba!  -Faceva tanto caldo.	
0:03:46.50 - 0:03:48.50	Keiko	新しいおうち着きましたよ。	Siamo arrivati alla casa nuova.	

0:03:49.00 - 0:03:52.00	Akira  Keiko	-茂ちょっと待って。  -茂どうしようか。	-Shigeru, arrivo.  <i>-Come facciamo con lui?</i>	---  Fuori campo
0:03:52.00 - 0:03:56.00	//	-今あける。  -あ、うるさいの出てくるよこりゃ。	-Ora apro.  <i>-Ah, ecco il chiacchierone.</i>	---  Fuori campo
0:03:57.00 - 0:04:01.00	Keiko  Shigeru	-うぎゃあ。暑かった？  -まじ暑いよ。	<i>-Opplà. Tanto caldo?</i>  <i>-Caldissimo!</i>	Fuori campo  ---
0:04:01.00 - 0:04:05.00	Keiko	頑張ったじゃんかよ。 着いたよ。	<i>Sei stato bravissimo.</i> <i>Siamo arrivati!</i>	Fuori campo
0:04:07.00 - 0:04:09.00	//	OK!	<i>OK!</i>	//
0:04:09.00 - 0:04:11.00	//	大成功。	<i>È andata benone.</i>	//
0:04:12.00 - 0:04:17.40	Yuki  Keiko	-ねえねえ、ここ何階なの？  -ここはねえ、今度のおうちは、2階。	-Mamma, a che piano siamo questa volta?  -La nostra nuova casa è al secondo piano.	
0:04:17.40 - 0:04:19.90	Keiko	203号室。	Numero due-zero-tre.	
0:04:23.00 - 0:04:26.00	//	茂、中入って。	<i>Shigeru, vieni dentro.</i>	Fuori campo
0:04:26.50 - 0:04:29.00	//	どうすんの見つかったら、もう。	<i>Che si fa se ti vedono?</i>	//
0:04:30.00 - 0:04:33.00	//	また引越ししなきゃだよ、早く入って。	<i>Dopo ci tocca traslocare di nuovo, sbrigati!</i>	//
0:04:34.60 - 0:04:37.00	//	中入れっつの。	<i>Ti ho detto vieni dentro!</i>	//

0:04:37.00 - 0:04:39.00	//	じゃもう明行ってくる。	<i>Akira, vai tu.</i>	//
0:04:39.50 - 0:04:42.00	//	中入りなさい。	<i>Dai, vieni qui!</i>	//
0:04:43.50 - 0:04:47.50	//	茂はちゃんとおもちゃ片付ける、自分の。	Shigeru, bisogna che metti a posto tu i tuoi giochi.	
0:04:49.50 - 0:04:51.80	Akira Keiko	-京子駅まで迎えに行ってくる。 -あ、そう。	-Vado in stazione a prendere Kyoko. -Giusto!	
0:04:51.80 - 0:04:56.10	Keiko	気をつけてね。いってらっしゃい。道分かるよね？	Sta' attento. Torna presto. La sai la strada?	
0:04:56.10 - 0:04:57.80	Akira Keiko	-分かる。 -OK。	-Sì. -OK.	--- Fuori campo
0:04:57.80 - 0:05:00.40	//	-いってきます。 -はいいいってらっしゃい。	-Vado. -A dopo.	--- Fuori campo
0:05:31.80 - 0:05:34.20	Akira Kyōko	-あ、待った？ -遅い。	-Scusa, hai aspettato tanto? -Sei in ritardo.	
0:05:34.20 - 0:05:36.20	Akira	ごめん。	Scusa.	
0:05:41.20 - 0:05:46.20	Kyōko Akira	-部屋おっきい？ -部屋三つあるけど結構大きいよ。	-È grande la casa? -Abbastanza, ci sono tre stanze.	

0:05:47.00 - 0:05:50.50	//	-洗濯機は？  -ベランダに置いた。	-La lavatrice?  -È in balcone.	
0:05:51.50 - 0:05:53.50	Kyōko	ベランダか。	In balcone?	
0:05:59.50 - 0:06:01.50	Akira	京子。	<i>Kyoko.</i>	Fuori campo, sussurrando
0:06:19.90 - 0:06:22.00	//	ただいま。	Eccoci.	
0:06:27.00 - 0:06:30.00	Shigeru	ええ、つゆの入れ方知 ってるかも俺。	Secondo me io lo so come si fa il brodo.	
0:06:30.00 - 0:06:34.00	Shigeru  Keiko	-つゆの入れ方知って る。  -ええだって入れて、ほ ら。	-Ho detto che io lo so.  -Ah sì? Allora fammi vedere.	
0:06:35.50 - 0:06:38.00	Keiko  Yuki	-でかい！  -でかい！	-Ma sono enormi!  -Enormi!	
0:06:38.30 - 0:06:40.60	Keiko	いいよじゃあ母さんこ れで食べるわ。	E va be', la mamma mangia con queste.	
0:06:42.50 - 0:06:45.00	Yuki	イエイ大好き食べちゃ う。	<i>Evviva, il mio preferito!</i>	Fuori campo
0:06:45.00 - 0:06:48.30	Keiko  Yuki	-おいしい？  -うん。	-Ti piace?  -Sì!	---  Fuori campo
0:06:50.00 - 0:06:54.30	Keiko  Shigeru	-いいですか、ちょっと 皆さん。  -いや、これに無理して いい全部食べてことあ	-Mi ascoltate tutti un attimo?  -Mai mangiato tutto anche se stavi per	---  Fuori campo

		る？	<i>scoppiare?</i>	
0:06:54.30 - 0:06:58.50	Keiko	ええと、新しい家に引 越して来たので、	Allora, visto che abbiamo traslocato nella nuova casa,	
0:06:58.50 - 0:07:02.40	//	もう一回この家のルー ルを説明します。	spiego di nuovo le regole.	
0:07:02.40 - 0:07:04.40	//	約束をしましょう。	Promettiamo di rispettarle?	
0:07:04.40 - 0:07:06.20	Yuki  Keiko	-はい！  -いいですか？	-Sì!  -Va bene?	
0:07:06.20 - 0:07:08.10	//	-何個あるの？	-Quante ce ne sono?  -Dunque...	
0:07:08.10 - 0:07:12.10	Keiko	ええとね、まずね、う ーん大きい声で騒がな い。	Ecco la prima: non si urla o si fa chiasso.	
0:07:12.30 - 0:07:14.30	Keiko  Yuki	-出来ますか？  -できる。	-Ce la farai?  -Sì.	
0:07:14.30 - 0:07:18.50	Keiko	はいそれから、お外 に出ない。	Bene, dopo: non si esce.	
0:07:19.00 - 0:07:23.20	Yuki  Keiko	-分かる。  -できる？ベランダもだ めだよ。	-Ho capito.  -Ce la farai? Neanche in balcone.	
0:07:23.20 - 0:07:25.20	//	-はい。  -ね。	-Sì.  -Bene.	Fuori campo  ---
0:07:25.50 - 0:07:28.50	Keiko  Yuki	-これ守れますか？  -はい。	-Promesso?  -Sì!	



0:07:28.50 - 0:07:31.50	Keiko	出来ますか？そこのシ ゲっち。	Anche tu prometti, scemotto?	
0:07:32.80 - 0:07:36.50	//	もう君は一番約束しな ければいけません。い いですか？	Ohi, tu sei il primo che deve promettermi di fare il bravo. Hai capito?	
0:07:36.50 - 0:07:40.50	//	絶対外に出ない。出来 る？	Non si esce per nessun motivo. Ce la fai?	
0:07:41.00 - 0:07:42.60	//	出来るっちょ？	Dai che sei un tipo che ce la fa.	
0:07:45.20 - 0:07:46.80	Keiko  Yuki	-ていうとも…  -手、上げてない。	-Poi…  - <i>Non ha alzato la mano.</i>	---  Fuori campo
0:07:46.80 - 0:07:51.30	Keiko	そうだよ、前のお部屋 だってね、茂の、茂が 騒ぐから、	È vero! Shigeru, te lo ricordi vero, che abbiamo dovuto lasciare l'ultima casa	
0:07:51.30 - 0:07:53.30	//	お引越しくちやにな ったでしょう。	perché facevi troppo chiasso?	
0:07:53.60 - 0:07:59.20	//	ね、だから、せつかく いいお家が決まったの で、今度は絶対守る。	Ecco, allora adesso che abbiamo trovato questa bella casa nuova mi devi promettere.	
0:07:59.60 - 0:08:03.00	Keiko  Kyōko	-出来る？  -では、京子は洗濯する とどうする？	-Promesso?  -E io come faccio a fare le lavatrici?	
0:08:03.00 - 0:08:06.00	Keiko	そうか。お洗濯する ときは、しょうがない、	Ah, è vero. Allora facciamo così:	
0:08:06.00 - 0:08:11.90	//	それはじゃあ京子ちゃ んだけ、お洗濯の時だ け、こっそり出ましょ	solo Kyoko, e solo quando fa le lavatrici, può uscire in balcone di	

		う。ね?	nascosto. Va bene?	
0:08:11.90 - 0:08:15.90	//	その時に付いて行かない、茂。ね?	<i>E tu Shigeru non seguirla quando esce. Hai capito?</i>	Fuori campo
0:08:15.90 - 0:08:19.90	//	で、明は、もう全然分かってるけど、	Akira invece, anche se lo sai già,	
0:08:20.90 - 0:08:25.70	//	お母さん遅いときとかに向いて、皆に面倒を見てください。	quando la mamma torna tardi sei responsabile di tutti.	
0:08:25.70 - 0:08:30.00	//	大丈夫だよ。あと、勉強して、いっぱい。	Va bene, sì? Poi fai tanti compiti.	
0:08:32.00 - 0:08:35.00	//	もう本当に分かってね、茂は。	Shigeru, sei sicuro che hai capito, vero?	
0:08:35.30 - 0:08:37.00	//	分かるね。	Hai capito bene?	
0:08:37.60 - 0:08:40.20	Keiko Shigeru	-出来ないよと…  -笑いたい。	-Se non mantieni la promessa...  -Mi viene da ridere.	--- Fuori campo
0:08:40.20 - 0:08:42.00	Keiko	カンチョウ。	...ti faccio un clistere.	
0:08:42.00 - 0:08:44.35	Yuki	カンチョウじゃなくて、ピーマンだよ。	No, invece del clistere facciamo i peperoni!	
0:08:44.60 - 0:08:46.90	Keiko Shigeru	-ピーマンなの?  -何でだ。	-I peperoni?  -Ma cosa vuol dire?	--- Fuori campo
0:08:46.90 - 0:08:48.70	Kyōko	ピーマンを食べさせる。	Facciamogli mangiare i peperoni.	
0:08:48.70 - 0:08:50.50	Yuki Keiko	-そうそう。  -あ！そうだ。	-Quello, quello.  -Giusto!	

0:08:50.50 - 0:08:54.50	Keiko	ピーマンの刑ね、茂。 外でたら。分かった？	Shigeru, ti tocca la Punizione dei Peperoni, se esci. Capito?	
0:08:54.50 - 0:08:58.50	//	今度から騒ぐときはト ランクの中に入れてい いんじゃない。	Se ti sento urlare d'ora in poi ti puoi anche mettere in valigia.	
0:08:59.10 - 0:09:00.90	//	うるさいっつか。	Non fare casino!	
0:09:00.90 - 0:09:03.95	Shigeru  Keiko	-だから。  -そういう時にトランク に入る。	-Ma uffa.  -Quando fai chiasso finisci dentro la valigia.	
0:09:03.95 - 0:09:06.95	Yuki  Keiko	-あ、そうだそうだ。  -それはいい考えだ。	-Sì sì, facciamo così.  -Questa è una buona idea.	
0:09:06.95 - 0:09:11.15	Keiko  Yuki	-入れちゃってね、うる さかったらね。  -うん！皆で入れちゃお うかな。	-Metticelo se fa chiasso.  -Sì! Ce lo mettiamo tutti insieme.	
0:09:11.15 - 0:09:12.65	Keiko	皆で入れちゃっていい よ。	Sì, fate così.	
0:09:21.80 - 0:09:23.80	Kyōko	お母さん。	Mamma.	
0:09:24.60 - 0:09:27.10	//	この畳いい匂いするよ 。	Questo tatami fa un buon profumo.	
0:09:24.60 - 0:09:29.60	Glossa	---	(Tatami: pavimentazione di paglia di riso a più pannelli)	In alto a sx
0:09:27.50 - 0:09:31.20	Keiko	畳？何の匂い？	Il tatami? Di cosa profuma?	

0:09:31.20 - 0:09:34.20	Kyōko	自然の葉っぱの匂いが する。	Di foglie selvatiche.	
0:09:34.20 - 0:09:38.10	Keiko	葉っぱの匂い、いい匂 いだもんね。	L'odore di foglie è tanto buono, vero?	
0:09:38.10 - 0:09:42.10	//	まだ新しいから、青い もんね。	Il tatami è così nuovo che è ancora verde.	
0:09:43.70 - 0:09:46.70	//	気持ちよく寝れるか な。	Dovresti riuscire a dormire bene.	
0:09:46.70 - 0:09:49.70	Kyōko Keiko	-おやすみなさい。 -おやすみ。	-Buonanotte. -'Notte.	
0:10:06.00 - 0:10:09.70	Keiko	っしょ。と…	Fatto. Poi…	
0:10:10.70 - 0:10:13.00	Akira Keiko	-遅い？ -今日？	-Fai tardi? -Oggi?	
0:10:13.00 - 0:10:17.00	Keiko	今日はね、今日なんだ っけ…	Oggi, oggi... cosa ho da fare?	
0:10:17.00 - 0:10:21.60	//	あ、遅いかな、遅いか もしんない。	Ah, forse sì. Forse torno tardi.	
0:10:21.60 - 0:10:24.00	Akira	ご飯食べる？	Vuoi che ti lasci qualcosa per cena?	
0:10:24.00 - 0:10:28.00	Keiko	ご飯ねえ、ご飯、今日 何、ご飯？	La cena, la cena... oggi che c'è per cena?	
0:10:29.10 - 0:10:31.50	Akira Keiko	-カレーかも知れない。 -カレー？	-Forse faccio il curry. -Il curry?	
0:10:31.50 - 0:10:35.50	Keiko	カレー食べる。カレー とっついて。お願いし ます。	Sì, lo mangio! Lasciamene un po'. Grazie.	
0:10:37.20 - 0:10:39.20	//	食べるかも。	Forse mangio quando torno.	

0:10:40.00 - 0:10:42.00	Akira	行ってらっしゃい。	A stasera.	
0:10:52.20 - 0:10:56.20	Kyōko Akira	-お兄ちゃんもうお母さん 行っちゃった？  -今出かけたところ。	- <i>La mamma è già andata via?</i>  -È uscita ora.	Fuori campo  ---
0:11:39.30 - 0:11:41.30	Shigeru	危ねえな。	Attenzione.	
0:12:05.50 - 0:12:07.50	Kyōko	ピアノと。	Il piano qui...	
0:12:13.40 - 0:12:15.40	Shigeru	いっせーのせ、1。	<i>Morra, un'.</i>	Fuori campo
0:12:15.80 - 0:12:17.30	Yuki Akira	-いっせーのせ、2。  -買い物行ってくる。	<i>Due!</i>  Vado a fare la spesa.	Fuori campo  ---
0:12:17.30 - 0:12:18.80	Shigeru	行ってらっしゃい。	<i>A dopo!</i>	Fuori campo
0:12:19.00 - 0:12:22.00	Yuki Akira	-アポロチョコ買って来て ね。  -うん。	- <i>Mi compri i cioccolatini Apollo?</i>  -Ok.	Fuori campo  ---
0:12:23.20 - 0:12:24.90	Yuki	いっせーの、2。	<i>Morra, due.</i>	Fuori campo
0:12:24.90 - 0:12:29.40	Glossa	---	(Campana registrata che segnala la fine dell'orario scolastico)	In alto a sx
0:13:05.30 - 0:13:06.80	Akira	150 円。	150 yen.	
0:13:15.00 - 0:13:17.50	//	柿買おうかな・・・いい や。	Li prendo un po' di kaki? Ma no.	
0:13:18.30 - 0:13:20.30	//	ないなあ。	Non li trovo...	

0:13:23.00 - 0:13:26.00	//	アポロチョコないじゃん。	I cioccolatini Apollo non ci sono.	
0:13:28.30 - 0:13:30.30	//	ゲームセンターあるのか。	Qua c'è una sala giochi...	
0:13:30.90 - 0:13:33.90	//	稲毛屋金物店…	Una ferramenta Inageya...	
0:13:37.00 - 0:13:40.00	//	遠近両用…	"Lenti bifocali" ...	
0:13:42.00 - 0:13:44.00	//	あった。	Trovati.	
0:13:41.00 - 0:13:46.00	<i>Display</i>	アポロ チョコレート	Apollo - Cioccolatini	
0:13:50.00 - 0:13:53.30	Cassiere Akira	-このままでよろしいですか？  -はい。	-Vuoi un sacchetto?  -No, grazie.	
0:13:53.30 - 0:13:55.30	Cassiere	100 円からお預かりします。	100 yen...	
0:14:04.50 - 0:14:06.50	//	ありがとうございました。	Ciao, grazie.	
0:14:51.00 - 0:14:53.50	Yuki	後で食べよう。	Li finisco dopo.	
0:14:55.30 - 0:14:58.30	Yuki Akira	-大丈夫？  -うん、大丈夫。	- <i>Ti aiuto?</i>  -No, grazie Yuki.	Fuori campo ---
0:15:13.00 - 0:15:15.45	Kyōko	お兄ちゃんお風呂沸いたよ。	Akira, è pronta l'acqua per il bagno.	
0:15:15.45 - 0:15:18.20	Akira Kyōko	-先に入っていていいよ。  -はい。	- <i>Andate pure prima voi.</i>  -Ok.	Fuori campo ---

0:15:33.70 - 0:15:36.60	Shigeru  Akira	-人参入ってんの？  -うん、入ってるよ。	-Ci hai messo le carote?  -Sì, ci sono.	
0:15:36.60 - 0:15:40.60	//	-俺のに入れないで。  -だめだよ、ちゃんと食え。	-Non mettercele nel mio.  -Sì invece, devi mangiare anche quelle.	
0:15:50.10 - 0:15:53.60	Akira  Kyōko	-京子、ご飯できたよ。  -はい。	- <i>Kyoko, è pronta la cena.</i>  -Arrivo.	Fuori campo  ---
0:16:19.60 - 0:16:24.30	Kyōko  Akira	-茂また人参残した。  -しょうがない。	-Shigeru ha di nuovo lasciato lì le carote.  -Come sempre.	
0:16:56.30 - 0:17:00.30	<i>Display</i>	小学国語辞典	Dizionario di giapponese per scuole elementari	
0:17:06.20 - 0:17:08.20	Kyōko	あ、お母さん帰ってきた。	È tornata la mamma.	
0:17:32.40 - 0:17:36.40	Keiko  Kyōko	-おう、ただいま。  -お帰りなさい。	-Oh! Ehilà!  -Ben tornata.	
0:17:37.50 - 0:17:40.10	Keiko	う、寒いでござるよ。	Che freddo!	
0:17:40.10 - 0:17:43.10	//	あったかい。寝てなかったのまだ。	Che bel caldino qui. Non sei ancora a letto?	
0:17:43.50 - 0:17:48.50	Kyōko  Keiko	-洗濯物干してた。  -えらいのねえ、ありがとう。	-Ho steso il bucato.  -Ma che brava la mia bimba! Grazie.	
0:17:49.00 -	Keiko	おっとここにあるの	E cosa c'è qua?	

0:17:51.50		は・・・		
0:17:53.80 - 0:17:56.80	Keiko  Kyōko	-ちょっと下さい。  -はい。	-Me ne scaldi un pochino?  -Certo.	
0:17:57.30 - 0:17:58.70	Keiko	ええ寒い。	Che freddo!	
0:17:58.70 - 0:18:00.70	Akira  Keiko	-お帰りなさい。  -ただいま。	-Ben tornata.  -Grazie.	
0:18:00.70 - 0:18:02.70	Keiko  Kyōko	-あ、漢字。  -へ。	-Ah, ortografia.  -Beh?	
0:18:02.70 - 0:18:04.90	//	-できる？  -できない。	-Si accende il fuoco?  -Non si accende.	
0:18:04.90 - 0:18:08.60	//	-うそ。  -スイッチやったら消え た。	-Non ci credo.  -Ho spinto ma si è spento.	
0:18:11.60 - 0:18:13.40	//	-よろしく。  -どうも。	-Prego.  -Grazie.	
0:18:13.40 - 0:18:16.40	Akira	ねえ。これ、合っ てる？	Mamma, va bene qui?	
0:18:16.90 - 0:18:18.90	Keiko	何これ。	Cos'è?	
0:18:19.30 - 0:18:23.30	//	紀元前？「300年頃---	<i>Avante Cristo?</i> "Una nazione prosperata...	
0:18:23.70 - 0:18:27.70	//	栄えた国。」何が分か んないの？	300 anni..." Cosa non capisci?	
0:18:28.00 - 0:18:31.20	Akira	いやこれ合ってるかな と思って聞いてみた。	No, volevo solo sapere se l'avevo scritto bene.	



0:18:31.20 - 0:18:35.20	Keiko	これ違うでしょ、元 が。	Questo non va bene, no? È <i>avanti</i> Cristo.	
0:18:35.60 - 0:18:38.60	//	分かんない時は人に聞 かないで、	Quando non sai qualcosa non chiedere a qualcun altro,	
0:18:38.70 - 0:18:42.00	//	これを引く。と覚えよ う。	cercalo qui. Così impari le cose.	
0:18:45.40 - 0:18:48.40	//	うわ、これは茂？	Oh mamma, questo è di Shigeru?	
0:18:48.80 - 0:18:51.30	//	うわすごい何これ。	Oh mamma, che è 'sta roba?	
0:18:52.40 - 0:18:54.40	//	これ明？	È tuo?	
0:18:54.40 - 0:18:56.70	Akira  Keiko	-京子ちゃん。  -京子ちゃん。	-No, è di Kyoko.  -Ah, Kyoko.	
0:18:56.70 - 0:18:59.70	Keiko	数学苦手。	<i>Faccio schifo in matematica...</i>	Fuori campo
0:19:00.00 - 0:19:03.70	//	6かける6は？	Sei moltiplicato per sei... fa?	
0:19:05.70 - 0:19:09.70	//	ろくろく、ろくろく。	Sei per sei, sei per sei.	
0:19:10.30 - 0:19:14.00	//	早く。ろくろく。	Dai, veloce. Sei per sei?	
0:19:14.30 - 0:19:16.30	Akira	そんなん自分でやれ よ。	Non lo so a mente....	
0:19:16.30 - 0:19:20.30	Keiko	ろくろく、三十六、	Sei per sei tren-ta-sei.	
0:19:20.30 - 0:19:22.30	//	だね。	O no?	
0:19:23.80 -	//	もしもし。はいはい。	Pronto? Sì, sono io.	

0:19:27.80				
0:19:27.80 - 0:19:29.30	//	うん。	Eh.	
0:19:30.50 - 0:19:34.70	//	うるさい。うるさい よ。にぎやかだよ。	Che casino. Che casino! C'è un chiasso!	
0:19:35.30 - 0:19:39.30	//	どこにいんの？カラオ ケ？	Dove sei? Al karaoke?	
0:19:40.70 - 0:19:45.70	//	今は無理だよ、遅いも ん。	<i>Ma no, ora non posso, è tardissimo!</i>	Fuori campo
0:19:45.90 - 0:19:48.40	//	え、誰がいんの？	<i>Perché, chi c'è?</i>	//
0:19:49.50 - 0:19:52.50	//	へ、そうなんだ、残 念。	<i>Ah sì? Peccato.</i>	//
0:20:49.00 - 0:20:51.50	Shigeru	xxx いっせーの2。	Morra, due.	
0:20:53.20 - 0:20:56.20	Akira Keiko	-いっせーのせ3。 -わ、何だよ。	-Morra, tre. -Oh mamma.	
0:20:56.40 - 0:20:58.10	Akira	いっせーの1を。	Morra, un'.	
0:20:59.60 - 0:21:01.00	//	いっせーの3。	Tre.	
0:21:01.20 - 0:21:03.00	Yuki	いっせーのせ4。	Morra, quattro.	
0:21:03.00 - 0:21:04.70	Keiko Kyōko	-すごい。 -すごい。	-Incredibile. -Incredibile.	
0:21:04.70 - 0:21:07.70	Keiko	え、あたしか。いっせ ーのせ2。	Ah, tocca a me? Morra... due!	
0:21:10.40 - 0:21:14.40	//	どうしたっても飯抜 き！	<i>E ora che ho perso come faccio senza cena?!</i>	Fuori campo
0:21:15.40 -	Yuki	眠くならないの？	Non ti viene sonno?	

0:21:17.20				
0:21:17.20 - 0:21:20.70	Keiko	蓋を被してないと	Se non metti il coperchio...	
0:21:20.70 - 0:21:25.20	//	中には何が入ってるか な。	chissà... cosa c'è dentro?	
0:21:25.20 - 0:21:27.70	Yuki Keiko	-分かんないから。 -ふわふわあふわー	-Non lo so. -Come sono morbidi!	
0:21:27.70 - 0:21:32.80	Yuki	あのさ、目をつぶして さ、入れちゃって、知 らなくて入れちゃうと さ...	Però ecco, se non ci vedi, e poi ce lo metti, non lo sai cosa ci hai messo...	
0:21:50.80 - 0:21:52.80	Kyōko	お母さん。	Mamma.	
0:21:53.80 - 0:21:56.30	//	学校行きたいんだけ ど。	Vorrei andare a scuola...	
0:21:56.30 - 0:22:01.30	Keiko	学校？学校行ったらって 面白くないよ。	A scuola? Ma se ti annoieresti un sacco.	
0:22:03.20 - 0:22:07.90	//	それにね、お父さんい ないと学校行っていじ められるよ。	E poi sai, i bimbi senza papà vengono presi in giro a scuola.	
0:22:09.60 - 0:22:12.60	//	いいよ学校なんか行か なくて。	No no, non hai proprio bisogno di andarci.	
0:22:18.80 - 0:22:21.80	Keiko	わ、いい匂いする。嗅 いだ？	Che profumo! Lo senti?	
0:22:24.20 - 0:22:27.10	-Keiko -Akira	-な、太陽くさい。 -太陽くさい？	-Puzza di sole. -Puzza di sole...?	
0:22:27.10 - 0:22:30.60	Keiko	太陽くさい。気持ちい いなあ今日は。	Esatto. Come si sta bene oggi!	
0:22:39.00 -	//	お母さんね、	Sai, la mamma...	

0:22:41.00				
0:22:42.60 - 0:22:45.00	//	今好きな人がいるの。	Si è innamorata di qualcuno.	
0:22:45.60 - 0:22:47.60	Akira	また？	Ancora?	
0:22:50.10 - 0:22:54.10	Keiko	また、じゃないの。でもすごい今度の人は、	Cosa vuol dire ancora? Comunque questa volta l'uomo che amo...	
0:22:54.10 - 0:22:58.30	//	優しくて真面目だし、	è così gentile... e onesto,	
0:22:59.40 - 0:23:03.60	//	お母さんのことちゃんと考えてくれてるような気がするの。	sono convinta che ci tenga veramente a me.	
0:23:04.60 - 0:23:06.60	//	だから、	Quindi,	
0:23:06.60 - 0:23:10.30	//	その人が本当に	se questa persona, per davvero,	
0:23:10.30 - 0:23:13.30	//	お母さんと結婚するって約束してくれたら、	promette di sposarmi,	
0:23:14.70 - 0:23:17.90	//	皆と一緒に大きい家に住んで、	potremo andare tutti a vivere insieme in una casa grande,	
0:23:17.90 - 0:23:22.20	//	学校も行けるし、京子もピアノ弾けるしさ。	potrete anche andare a scuola, e Kyoko potrà anche suonare il piano.	
0:23:22.90 - 0:23:26.90	//	だから、もうちょっとだけ待ってて。	Quindi portate pazienza ancora un po'.	
0:23:26.90 - 0:23:30.40	//	たぶん今度は本当に・・・	Forse questa volta ci va davvero fatta bene...	
0:24:06.50 - 0:24:10.00	//	ありがとうありがとう、またね、またね。	<i>Grazie mille, alla prossima.</i>	Fuori campo
0:24:10.00 -	//	気をつけてね。すみま	<i>Vai piano, mi</i>	//

0:24:14.40		せん。	<i>raccomando. Grazie ancora...</i>	
0:24:14.40 - 0:24:17.00	//	xxx またね。	Alla prossima!	
0:24:40.00 - 0:24:42.00	//	ただいま。	<i>Ciao...</i>	Fuori campo
0:24:43.00 - 0:24:46.00	//	ただいまと。	<i>Ho detto ciao!</i>	//
0:24:47.00 - 0:24:50.00	//	ほら、お寿司。	Ecco qua, c'è il sushi.	
0:24:50.00 - 0:24:53.00	//	ただいまーにゃん。	<i>Sono a casaaa, miao.</i>	Fuori campo
0:24:53.80 - 0:24:59.30	//	寝てたの、みんな。ほら、集まれ集まれ、お寿司、お寿司もらったよ。	Dormivate tutti? Ohi, venite, venite, mi hanno regalato del sushi.	
0:24:59.30 - 0:25:03.00	//	お寿司もらった。おいでおいでおいで、おいでおいでおいで、	Del sushi, in regalo. Vienivienivieni, vienivienivieni.	
0:25:03.20 - 0:25:05.20	//	起きた？	Sei sveglio?	
0:25:06.40 - 0:25:09.00	//	で、起きた？怒ってんの？	Sei sveglio? Ti ho fatto arrabbiare?	
0:25:09.00 - 0:25:13.00	//	ちよっここっち来て、来て来て、ゆちゃんおいで。	<i>Dai venite qui, vienivieni, vieni piccola Yu.</i>	Fuori campo
0:25:14.00 - 0:25:16.00	Kyōko	お母さんお酒臭い。	La mamma puzza di alcool.	
0:25:16.00 - 0:25:17.70	Keiko Yuki	-寒くない？ -ううん。	- <i>Non hai freddo?</i> - <i>No.</i>	Fuori campo
0:25:17.70 -	Keiko	寝てたのね。ごめん	<i>Ti ho svegliato, eh.</i>	//

0:25:24.20		ね。ママねえ、ちよつと楽しかったの今日さ。	<i>Scusa. La mamma sai, si è divertita un sacco, stasera.</i>	
0:25:27.80 - 0:25:30.80	Kyōko  Keiko	-お母さん、はい。  -あ、サンキュー。	-Mamma, tieni.  -Ah, thank you.	
0:25:53.00 - 0:25:55.00	Keiko	明。	<i>Akira!</i>	
0:25:55.70 - 0:26:00.40	//	明ねえ、最近お父さんに似てんだよ。	Sapete, Akira di recente assomiglia sempre di più a suo padre.	
0:26:02.00 - 0:26:05.00	//	目がねえ、そっくりになって来た。	Gli occhi poi, sono identici ai suoi.	
0:26:08.10 - 0:26:13.60	//	兄ちゃんのお父さんはね、羽田で働いてた。	Il papà di vostro fratello, sapete, lavorava a Haneda.	
0:26:14.60 - 0:26:16.60	//	羽田わかる？	Lo sai cos'è Haneda?	
0:26:16.60 - 0:26:21.60	//	飛行機がねえ、いっぱい飛ぶところ。あるでしょ、ねえ茂？	È un posto con tanti aerei. No, Shigeru?	
0:26:21.60 - 0:26:24.10	//	あそこで働いてたの。	<i>Lavorava là.</i>	Fuori campo
0:26:26.50 - 0:26:28.50	//	そうだ、明さ、	<i>Ah, è vero... Akira...</i>	//
0:26:29.80 - 0:26:33.80	Keiko  Akira	-お父さんに会いに行っただの覚えてる？  -覚えてない。	-Ti ricordi quando andavamo a trovare tuo padre?  -No.	Fuori campo  ---
0:26:34.20 -	Keiko	羽田空港行ったじゃ	<i>Ma sì, andavamo</i>	Fuori

0:26:39.70		ん、モノレール乗って。	<i>all'aeroporto di Haneda con la monorotaia.</i>	campo
0:26:40.20 - 0:26:43.20	Keiko  Akira	-忘れちゃった?  -うん。	- <i>Non ti ricordi più?</i>  -...No.	Fuori campo  ---
0:26:44.60 - 0:26:49.60	Keiko	京子ちゃんのパパは、音楽プロデューサーだった。	<i>Il papà di Kyoko invece, lui era un produttore musicale.</i>	Fuori campo
0:26:51.90 - 0:26:56.90	//	そうだ、京子ちゃんのきれいな手に	Ma sì, diamo lo smalto...	
0:26:57.90 - 0:27:00.90	//	マニキュアあげろう。	...nelle belle manine di Kyoko.	
0:27:04.30 - 0:27:09.30	//	お母さんは、実は、	Dovete sapere che la mamma, in realtà...	
0:27:09.60 - 0:27:15.30	//	一回、歌手になろうと思って、	una volta, voleva diventare una cantante...	
0:27:15.30 - 0:27:18.80	//	途中までね、やったんだよ。	e ce l'aveva quasi fatta!	
0:27:19.50 - 0:27:22.50	//	京子のお父さんと一緒に。	Con il papà di Kyoko.	
0:27:23.30 - 0:27:25.30	//	げっ、付けすぎ。	Oops, troppo.	
0:27:27.00 - 0:27:33.70	//	レコード作ろうと思ったんだけど、もうちょっとのところでね、	<i>Volevamo fare un disco, ma all'ultimissimo momento,</i>	Fuori campo
0:27:34.00 - 0:27:37.00	//	ダメになっちゃったの、話が。	<i>gli accordi sono saltati.</i>	//
0:27:38.00 - 0:27:41.50	//	お母さんすごいやりたかったんだけどね・・・	E dire che la mamma ci teneva tanto...	

0:27:55.40 - 0:27:56.90	Padre	ストライク！	<i>Strike!</i>	Fuori campo
0:28:03.00 - 0:28:05.50	Figlio  Padre	-ストライク！  -ストライク！	- <i>Strike!</i>  - <i>Strike!</i>	//
0:28:19.20 - 0:28:22.20	//	-パパ、行くよ。  -ストライク！	- <i>Papà, vado!</i>  - <i>Strike!</i>	//
0:28:28.00 - 0:28:35.62	<i>Display</i>	明へ  お母さんはしばらく留守にします。  京子 茂 ゆき をよろしくね。	Per Akira  La mamma va via per un po'.  Ti affido Kyoko, Shigeru e Yuki.	
0:28:40.00 - 0:28:44.20	Glossa	---	(Ca. 150.000 yen, equivalenti a ca. 1000€)	In alto a sx
0:28:56.00 - 0:28:58.00	Figlio		Rimbalzo!	
0:29:10.80 - 0:29:13.80	Yoshinaga moglie	xxx 終わりました？今日もう散歩は足りないみたい xxx	...Sembra che la passeggiata non gli sia bastata!	
0:29:18.00 - 0:29:20.60	//	すみません、どうも！	... <i>Arrivederci.</i>	Fuori campo
0:29:56.80 - 0:29:59.65	Akira  Kyōko	-買い物行ってくるね。  -うん、行ってらっしゃい。	-Vado a fare la spesa.  -Ok, a dopo.	
0:29:59.65 - 0:30:04.35	//	-後はお母さんがしばらく帰って来ないから。  -なんで？	-Ah, e la mamma ha detto che non torna per un po'.  -Perché?	
0:30:04.35 -	Akira	たぶん仕事の関係だと	Non lo so, credo per	



0:30:07.25		思うんだけど。	lavoro.	
0:30:07.40 - 0:30:10.40	Akira  Kyōko	-行ってきます。  -行ってらっしゃい。	-Vado.  -A dopo.	
0:30:39.60 - 0:30:46.60	Voce registrata	お振込み先の金融機関 の頭文字を押してくだ さい。	<i>Si prega di selezionare il carattere iniziale della società finanziaria beneficiaria del versamento.</i>	
0:30:41.10 - 0:30:44.52	Display	みずほ銀行  新宿支店  普通口座 5713780  ヨシナガコーポレーシ ョン様  ¥96.000	Banca Mizuho  Filiale di Shinjuku  Conto ordinario  Yoshinaga Corporation  96.000¥	
0:30:55.60 - 0:31:00.60	Akira	家賃と電気と電話とガ ス。	Devo pagare l'affitto, la luce, il telefono e il gas.	
0:31:00.60 - 0:31:02.60	//	後は…	Poi?	
0:31:02.90 - 0:31:06.80	//	後ティッシュと…。	Poi... mancano i fazzoletti...	
0:32:10.60 - 0:32:12.60	Nakanobu	逃げんのか。	Che fai, scappi?	
0:32:23.15 - 0:32:28.12	Display	チョコエッグ	Ovetti di cioccolata	
0:32:21.42 - 0:32:26.22	Nakanobu  Akira	-いつもこんなことして んのか？  -してません。	-Fai sempre queste cose?  -Non ho fatto niente.	
0:32:26.22 - 0:32:30.72	//	-初めてか？	-È la prima volta allora?  -Non li ho presi io.	

		-取ってません。		
0:32:31.30 - 0:32:34.30	Nakanobu	取ってないものがなん でここにあるのよ。	Se non li hai presi come ci sono arrivati qui?	
0:32:39.20 - 0:32:42.80	Nakanobu  Akira	-名前は？  -です。	-Come ti chiami?  -Akira Fukushima.	
0:32:42.80 - 0:32:46.80	Nakanobu	福島…明…	Fukushima... Akira...	
0:32:47.80 - 0:32:49.80	//	学校は？	Che scuola frequenti?	
0:32:52.00 - 0:32:56.00	Nakanobu  Akira	-お父さんの名前は？  -お父さんはいません。	-Come si chiama tuo padre?  -Non ho un padre.	Fuori campo  ---
0:32:56.00 - 0:32:57.50	Nakanobu	お父さんいないの？	Ah no?	Fuori campo
0:32:59.90 - 0:33:01.90	//	んじゃあお母さん。	Allora tua madre?	
0:33:02.60 - 0:33:06.10	Akira	お母さんは仕事でしば らく帰って来ません。	Mia madre è via per lavoro per un po'.	
0:33:06.30 - 0:33:08.30	Nakanobu	どこ行ってんの？	Dov'è andata?	Fuori campo
0:33:10.40 - 0:33:14.70	Nakanobu  Hiroyama	-言わないとね、警察呼 ぶことになるんだよ。  -店長、	-Guarda che se non dici niente chiamo la polizia.  -Scusi...	//
0:33:16.20 - 0:33:19.10	Hiroyama	盗んだのはこの子じゃ ないと思います。	Non credo sia stato lui a rubare i cioccolatini.	//
0:33:19.10 - 0:33:23.60	//	さっきまであそこでマ ンガ読んでた子が入れ てったんだと思いま す。	Credo che i ragazzi che leggevano manga di là li abbiano messi nel suo sacchetto.	

0:33:23.60 - 0:33:27.10	Nakanobu  Hiroyama	-この子じゃないの？  -はい、そう思います。	- <i>Non è stato lui?</i>  -No, direi di no.	Fuori campo  ---
0:33:27.10 - 0:33:31.60	//	-なんで早く言わないんだよ。  -すいません。	- <i>E cosa aspettavi a dirmelo?</i>  -Mi dispiace.	//
0:33:33.30 - 0:33:35.80	Nakanobu	「すいません」じゃないよ。	“Mi dispiace” niente!	
0:33:45.50 - 0:33:50.00	//	言わないでね。サービスするから。ほかほか。	Non dire niente, eh. Questi sono in omaggio, belli caldi.	
0:33:53.10 - 0:33:56.10	Nakanobu  Hiroyama	-早く渡して。  -はい。	- <i>Muoviti, daglieli.</i>  -Subito.	Fuori campo  ---
0:33:59.30 - 0:34:01.40	Akira	ありがとうございます。	Grazie mille.	
0:34:33.60 - 0:34:38.60	<i>Display</i>	11月25日(月)	25 novembre (lun)	
0:34:35.60 - 0:34:39.30	Kyōko  Akira	-これってたす？  -そうそう。	- <i>Qui non ci va un più?</i>  -Ah sì, giusto.	
0:34:46.50 - 0:34:50.00	Akira	9,824 円。	9.824 yen.	
0:34:50.80 - 0:34:54.30	Yuki	9,824 円？	<i>9.824 yen?</i>	Fuori campo
0:34:56.90 - 0:35:00.00	Akira	うん、これが入ってないんだよ。	<i>Sì, però mi sono scordato di aggiungere questo...</i>	Fuori campo
0:36:46.50 - 0:36:48.50	Akira	こんにちは。	Salve.	

0:37:10.20 - 0:37:14.00	Tassista  Sugihara	-あれ、今日非番じゃなかったっけ。  -夕方からまた持ち回りが。	-Be', non è il tuo giorno libero oggi?  -Sì, ma sono di nuovo di turno stasera,	
0:37:14.00 - 0:37:17.00	Sugihara  Tassista	-家におってもしやあないし。  -おいつ。	-che torno a casa a fare...  -Ho capito.	
0:37:44.60 - 0:37:49.10	Sugihara  Akira	-お母さん元気？  -お母さん1ヶ月帰って来てないんです。	-Come sta la mamma?  -La mamma non torna a casa da un mese.	
0:37:49.20 - 0:37:51.20	Sugihara	マジで？	Ma dai?	
0:37:54.70 - 0:37:58.70	Sugihara  Akira	-明くんいくつなった？  -12歳です。	-Quanti anni c'hai?  -Dodici.	
0:38:03.10 - 0:38:07.10	//	-ゆきちゃんは？  -ゆきは元気です。	-E Yuki?  -Yuki sta bene.	
0:38:09.20 - 0:38:13.70	//	-俺に似てる？  -似てます。	-M'assomiglia?  -Sì.	
0:38:16.50 - 0:38:18.50	Sugihara	マジで？	Ma dai?	
0:39:34.60 - 0:39:35.90	Kyōbashi	明。	<i>Akira!</i>	Fuori campo
0:39:39.20 - 0:39:43.10	//	ちくしょー10円足りねえ。貸してくれ、10。	Merda, mi mancano 10 yen. Me li presti? Dieci.	
0:39:43.10 - 0:39:45.70	Akira  Kyōbashi	-10円？  -いいじゃねえか10円くらい。	-10 yen?  -Fai il turchio per 10 yen?	

0:39:45.80 - 0:39:50.50	Kyōbashi  Akira	-でっけえ財布だなこれ お前何だよ。  -これ、お母さんのお下 がりなの。	-Ma cos'è, cosa ci fai con 'sto portafoglio enorme?  -Era della mamma, non lo usa più.	
0:39:50.50 - 0:39:52.50	//	-え？誰のお下がり？  -お母さん。	-Di chi era?  -Della mamma.	
0:39:52.50 - 0:39:54.50	Kyōbashi	ありがと。	'Azie.	
0:39:59.20 - 0:40:01.40	Kyōbashi  Akira	-引っ越したんだろ？  -うん。	-Avete traslocato, sì?  -Sì.	---  Fuori campo
0:40:01.40 - 0:40:03.90	Kyōbashi	広いのか今度のところ。	Com'è la casa 'sta volta, grande?	
0:40:03.90 - 0:40:06.40	Kyōbashi  Akira	-おちん毛生えた？  -いや。	-Ce li hai già i peli laggiù?  -Ma no.	
0:40:06.40 - 0:40:09.60	//	-うそつけ、俺は5年で 生えたぞ。  -うそ。	-Bugiardo, a me sono spuntati in quinta.  -Non ci credo.	
0:40:09.60 - 0:40:12.10	Kyōbashi	嘘じゃねーお前。	Cosa non ci credi, è vero.	
0:40:14.70 - 0:40:19.20	Akira  Kyōbashi	-ちょっと…  -何だよそれお前にやに やしてよ。	-Uhm…  -Cosa c'è, cos'è quel sorrisino?	
0:40:20.30 - 0:40:22.30	//	-ちょっとね…  -へ？	-No, è che…  -Cosa?	

0:40:22.30 - 0:40:26.30	Akira	お母さんがいなくなっ たから、お金が…	...la mamma non c'è da un po'... e i soldi, non...	
0:40:27.00 - 0:40:30.30	Kyōbashi	マジで？ねえぞ金なん か俺は。	Sei serio? Guarda che io non ho un soldo.	
0:40:31.10 - 0:40:33.00	//	今いくらあるんだよ。	Quanto vi rimane ancora?	
0:40:33.00 - 0:40:36.00	Akira	- 1 万くらい。	-Tipo 10.000 yen.	
	Kyōbashi	- 1 万ありゃいいじゃ ん。	-E non vi bastano?	
0:40:37.40 - 0:40:41.70	Kyōbashi	馬鹿野郎、俺は大変な んだぞ今よお。	Che faccia tosta, chiedere soldi a me che sono nella merda.	
0:40:41.70 - 0:40:47.70	//	彼女がよおま、カード でめっちゃめっちゃ買い 物しちゃってよお、	Ho una ragazza, testina, che ha comprato di tutto con la mia carta...	
0:40:47.70 - 0:40:50.10	//	カード地獄だよ俺本当 に。	...è un vero inferno.	
0:40:50.10 - 0:40:55.10	//	ほんまにすっぱ働いて さ、ちょっとずつ俺返 してんだぞお前。	Sto lavorando come uno schiavo per restituire tutti i debiti uno per uno, faccia tosta.	
0:41:05.80 - 0:41:09.00	//	俺 xxx こんだけしかな い、これだけぞお前、 これ最後だぞ。	Senti, io non ho altro, e basta, è l'ultima volta che ti do soldi.	
0:41:08.70 - 0:41:12.70	Glossa	---	(5000 yen, ca. 40€)	In alto a sx
0:41:09.00 - 0:41:10.60	Akira	ありがとう。	Grazie.	
0:41:10.60 - 0:41:13.60	Kyōbashi	よししょ。行くか。	Basta. Andiamo.	
0:41:14.90 -	//	あそうだ、ゆきちゃん	Ah fra l'altro, Yuki non è	

0:41:17.80		は俺の子供じゃないからな。	mia, hai capito?	
0:41:17.80 - 0:41:21.30	//	俺はお母さんとやるとき毎回コンドームつけてたんだからな。	Ho usato il preservativo tutte le volte che io e tua mamma l'abbiamo fatto.	
0:41:21.30 - 0:41:22.75	Akira Kyōbashi	-じゃあな。 -じゃあね。	-Ciao. -Ciao.	
0:41:22.75 - 0:41:24.75	//	-バイバイ。 -これありがとう。	-Ciao ciao! -Grazie per questi!	
0:41:24.75 - 0:41:26.75	Kyōbashi	ああ。	Niente!	
0:41:28.35 - 0:41:29.85	Akira	じゃ。	Ciao.	
0:41:38.30 - 0:41:44.30	//	うわ、もうだめだ。ちゃんとゴミ箱に入れに行かなきゃ。	Faccio proprio schifo... Ora mi tocca metterlo nel cestino.	
0:41:46.70 - 0:41:48.70	//	ああ、寒い。	<i>Che freddo!</i>	Fuori campo
0:42:02.00 - 0:42:10.10	Akira	スーパーで買い物して674円払いましたが、財布のお金がまだ650円残っていました。	<i>"Al supermercato hai speso 674¥ per fare la spesa, ma nel portafoglio ti rimangono 650¥.</i>	//
0:42:10.80 - 0:42:13.20	//	始めに財布にいくら入っていましたか。	Quanto avevi all'inizio nel portafoglio?"	
0:42:13.20 - 0:42:18.20	Kyōko	「だめだめ、これ僕の宝袋なんだ。僕金探しと呼ぶんだ」と言って、	<i>"No, no, questo è il mio sacco del tesoro. Io sono il cercatore d'oro' disse,</i>	Fuori campo
0:42:16.55 - 0:42:20.95	Display	12月10日	10 dicembre	

		4897 円	4897 yen (ca. 40€)	
0:42:18.20 - 0:42:21.70	//	金柑の種を吹き出しました。	e sputò via i semi di mandarino cinese.	
0:42:22.70 - 0:42:27.00	//	少し行くと豚のブブが畑でカブの種をまいていました。	A pochi passi il maialino Bubu piantava i semi di rapa nel campo.	
0:42:27.00 - 0:42:31.80	//	「やあ、いい袋を 持ってるね、どうしたんだい？」 「お母さんに作ってもらったの。」	'Ma che bel sacco che hai, dove l'hai preso?' 'Me lo ha fatto la mia mamma.	
0:42:31.80 - 0:42:35.80	//	お母さんの袋は一流なんだ。」 「ねえそれ僕にくれよ。」 …	<i>Fa i sacchi più belli che ci siano.' 'Dai, dammelo.'"</i>	Fuori campo
0:42:37.10 - 0:42:39.10	Shigeru	来た！	Stanno arrivando!	
0:42:40.20 - 0:42:42.60	//	どこで、どこで、	Dove, dove?	
0:42:42.60 - 0:42:44.20	//	どこで？	Dove-	
0:42:56.80 - 0:42:59.20	Kyōko	茂、出ちゃいけないんだよ。	<i>Shigeru, è proibito uscire!</i>	Fuori campo
0:42:59.20 - 0:43:01.70	Shigeru Yuki	-出てないよ。 -けないんだよ。	-Non sto uscendo! -Proibito!	--- Fuori campo
0:43:01.70 - 0:43:04.20	Shigeru	出てないよ。	Non sto uscendo.	
0:43:07.40 - 0:43:09.10	Keiko	ただいま。	<i>Sono tornata!</i>	Fuori campo
0:43:09.10 - 0:43:12.10	Yuki Keiko	-おかえりなさい！ -ただいま！	-Ciao mamma! -Sono a casa!	--- Fuori campo



0:43:12.20 - 0:43:14.70	Keiko	元気にしてたかい？	<i>Come state?</i>	Fuori campo
0:43:15.30 - 0:43:17.80	Keiko Shigeru	-元気にしてた。 -おかえり。	-Mi sembra bene! -Bentornata.	
0:43:18.10 - 0:43:20.10	Keiko	ただいま。	Grazie!	
0:43:20.70 - 0:43:22.70	//	見て、お土産持ち来たよ。	Guardate qui, ho portato dei regalini.	
0:43:22.70 - 0:43:25.90	Keiko Yuki	-はいこれゆきちゃん。 -ありがとう。	-Questo è per la piccola Yuki! -Grazie!	Fuori campo
0:43:26.10 - 0:43:28.60	Keiko	茂はこれ。	<i>Questo per... Shigeru!</i>	Fuori campo
0:43:29.40 - 0:43:32.40	//	もうちょっともうちょっともうちょっと、ただいま。	Aspe' aspe' aspe'... Ciao.	
0:43:34.20 - 0:43:37.20	//	明、明。はい。	Akira, Akira... tieni.	
0:43:39.00 - 0:43:42.00	//	いや、久しぶり。	<i>Quanto tempo che non ci vediamo!</i>	Fuori campo
0:43:42.80 - 0:43:45.90	//	それあけてよっか。やった。	<i>Ti aiuto ad aprirlo? Ecco fatto.</i>	Fuori campo
0:43:46.40 - 0:43:49.40	//	これは背負えるんだ。	Lo puoi portare sulle spalle.	
0:43:52.10 - 0:43:55.90	Yuki Keiko	-かわいい。 -背負う？背負う？リュック背負う？	-Che carino. -Si mette sulle spalle, come uno zainetto.	
0:43:55.90 - 0:44:00.50	Keiko	これね、ここに荷物入れてこうやって・・・ね。	Lì puoi metterci le tue cosine e poi lo metti sulle spalle così, eh?	

0:44:02.10 - 0:44:06.20	Keiko  Akira	-横は？耳どうする？出 す？  -出す。	- <i>I lati come li vuoi? Vuoi che spuntino le orecchie?</i>  -Sì.	Fuori campo
0:44:06.20 - 0:44:08.70	//	-耳出す？  -うん。	- <i>Sicuro?</i>  -Sì.	//
0:44:10.50 - 0:44:12.50	Keiko	もうさっぱりしてるね 。	Sei già molto più in ordine.	
0:44:12.50 - 0:44:15.50	//	お兄ちゃん短いの似合 うよね。	Tuo fratello sta bene con i capelli corti, eh Yuki?	
0:44:15.50 - 0:44:18.90	Keiko  Yuki	-ゆきちゃんどっちが好 き？長い方？  -長い方。	-A te come piacciono? Lunghi?  -Lunghi.	
0:44:18.90 - 0:44:20.50	//	-長い方が好きなの？  -うん。	-Ma come, lunghi?  -Sì.	
0:44:20.50 - 0:44:23.80	Keiko	あらどうしましょう。 でも切っちゃおう。	Accidenti, come facciamo? Ci tocca tagliarli lo stesso.	
0:44:23.80 - 0:44:26.00	//	ちよっともうちよっ 短くてもいいっしょ？	Vanno bene un po' più corti, no?	
0:44:28.60 - 0:44:33.60	Keiko  Shigeru	-何その顔。さっぱりし たっしょ？  -さ…	-Cos'è quella faccia? Non stai meglio ora?  -Insomma…	
0:44:33.60 - 0:44:35.80	Keiko	なんだよ…	Cosa c'è che non va…	
0:44:35.80 - 0:44:39.00	//	前切りすぎた？平気で しょ？	La frangia è troppo corta? Così va bene, sì?	

0:44:39.00 - 0:44:40.50	Keiko Shigeru	-切りすぎた？ -うん。	-Troppo corta? -Sì...	
0:44:40.50 - 0:44:44.70	Keiko	うっそだあ。いいよも うすぐ伸びんだから。	Ma no! Va be', non fa niente, tanto ricresce subito.	
0:44:45.40 - 0:44:48.80	//	何かっこつけてんだよ そんな。かわいいよ。	Cosa sono quelle smorfie? Sei molto carino così!	
0:44:49.70 - 0:44:51.10	//	本当だよ。	Davvero!	
0:44:52.80 - 0:44:54.30	Shigeru	行くぞ。	Via!	
0:44:58.00 - 0:45:00.00	//	マリボー。	Maribo!	
0:45:02.00 - 0:45:05.00	//	あチョップ裂いてい た。	Ah, si è staccato con il pugno.	
0:45:07.50 - 0:45:10.00	//	チョップマリボー！	Pugno di Maribo!	
0:45:10.00 - 0:45:12.00	//	マリボー！	Maribo!	
0:45:13.20 - 0:45:15.20	//	マリボー！	Maribo!	
0:45:22.00 - 0:45:26.20	Yuki	待って。ちょーい待 て。ちょい待て。	Aspetta. Pausa? Facciamo pausa?	Fuori campo
0:45:27.50 - 0:45:31.00	Shigeru	マリボー！6対？	Maribo! Sei pari?	//
0:45:31.00 - 0:45:34.00	//	また一回？仕方やり直 そう。	Ancora una? Rifacciamolo bene.	//
0:45:44.50 - 0:45:46.50	Keiko	何？	Cosa è successo?	//
0:45:46.50 -	//	あ、何やってるの、京	Kyoko, cos'hai fatto?	

0:45:50.50		子ちゃん。		
0:45:52.50 - 0:45:56.50	//	何やってんの、お母さんの勝手に触らないで。	Non si toccano le cose di mamma!	
0:45:56.50 - 0:46:02.00	//	どうするのはもう…落ちないよこれ。	E ora come facciamo... non viene più via.	
0:46:03.40 - 0:46:06.90	Kyōko	お母さん本当はどこ行ってたの？	Mamma, dove sei andata per davvero?	
0:46:06.90 - 0:46:10.40	Keiko	仕事だって言ってんでしょ。	Te l'ho detto, ero via per lavoro.	
0:46:10.40 - 0:46:13.90	Kyōko Keiko	-一ヶ月も？ -大阪行ってたの。	-Per un mese intero? -Ero a Osaka.	
0:46:13.90 - 0:46:16.20	Keiko	ちょう遠かったから。	Troppo lontano da qui per tornare.	
0:46:17.50 - 0:46:21.00	//	もういやだ。勝手に触らないでよ。	Accidenti. Non toccare più le mie cose!	
0:47:04.30 - 0:47:06.30	Yuki	何やってるの？	Cosa fai?	
0:47:06.80 - 0:47:11.80	Keiko	ねえもう、今日はね、ちょっとね、おでかけしなくちゃいけないから、	Ecco, vedi, devo uscire un pochino.	
0:47:12.20 - 0:47:15.20	Keiko Shigeru	-支度。 -へ、もう行っちゃうの？	-Mi sto preparando. -Ma come, te ne vai di già?	
0:47:15.20 - 0:47:18.70	Keiko	今日はね、忙しいのお母さんは。	Eh sì, oggi la mamma ha da fare.	
0:47:20.20 - 0:47:24.20	//	でもね、クリスマスには帰ってくるからね。	Però non preoccupatevi, per Natale torno.	

0:47:32.40 - 0:47:34.80	Keiko  Akira	-5 千円か。  -うん。	-Solo 5000 yen?  -Sì.	
0:47:34.80 - 0:47:39.00	Keiko	もうちょっと貸してく れてもいいのにね。子 供が困ってんだから。	Avrebbe potuto anche darvi un po' di più però! A dei bimbi in difficoltà.	
0:47:39.00 - 0:47:40.20	//	あそう。	Ah, già.	
0:47:40.20 - 0:47:43.20	//	でもね、パチンコ屋さ んもタクシーも今、	È anche vero che di questi tempi le sale giochi e i tassisti	
0:47:43.20 - 0:47:47.70	//	お客さんいなくて不景 気だから、しょうがな いか。	non guadagnano molto perché non hanno molti clienti, forse non c'è da meravigliarsi.	
0:47:50.00 - 0:47:53.00	//	でも困ったら行きなま た。	Però se avete problemi tu torna da loro.	
0:47:53.70 - 0:47:55.90	Keiko  Akira	-さぶいね。  -うん。	-Che freddo!  -Sì...	
0:47:55.90 - 0:47:58.40	Keiko	さめっちゃ風強いし。	Poi c'è un vento forte...	
0:47:59.10 - 0:48:01.60	//	うーさぶさぶさぶさぶ さぶさぶ。	Freddo freddo freddo.	
0:48:03.70 - 0:48:06.70	Akira	相手の人に僕たちのこ と言ったの？	Hai detto di noi all'uomo con cui stai?	
0:48:13.70 - 0:48:18.20	Keiko	そのうち話すってば。 うわ。	Ti ho detto che glielo dico presto. Uffa.	
0:48:38.50 - 0:48:40.50	//	お砂糖。	Hai dello zucchero.	
0:48:41.60 - 0:48:44.10	//	お砂糖ついてるよ。	Hai dello zucchero lì.	

0:48:47.80 - 0:48:50.80	//	もう憎たらしい本当。	Come sei antipatico, mamma mia...	
0:48:53.00 - 0:48:59.00	Akira	あのさ、前から言っ てると思うけどさ、いつ になったら学校行かし てもらへん？	Mamma, so che te l'ho già chiesto, ma... quando ci lascerai andare a scuola?	
0:48:59.20 - 0:49:01.50	//	何その学校、学校っ て。	Ma cos'è tutto questo scuola di qua, scuola di là.	
0:49:01.50 - 0:49:05.80	//	いいじゃん別に行かな くたって。だって学校 なんか出てなくたって	Guarda che non importa andarci. Fra l'altro ce ne sono un sacco di persone	
0:49:05.80 - 0:49:09.80	Keiko  Akira	-偉くなった人いっぱい いるでしょう。  -誰だよ。	-diventate importanti che non sono mai andate a scuola.  -Tipo?	
0:49:10.50 - 0:49:14.10	Keiko	分かんないけど。いる よそんな人たくさん。	Ma che ne so. Comunque è pieno di gente così.	
0:49:16.60 - 0:49:19.60	Akira	だいたいお母さん勝手 なんだよ。	In realtà stai solo facendo l'egoista.	
0:49:19.60 - 0:49:22.30	Keiko	何その言い方。	Che modo è di parlare?	
0:49:22.30 - 0:49:25.90	//	勝手って、誰が一番勝 手なの？	Egoista... lo sai chi è più egoista?	
0:49:25.90 - 0:49:32.40	//	あんたのお父さんが一 番勝手じゃないの、一 人でいなくなって。何 なのよ。	Non è tuo padre, che ha preso ed è sparito nel nulla per conto suo? Che discorsi fai?	
0:49:32.40 -	//	私が幸せになっちゃい	Io non ho diritto a	

0:49:35.40		けないの？	essere felice?	
0:49:36.40 - 0:49:38.40	//	何なの。	Che discorsi.	
0:49:57.40 - 0:50:00.40	//	あ、いたよ偉くなった人。	Ah, mi è venuto in mente uno importante.	
0:50:01.40 - 0:50:03.40	//	田中角栄。	Tanaka Kakuei.	
0:50:01.40 - 0:50:09.40	Glossa	---	(Tanaka Kakuei: Primo Ministro giapponese negli anni 1972-74, cresciuto nell'indigenza e con scarso accesso all'educazione)	In alto a sx
0:50:04.40 - 0:50:06.40	Keiko	知らないか。	Sai chi è?	
0:50:06.90 - 0:50:10.40	Akira Keiko	-知らない。 -古いか。	-No. -Troppo vecchio?	
0:50:10.60 - 0:50:14.40	Keiko	あれは？アントニオ猪木とか。	Un altro? Antonio Inoki forse?	
0:50:12.00 - 0:50:20.00	Glossa	---	(Antonio Inoki: famoso wrestler giapponese, anch'egli indigente nell'adolescenza)	In alto a sx
0:50:14.70 - 0:50:16.80	Keiko	行ってないでしょ、きっと。	Scommetto che non ci è andato.	
0:50:16.80 - 0:50:20.10	Keiko Akira	-分かんないけど。 -行ってるよ。	-Non sono sicura però. -Ma certo che ci è andato.	
0:50:20.10 - 0:50:23.60	Keiko	うるさい。食べな、もう。早く。	Stai zitto. Dai su, mangia. Sbrigati.	

0:50:34.90 - 0:50:37.60	//	お金すぐ送るから。	Vi manderò altri soldi tra poco, non preoccuparti.	
0:50:37.60 - 0:50:40.60	Akira  Keiko	-クリスマスになったら帰ってくる？  -帰ってくる帰ってくる。	-Torni per Natale?  -Certo, certo.	
0:50:41.10 - 0:50:45.60	Keiko	すぐ帰ってくるから。気を付けてね。よろしくね。	Torno presto, promesso. Mi raccomando, fate i bravi. Stai attento agli altri.	
0:52:04.60 - 0:52:07.60	Yuki	トトロっているかな。	<i>Secondo te Totoro esiste davvero?</i>	Fuori campo
0:52:07.60 - 0:52:10.60	Shigeru	だってトトロって大きさ知らねえの？	<i>Ma non lo sai quanto è grande e grosso Totoro?</i>	//
0:52:10.60 - 0:52:14.10	Kyōko  Yuki	-知ってる。  -すごい大きいの。	- <i>Io lo so.</i>  - <i>È gigante!</i>	//
0:52:08.50 - 0:52:13.10	Display	差出人 おところ 郵便局号 2 1 1-0 0 6 8 神奈川県 川崎市 中原区 メゾンドリベラル 6 0 2 小杉御殿町 4-2-8 おなまえ 福島けい子  でんわ番 0 9 0-5 0 6 1-9 9 4 2	Fukushima Keiko  "Maison de Liberale" nr. 602,  Kosugigotencho 428, Kawasaki,  prefettura di Kanagawa  cell. 090 5061 9942	
0:52:14.20 - 0:52:17.60	Akira	そんなのが歩いてたらな、とんでもねえな。	<i>Sarebbe assurdo se se ne andasse in giro così.</i>	Fuori campo
0:52:17.60 -	Shigeru	もうね、警察に捕まっ	<i>Eh sì, sarebbe già stato</i>	//



0:52:21.10		てるんだよ。	<i>arrestato dalla polizia.</i>	
0:52:23.70 - 0:52:26.20	Akira Shigeru	-U F O はいると思う？ -いない。	-Secondo voi esistono gli UFO?  -Nah.	
0:52:26.20 - 0:52:30.70	Yuki Akira	-いない。 -もし宇宙人がいればい るよ、U F O。	-No.  -Forse se esistono gli alieni anche gli UFO sono veri.	Fuori campo  ---
0:52:32.00 - 0:52:35.60	Yuki Shigeru	-宇宙人はたった… -じゃあゾンビいたらど うする？	- <i>Ma gli alieni...</i>  -E se invece gli zombie fossero veri?	//
0:52:35.60 - 0:52:37.90	Yuki Shigeru	-うえ？ -ゾンビ。	- <i>Eh?</i>  -Gli zombie.	//
0:52:37.90 - 0:52:40.50	Akira Tutti	-サンタクロースいると 思う？ -うん！	-E Babbo Natale secondo voi esiste?  -Sì.	
0:52:40.50 - 0:52:42.25	Akira Yuki	-いるな。 -うん！	-Esiste, no?  -Sì!	
0:52:42.85 - 0:52:45.85	Akira Tutti	-いるのね。 -うん！	-Dite di sì?  -Sì!	
0:52:45.85 - 0:52:49.85	Kyōko Akira	-かな？ -だってサンタクロース って一人でしょ。	- <i>Forse.</i>  - <i>Allora ce n'è solo uno di Babbo Natale, giusto?</i>	Fuori campo
0:52:49.85 - 0:52:53.85	Akira	日本中を、いけないと 思う。一人では。	<i>Secondo me è impossibile fare tutto il Giappone da soli.</i>	//

0:52:53.85 - 0:52:57.85	//	行けるよ。サンタクロ ースは行けるんだよ な。	<i>E invece ce la fa. Solo Babbo Natale ce la fa.</i>	//
0:52:57.85 - 0:53:00.35	Shigeru	だって色々いるから。	<i>E poi ha tanti aiutanti....</i>	//
0:53:42.75 - 0:53:45.00	<i>Display</i>	クリスマスケーキ	Torta di Natale	
0:54:45.50 - 0:54:48.50	Kyōko	帰って来なかったね、 お母さん。	Alla fine non è poi tornata, la mamma.	
0:54:49.00 - 0:54:52.50	Akira	うん。仕事が長引いた んだよ。	Sì, le sue cose di lavoro sono andate per le lunghe.	
0:54:54.40 - 0:54:58.40	Kyōko Akira	-私がひどいこと言った からかな。  -いやそんなことない。	-Forse è perché le ho detto delle cose cattive.  -No, per niente.	
0:55:09.60 - 0:55:13.60	Bambino1 Bambino2	-一！二！  -もうちょっと上だった ら...	- <i>Uno! Due!</i>  - <i>Se fosse un po' più in alto...</i>	Fuori campo
0:55:38.20 - 0:55:42.20	Impiegata	はい、三和デパート銀 座店でございます。	<i>Buongiorno, parla l'ufficio di Ginza del centro commerciale Sanwa.</i>	
0:55:42.20 - 0:55:44.80	Akira	紳士服売り場の福島け い子いますか。	C'è Keiko Fukushima del reparto di abbigliamento?	
0:55:44.80 - 0:55:47.50	Impiegata Akira	-失礼ですが・・・  -息子です。	- <i>Scusi, chi parla?</i>  -Sono il figlio.	
0:55:47.50 - 0:55:50.50	Impiegata	少々お待ち下さいませ 。	<i>Attenda in linea, per favore.</i>	

0:55:59.50 - 0:56:04.30	Impiegato	申し訳ありません。福島は先月いっぱい退職しておりますが。	<i>Ci rincresce, ma Fukushima ha rassegnato le dimissioni alla fine del mese scorso.</i>	
0:56:04.70 - 0:56:07.20	//	どういったご用件でしょう。	<i>Come possiamo aiutarla?</i>	
0:56:29.00 - 0:56:32.50	Akira  Shigeru	-茂あと何分？  -え、まだ。	-Quanti minuti mancano, Shigeru?  -Non ci siamo ancora.	---  Fuori campo
0:56:33.20 - 0:56:37.50	//	-あと…あと何分？  -あと1分かな。	-Allora, tra quanto?  -Un minuto... forse.	//
0:56:37.50 - 0:56:40.00	Kyōko  Yuki	-かな？  -かな？	-Forse?  -Forse?	
0:56:44.20 - 0:56:46.70	Akira	まだだった？	<i>Non ci siamo ancora?</i>	Fuori campo
0:56:54.70 - 0:56:56.70	Shigeru  Akira	-そろそろいいと思う。  -本当かよ？	-Secondo me è quasi pronto.  -Tu dici?	---  Fuori campo
0:56:56.70 - 0:56:58.70	Kyōko	思う？	<i>"Secondo me"?</i>	Fuori campo
0:56:58.80 - 0:57:01.30	Akira  Kyōko	-じゃあ食べよう。  -はい。	-Dai, mangiamo.  -Va bene.	//
0:57:01.80 - 0:57:04.80	Yuki  Shigeru	-いっただきます。  -いってらっしゃい。	-Buon appetito.  -Si mangia!	---  Fuori campo
0:57:05.50 - 0:57:07.50	Akira	いただきます。	<i>-Buon appetito.</i>	Fuori campo
0:57:10.00 -	Shigeru	お湯の水もいいからこ	<i>Io lecco anche qua</i>	//

0:57:13.50		こ舐めよう。	<i>perché è buona anche la condensa del brodo.</i>	
0:57:25.80 - 0:57:27.20	Akira Shigeru	-おいしい? -うん。	-Buono? -Sì.	
0:57:27.20 - 0:57:30.20	Yuki	おいしい。さくさく最高!	<i>Buonissimo. Il più buono di tutti!</i>	Fuori campo
0:58:08.24 - 0:58:12.12	Yuki Shigeru	-いっせーの5。 -なんでないなんじゃな!	-Morra... cinque! -Ma cosa, non esiste!	//
0:58:12.12 - 0:58:16.52	Display	差出人 おところ 郵便局号 2 1 1-0 0 6 8 神奈川県 川崎市 中 原区 メゾンドリベラ ル 6 0 2 小杉御殿町 4-2-8 おなまえ 福島けい子  でんわ番 0 9 0-5 0 6 1-9 9 4 2	Fukushima Keiko  "Maison de Liberale" nr. 602,  Kosugigotencho 428, Kawasaki,  prefettura di Kanagawa  cell. 090 5061 9942	
0:58:12.12 - 0:58:16.52	Akira	すみません、電話番号 教えてほしいんですけど。	Salve, cercavo un numero di telefono fisso.	
0:58:16.92 - 0:58:20.30	//	神奈川県、川崎市、中 原区...	Prefettura di Kanagawa, città di Kawasaki, quartiere di Nakahara...	
0:58:20.30 - 0:58:22.44	Shigeru	ちょう、なんだよね!	<i>Ma che fai!</i>	Fuori campo
0:58:24.34 - 0:58:29.84	Kyōko Shigeru	-いっせーの3。 -ありがとうございます。 いっせーの3。	-Morra, tre. -La ringrazio. Morra, tre.	//

0:58:30.94 - 0:58:33.44	Yuki	いっせーの3。	<i>Morra, tre.</i>	//
0:58:35.24 - 0:58:37.24	//	いっせーの4。	<i>Quattro.</i>	//
0:58:37.30 - 0:58:39.80	Keiko	はい、山本です。	<i>Casa Yamamoto.</i>	Telefono
0:58:40.50 - 0:58:43.80	//	もしもし。もしもし？	<i>Pronto? ...Pronto?</i>	//
0:58:46.80 - 0:58:49.80	//	え、何だろう。何も言 わなないんだけど。	<i>Chi può essere? Non dicono niente...</i>	//
0:58:51.10 - 0:58:55.10	Shigeru	いっせーの…いっせー の4！	<i>Morra... quattro!</i>	
0:58:55.10 - 0:58:57.60	//	いっせーの2。	<i>...Due.</i>	
0:59:00.30 - 0:59:03.80	Yoshinaga moglie  Inquilino	-こんばんは。良いお年 を。  -いいお年を。	-Buonasera, buon anno.  -Buon anno a voi.	
1:00:05.60 - 1:00:08.60	Akira  Hiroyama	-次、京子。  -京子？	-Il prossimo è per Kyoko.  -Kyoko...?	
1:00:08.60 - 1:00:12.10	Akira	東京の「京」に子共 が。	"Kyo", come la seconda sillaba di "Tokyo".	
1:00:23.80 - 1:00:26.80	Akira  Hiroyama	-明。  -明…	-Poi per Akira.  -Akira...?	
1:00:30.60 - 1:00:33.20	Akira	二線で日で、右側月。	Il carattere di sole a sinistra e luna a destra.	
1:00:33.20 - 1:00:36.70	Akira	お母さんからお年玉も らってきたよ。	<i>La mamma ci ha spedito gli otoshidama!</i>	Fuori campo
1:00:33.20 -	Glossa	---	( <i>Otoshidama</i> : banconote	In alto a sx

1:00:38.20			regalate ai bambini per il nuovo anno; l'importo può variare a seconda dell'età)	
1:00:36.70 - 1:00:38.20	Akira	じゃーん。	<i>Ta-dan!</i>	Fuori campo
1:00:38.40 - 1:00:41.10	Akira Yuki	-はいこれゆき。 -ありがとう。	-Questo è per Yuki. -Grazie!	
1:00:41.10 - 1:00:42.60	Akira Shigeru	-茂。 -ありがとう。	-Shigeru. -Grazie.	
1:00:42.60 - 1:00:44.10	Akira	京子。	Kyoko!	
1:00:46.30 - 1:00:47.80	//	これ京子の。	Questo è per te.	
1:00:47.80 - 1:00:50.20	Kyōko Shigeru	-ありがとう。 -いくらいくら？	-Grazie. - <i>Chissà quanto ho avuto?</i>	--- Fuori campo
1:00:50.20 - 1:00:52.20	Shigeru	4 千円。	<i>4000 yen.</i>	Fuori campo
1:00:52.70 - 1:00:55.20	//	4 千円！うそー。	<i>4000 yen! Scherzavo...</i>	//
1:00:55.50 - 1:00:57.50	//	2 千円か。	<i>Forse 2000?</i>	//
1:00:58.00 - 1:01:00.50	Yuki Shigeru	-千円。 -二千円だ。	-Io 1000. -Io 2000.	--- Fuori campo
1:01:00.90 - 1:01:02.90	Akira	お、4 千円。	Oh, io 4000 yen.	
1:01:03.90 -	//	4 千円。	<i>4000.</i>	Fuori

1:01:05.90				campo
1:01:06.90 - 1:01:10.90	Akira  Yuki	-ゆきは何欲しいの？  -お人形。	-Yuki, tu cosa vuoi comprarti con i tuoi?  -Una bambola.	---  Fuori campo
1:01:11.10 - 1:01:13.50	Akira  Shigeru	-茂は？  -ローラーシューズ。	-Tu, Shigeru?  -Le scarpe coi pattini.	//
1:01:13.50 - 1:01:15.50	Akira	ローラーシューズ？	Le scarpe coi pattini...	
1:01:18.80 - 1:01:22.80	Akira  Kyōko	-京子は何買う？  -お金ためてピアノ買 う。	-E tu, Kyoko?  -Io li metto da parte e compro un pianoforte.	Fuori campo  ---
1:01:23.20 - 1:01:25.20	Kyōko	お兄ちゃんは？	Tu, Akira?	Fuori campo
1:01:26.00 - 1:01:28.00	Akira	グローブ買う。	Io ci compro un guantone.	
1:01:59.20 - 1:02:02.30	Yuki	やだ。お母さん駅まで 迎えに行く。	No, invece. Io vado in stazione a prendere la mamma.	
1:02:02.80 - 1:02:07.30	Kyōko  Yuki	-今日もう帰って来ない よ。  -絶対帰って来る。	-Ormai non torna oggi.  -Invece sì che torna.	
1:02:08.10 - 1:02:10.40	Akira	来週になったら帰って 来るから。	Di sicuro torna la settimana prossima.	
1:02:10.40 - 1:02:14.40	Shigeru  Akira	-本当に来週になったら 帰って来るの？  -うん、帰って来るよ。	-Torna davvero settimana prossima?  -Certo che torna.	
1:02:14.80 - 1:02:18.30	//	-何で知ってんの？  -何でもだよ。	-Come fai a saperlo?  -Lo so e basta.	

1:02:22.50 - 1:02:26.50	Kyōko	来週になったら帰って 来るって。	Hai capito? Torna la settimana prossima.	
1:02:30.30 - 1:02:33.30	//	今日ゆき誕生日だ。	<i>Oggi è il compleanno di Yuki...</i>	Fuori campo
1:03:04.10 - 1:03:06.10	Akira	これでいい?	Metti queste?	
1:03:09.50 - 1:03:12.00	Akira  Yuki	-これ?  -うん。	-Queste qui?  -Sì.	
1:03:27.00 - 1:03:29.00	Akira	ちょっと待って。	Aspetta un attimo...	
1:03:35.24 - 1:03:37.24	//	よし行こう。	Ok, andiamo.	
1:03:50.70 - 1:03:52.70	Yoshinaga e moglie  Akira	-こんばんは。  -こんばんは。	-Ciao!  -Buonasera.	
1:03:52.70 - 1:03:54.70	Yoshinaga moglie	お出かけ?	Fate un giretto?	
1:03:54.70 - 1:03:58.20	Yoshinaga  Yuki	-どこ行くの?  -お母さん駅まで迎え行 くの。	-Dove andate?  -Andiamo in stazione a prendere la mamma.	
1:03:58.20 - 1:04:01.30	Yoshinaga moglie	そう。お名前は?	Ah, sì? E tu come ti chiami?	
1:04:01.30 - 1:04:03.80	Yuki  Yoshinaga moglie	-ゆきです。  -ゆきちゃんか。	-Mi chiamo Yuki.  -Yuki, eh?	
1:04:03.80 - 1:04:06.10	Yoshinaga moglie  Yuki	-ゆきちゃんはおいく つ?  -5歳です。	-E quanti anni hai, Yuki?  -Cinque.	



1:04:06.10 - 1:04:08.70	Yoshinaga moglie  Yoshinaga	-5歳かあそうかそうか。  -いい子だね。	-Cinque anni? Ho capito.  -Che brava bimba.	
1:04:08.70 - 1:04:11.60	Akira	親戚の子が一日泊まり に来てるんです。	È la figlia di una parente, sta da noi per una notte.	
1:04:11.60 - 1:04:14.10	Yoshinaga	ああそうなの? そうな の? 行ってらっしゃ い。	Ah, sì? Va bene. Buona passeggiata allora.	
1:04:14.10 - 1:04:16.60	Yuki  Yoshinaga moglie	-いってきます。  -行ってらっしゃい。	-Arrivederci!  -Ciao!	
1:04:18.00 - 1:04:20.00	Yoshinaga  Yoshinaga moglie	-かわいい子だね。  -かわいいね。	-Che carina.  -Davvero!	
1:04:20.60 - 1:04:22.40	Yuki	トマト、	I pomodori...	
1:04:22.40 - 1:04:26.90	//	大根、ブロッコリー、 かぼちゃ、人参、しい たけ...	...il rafano, i broccoli, la zucca, le carote, i funghi...	
1:04:34.00 - 1:04:37.00	//	お皿、コップ、	Poi i piatti... i bicchieri...	
1:04:39.40 - 1:04:41.40	//	お肉屋さんで...	E il macellaio...	
1:04:58.80 - 1:05:00.80	//	ほら。	Opplà.	
1:05:10.60 - 1:05:13.60	//	あ、あと一個かいな。	Ah, ce n'è solo uno?	
1:05:17.80 - 1:05:19.80	//	最後のひとつ。	È l'ultimo.	

1:05:23.40 - 1:05:24.90	Display	アポロ	Ciocolatini Apollo	
1:06:07.10 - 1:06:09.60	Akira	モノレールだ。	È la monorotaia.	
1:07:02.60 - 1:07:06.10	//	あれ羽田の空港まで行くんだよ。	È quello il treno che arriva fino all'aeroporto di Haneda.	Fuori campo
1:07:07.10 - 1:07:11.10	//	いつかモノレールに乗って、飛行機見に行こうね。	Un giorno lo prendiamo e andiamo a vedere l'aeroporto, va bene?	//
1:07:13.50 - 1:07:17.00	Yuki	うん。見に行こう。	Sì. Andiamoci.	//
1:08:24.00 - 1:08:26.00	Akira	よし、行け。	E via!	
1:08:44.70 - 1:08:50.70	Display	京子ちゃん 京子へ おとしだま	Per Kyoko Otoshidama Cara Kyoko	
1:10:06.10 - 1:10:08.10	Studente1	まいいよ。	Sali pure.	
1:10:08.10 - 1:10:10.10	Studente2	よっし。	Si parte.	
1:10:32.80 - 1:10:35.80	Ragazzo	念弾！念弾！念弾！	La sfera di Nen! Usa quella.	
1:11:11.50 - 1:11:16.00	Amico 1	違う違う。いや、一、二、三、四、五でもある絶対。	No, no. Uno, due, tre, quattro, fino al cinque, per forza.	
1:11:16.00 - 1:11:18.50	Amico 2	一、二、三、四、五、六って！	No, è uno due tre quattro cinque sei!	
1:11:18.50 - 1:11:22.50	Amico 1 Amico 2	-じゃ絶対五。絶対五でよな。	-No, ti dico che è cinque. È fino al cinque!	

		-違うね。絶対に六だし。	-Non è vero! Arriva fino al sei di sicuro.	
1:11:22.50 - 1:11:25.00	Amico 1  Amico 2	-お前の…お前か xxx  -なんで?	-Sei proprio un testone.  -Ma perché?	
1:11:25.00 - 1:11:28.50	Amico 2	実際ぞ、やってぞ、かめかめ波できてなかったを xxx	Ti dico che è così, non ha neanche fatto l'onda energetica...	
1:11:28.50 - 1:11:30.10	Amico 1	であったできたよ。	Ma sì invece!	
1:11:31.00 - 1:11:34.20	Amico 2  Amico 1	-いけ…あ、いきすぎっぽくない、これ。  -だめだ、だめだ。	-Ci so- ah, sono andato troppo in là?  -No no, non va bene.	
1:11:34.20 - 1:11:36.40	Amico 2  Amico 1	-あやばい、やっちゃった。  -回れ回れ。	-Ah cavolo, è andato.  -Giralo, giralo!	
1:11:36.40 - 1:11:39.50	Akira  Amico 1	-すごい!  -うわお前、まじ天才じゃねいよ!	-Che figata!  -Non ci credo, sei un cacchio di genio!	
1:11:39.5 - 1:11:40.70	Amico 2	何こりゃ!	Ma cosa?	
1:11:40.70 - 1:11:43.70	Amico 2  Akira	-ブレーク、使ってる?  -使ってない。	-Lo stai usando il freno?  -No.	Fuori campo  ---
1:11:44.20 - 1:11:49.20	Amico 2	お、すごい、かっけい! 打つからないとだめじゃん!	Che figata! Dai però se non ti scontri non vale.	
1:11:49.40 - 1:11:54.90	Akira  Amico 2	-ほら!	-Ma come!  -Prima ne ho fatta	

		-だって、さっきね、燃えてたちやったもう。	esplodere una.	
1:11:58.60 - 1:12:00.60	Hiroyama	いらっしゃいませ。	Ciao.	
1:12:05.80 - 1:12:07.80	//	友達？	Sono tuoi amici?	
1:12:07.80 - 1:12:09.80	Akira	うん。友達。	Sì... sono amici miei.	
1:12:12.30 - 1:12:14.30	Hiroyama	197円になります。	Sono 197 yen.	
1:12:21.30 - 1:12:26.30	Amico 2  Amico 1	-降りろう降りろう降りろう。  -死ぬしな絶対に死ぬし。	-Dai, scendiamo, scendiamo.  -Se scendiamo moriamo sicuro.	
1:12:38.00 - 1:12:41.50	Akira  Amico 2	-確かよ。  -痴漢よお前。	-E certo.  -Che maniaco sei.	
1:12:59.20 - 1:13:01.20	Akira	はい、ありがとう。	Ok, grazie.	
1:13:01.20 - 1:13:02.90	Amico 1  Amico 2	-行くか？  -は。	-Andiamo?  -Sì.	
1:13:02.90 - 1:13:05.20	Akira  Amico 1	-じゃ。  -じゃね。	-Ciao.  -Ciao.	
1:13:06.30 - 1:13:08.80	Akira  Amico 2	-ありがとうね。  -うん、じゃねじゃね。	-Grazie ancora.  -Di niente.	
1:13:09.00 - 1:13:10.70	Akira  Amico1+2	-また明日ね。  -あ。	-A domani.  -Ok.	
1:13:10.70 -	Akira	じゃね。	Ciao!	

1:13:12.20				
1:13:16.80 - 1:13:19.80	Voce registrata		<i>Si prega di selezionare l'importo desiderato.</i>	
1:13:24.40 - 1:13:27.40	//		<i>Si prega di selezionare l'importo desiderato.</i>	
1:13:32.50 - 1:13:33.30	//		<i>Si prega di...</i>	
1:13:54.60 - 1:13:57.10	Amico 1  Amico 2	-おじゃまします。  -おじゃまします。	-Permesso.  -Permesso.	
1:14:01.90 - 1:14:03.70	Amico 1	お、これかこれか。	Bella, hai questo?	
1:14:03.70 - 1:14:06.20	Amico 2  Amico 1	-お、すごい。  -やろうぜやろうぜ。	-Che figata!  -Dai, ci giochiamo?	
1:14:06.50 - 1:14:09.50	Gioco	準備はいいかな？初 め！	<i>Siete pronti? Start!</i>	
1:14:14.80 - 1:14:17.80	Amico 1	おっす。完璧マック ス。	Evvai. Mega-perfetto.	
1:14:18.20 - 1:14:20.20	//	何？	Ma come?	
1:14:22.30 - 1:14:23.80	//	嫌いよ！	Ti uccido!	
1:14:23.80 - 1:14:26.30	Amico 2  Akira	-何だよアイツの髪型。  -あ。	-Ma i capelli di quello?  -Già...	
1:14:28.10 - 1:14:33.50	//	-コーラとなんだっけ。  -コーラとオレンジとシ シレモンでも買ったじ ゃん。	-Dovevamo prendere la Coca Cola, poi?  -La Coca, l'aranciata e la limonata...	
1:14:40.40 - 1:14:42.60	Akira	-ただいま。	-Eccoci.	Fuori campo

	Amico 2	-買って来たよ。	-Abbiamo comprato le cose!	
1:14:42.60 - 1:14:45.80	Amico 1  Amico 3	-おっせいよ。  -どこまで行ってんだ。	-Ci avete messo un secolo!  -Dov'eravate finiti?	//
1:14:46.40 - 1:14:48.90	//	-俺コーラも。  -俺俺も！	-Passami una Coca.  -Anche a me.	//
1:14:51.30 - 1:14:53.90	Shigeru	あ、何か攻撃したよ！	Ti hanno attaccato!	
1:14:54.40 - 1:14:59.50	Amico 1  Shigeru	-あ、てめい、てめい。 すっげかよこのやろ う。  -だってこれしてこうして 攻撃してた。	-Merda, merda. Questo stronzo è un mostro.  -Però è così che ti ha attaccato l'altro.	
1:15:00.00 - 1:15:06.80	<i>Display</i>	xxx けい子様  ガス料金等お支払いの お願い xxx  xxx 誠にありがとうございます。  xxx つきまして、お支払い 期限日を経過して xxx	Alla sig.ra Fukushima Keiko  Richiesta di pagamento della bolletta del gas  ..avendo oltrepassato il termine di pagamento...	
1:15:05.20 - 1:15:07.70	Amico 3	離れ。	<i>E levati!</i>	Fuori campo
1:15:10.90 - 1:15:13.90	Amico 2	ガードガードガード。 オッケーナイス！	<i>Su la guardia su, su! Ok, nice!</i>	//
1:15:18.90 - 1:15:20.90	Amico 1	じゃま。	Lasciami in pace.	

1:15:21.40 - 1:15:23.90	Amico 2	オッケーオッケー。オッケーナイス！	<i>Ok ok, ok nice!</i>	Fuori campo
1:15:29.00 - 1:15:31.00	//	ガードがガード。	<i>Su la guardia, su.</i>	//
1:15:36.10 - 1:15:40.10	Amico 2 Amico 1	-おい、めっちゃ攻撃が足りないなそれ。 -関係ねいよ！	-Ma quell'attacco non basta a sconfiggerlo! -Fatti i fatti tuoi!	
1:15:41.40 - 1:15:44.40	Amico 1 Amico 2	-嫌いね。 -オッケー行け行け。	-Che palle. -Ok vai, vai!	
1:15:45.60 - 1:15:47.60	Amico 2	どどん波どどん波。	<i>Usa l'onda Dodò!</i>	
1:15:48.10 - 1:15:50.60	Yuki	片付けた xxx 難しいんだよね。	<i>È perché è difficile...</i>	
1:15:51.20 - 1:15:53.20	Amico 2	どうやるんだっけ？	<i>Com'è che si faceva?</i>	Fuori campo
1:15:55.30 - 1:15:56.80	Amico 1	おばあさん xxx。明、コンビニいかね？	<i>Akira, andiamo al negozio?</i>	//
1:15:56.80 - 1:16:00.30	Amico 2 Akira	-ああ腹減ったからなんかおごってよ。 -ま、いいよ。	-Giusto, offrisci qualcosa che sto morendo di fame. -Ok.	//
1:16:00.50 - 1:16:03.30	Shigeru Amico 1	-へ俺も行きたいな。 -ダメだ！お前ですまん。	-Voglio venire anch'io. -No, tu non puoi!	//
1:16:03.30 - 1:16:05.80	Amico 1 Amico 2	-ゲーム触んなよ。 -変わらんよ。	-E non toccare il gioco. -Non cambiare niente.	//
1:16:06.30 - 1:16:09.50	//	-おごれお前！ -ほんと腹減ったし。	-Offri tu. -Ho una fame boia.	//

1:16:09.50 - 1:16:11.50	Amico 1	な、早く行こうぜ。	<i>Dai, muoviamoci.</i>	//
1:16:17.30 - 1:16:19.30	Akira	何やってんの？	Che fai?	
1:16:51.30 - 1:16:53.80	Amico 2	ねえねえねえこれ良くない？	Guarda qua, bella roba, no?	
1:16:55.40 - 1:16:58.90	//	すっげえ胸でかけ。ねえ、良くないこれ？	Guarda che tettona. Oh, non ti piace?	
1:16:59.80 - 1:17:02.80	//	ね。良くない？	Ehi. Bella, no?	
1:17:19.20 - 1:17:21.20	//	取ってきたの？	<i>L'hai rubato?</i>	Fuori campo
1:17:22.30 - 1:17:24.80	Amico 1	今度は明が取ってこい。	Ora tocca ad Akira.	
1:17:28.40 - 1:17:31.40	//	俺ら友達だろ？行って来いよ。	Siamo amici, no? Vai e prendine uno.	
1:17:34.50 - 1:17:36.50	//	行こうぜ。	Andiamocene.	
1:17:46.80 - 1:17:48.80	Amico 2	ちょっと待って。	Aspettami.	
1:19:37.20 - 1:19:42.20	Ragazza 1 Ragazza 2	-タイプじゃない？ -タイプじゃないなんか！熱血漢みたいよ！	- <i>Non è il tuo tipo?</i> -Per niente! È troppo passionale.	Fuori campo ---
1:19:43.00 - 1:19:45.50	Ragazza 1	でもそこはかっこいいじゃん！	Ma quella è una cosa buona!	
1:19:45.50 - 1:19:47.60	Amico 2 Akira	-おお久しぶり。 -久しぶり。	-Oh, quanto tempo! -Ciao.	
1:19:47.60 - 1:19:49.60	Amico 2	元気？	Tutto bene?	
1:19:50.60 -	Akira	あ、元気。	...Sì, tutto bene.	



1:19:52.60				
1:19:53.90 - 1:19:57.60	Amico 2	でかいんだよな、これ。 似合わないんだよな。	Sono enormi, lo so. Sto da schifo.	
1:19:57.60 - 1:20:02.10	//	お母さんがすぐ大きくなるからでかいのにしろっつうんだよな。	Mia mamma fa: "visto che diventi grande così in fretta prendiamole più grandi!"	
1:20:02.10 - 1:20:04.30	//	めっちゃ嫌だよ。	Fanno schifo.	
1:20:04.30 - 1:20:06.80	Amico 1  Amico 2	-おう。  -おう。	-Ehi.  -Ehi.	Fuori campo  ---
1:20:07.60 - 1:20:11.10	Amico 1	久しぶり。何やってたの？元気？	Da quanto. Come va? Tutto bene?	
1:20:12.40 - 1:20:16.10	Akira	新しいゲーム買ったから今日遊びに来なよ。	Ho comprato un gioco nuovo, volete venire a giocare da me?	
1:20:20.30 - 1:20:23.30	Amico 1	あ・・・時間があつたらまた行くわ。	...Se ho tempo un giorno vengo.	
1:20:24.90 - 1:20:26.90	//	じゃ、また。	Ci vediamo.	
1:20:27.60 - 1:20:30.60	Amico 2	俺今日塾なんだ。ごめんね。	Oggi ho ripetizioni. Scusa.	
1:20:31.30 - 1:20:34.00	Amico 2  Akira	-じゃあね。  -じゃあね。またね。	-Ciao!  -Ciao. A presto.	
1:20:37.20 - 1:20:39.20	Studente	さっきの誰？	<i>Chi era quello?</i>	Fuori campo
1:20:41.10 - 1:20:45.40	Studente  Amico 1	-俺もゲーム連れてってよ。  よ。	-Anch'io voglio giocare.  -Sì, però casa sua puzza.	

		-ええでもあいつんちが臭いんだよ。		
1:20:45.40 - 1:20:46.70	//	-うそ？  -本当。	-Ma come?  -Ti giuro.	
1:20:46.70 - 1:20:50.20	//	-どんな匂い？  -めっちゃくせい。生ゴミの匂いがすんの。	-Come puzza?  -Puzza da morire. Tipo di spazzatura.	
1:20:50.20 - 1:20:52.20	//	-うそ。  -何も片付けてないんだぜあいつんち。	-Veramente?  -C'è anche un gran casino.	
1:20:52.20 - 1:20:54.40	//	-腐ってる？  -腐ってる…	-Ma tipo di marcio?  -Eh, tipo…	Fuori campo
1:20:57.20 - 1:20:59.20	Ragazze	来た！	Eccola!	
1:21:51.70 - 1:21:58.40	Display	さようなら 安らかに眠って下さい Best Friend, <b>SAYONARA</b>  天国の水口紗希 chan	Addio, riposa in pace  A Saki Mizuguchi in paradiso	
1:22:18.00 - 1:22:20.00	Shigeru	決まった！	È fatta!	
1:22:41.80 - 1:22:45.60	Corriere	ごめんください。福島さん。	Scusi, c'è qualcuno? Signora Fukushima?	
1:23:40.20 - 1:23:43.20	Akira	もう帰ったから大丈夫だよ。	Se n'è andato, stai tranquilla.	
1:23:55.00 - 1:23:58.30	Hiroyama  Akira	-今いくつだっけ。  - 12歳です。	-Quanti anni hai detto che hai?  -Dodici.	

1:23:58.30 - 1:24:02.40	Hiroyama	アルバイトねえ、16歳からじゃないと始められないんだ。	Devi avere almeno sedici anni per poter lavorare qui part-time.	
1:24:05.40 - 1:24:09.90	//	警察とか福祉事務所とか連絡したほうがいいんじゃない？	Non sarebbe meglio che chiamassi la polizia o un centro di assistenza sociale?	
1:24:11.70 - 1:24:15.20	Akira	そんなことしたら4人で一緒に暮らせなくなるから。	Se lo facessi non ci lascerebbero vivere tutti e quattro insieme.	
1:24:16.10 - 1:24:19.10	//	前にもそういうことがあってすごく大変だったから。	È già successo, è stato terribile.	
1:24:20.30 - 1:24:22.30	Hiroyama	そうか。	Capisco...	
1:25:05.00 - 1:25:08.00	Akira	ピアノ買うんだろ。いいよ。	Con quelli non dovevi comprarti il pianoforte? Tienili.	
1:25:08.00 - 1:25:10.00	Kyōko	いいよ。	Non fa niente.	
1:26:53.40 - 1:26:55.90	Shigeru	競争だ！	Facciamo a chi arriva prima!	
1:27:03.10 - 1:27:05.60	//	明、抜かさないで。	Akira, non superarmi!	
1:27:38.30 - 1:27:39.80	Hiroyama	いらっしゃいませ。	Ciao.	
1:27:46.50 - 1:27:49.50	//	帰ってきたの、お母さん。	È tornata la tua mamma, vero?	Fuori campo
1:27:55.20 - 1:27:57.60	Yuki	背比べてみよ。	Guardiamo chi è più alta.	
1:27:57.60 - 1:28:00.10	//	えい、同じだ。	Ehi, siamo uguali!	

1:28:15.30 - 1:28:17.80	Shigeru	そう！俺を抜けてみて いいんじゃないの？	<i>Prova a superarmi ora!</i>	Fuori campo
1:28:52.00,1 :28:55.00,De fault,,0,0,0,,	Shigeru  Akira	-この xxx あれ、これ にも種あるよ。  -ある？	-Guarda, ci sono i semi anche in questo.  -Ah sì?	
1:28:55.00 - 1:28:57.20	Yuki  Shigeru	-ある？  -本当や。	-Ah sì?  -Sul serio.	
1:28:57.20 - 1:29:00.70	//	-じゃあこっちも取ろう 。  -今し僕はこっちを…	-Allora prendiamo anche questo.  -E io guardo questo...	
1:29:00.80 - 1:29:03.00	Shigeru  Kyōko	-あ、明、種。  -ここに、これを取っ ちゃうの。	-Akira, semi.  -Prendo anche questi qui.	
1:29:03.00 - 1:29:04.30	Akira	うん。	Sì.	
1:29:04.30 - 1:29:07.30	Kyōko	誰か捨ててったんじ ゃない？このまま。	Qualcuno li ha lasciati qui così come sono?	
1:29:08.30 - 1:29:10.30	Yuki	かわいそうだね。	Poverini.	
1:29:10.90 - 1:29:12.90	Kyōko	こども。	Anche qui.	
1:29:16.80 - 1:29:20.80	Kyōko  Shigeru	-…二三四五…  -なんだよ、すごいな。	-...due, tre, quattro, cinque...  -Ma come, sono un sacco!	
1:29:21.60 - 1:29:24.10	Kyōko + Yuki	じゃんけんぽい。	Sasso, carta, forbici!	
1:29:26.10 -	Kyōko	最初はゲー、じゃんけ	Ricominciamo: sasso,	

1:29:29.50		んぼい。	carta, forbici!	
1:29:31.20 - 1:29:33.70	Shigeru	あ、止まらない！	Aiuto, non riesco a fermarmi!	
1:29:51.00 - 1:29:54.50	Shigeru  Akira	-明、土取れた？  -取れた。	- <i>Akira, sei riuscito a raccogliere la terra?</i>  -Sì.	Fuori campo  ---
1:30:04.10 - 1:30:05.50	Akira	茂。	Shigeru.	
1:30:33.00 - 1:30:36.50	Yoshinaga moglie  Inquilina	-あ、ごめんねー  -どうも。	-Scusate se vi ho trattenuto.  -Sì figuri, arrivederci!	
1:30:36.50 - 1:30:39.00	Yoshinaga moglie	いっていらっしゃい。	<i>Arrivederci, buona giornata.</i>	Fuori campo
1:30:49.80 - 1:30:51.30	Akira	茂。	Shigeru!	
1:30:52.80 - 1:30:54.30	Kyōko	茂。	Shigeru.	
1:30:56.20 - 1:30:58.70	Akira  Kyōko	-おい茂。  -袋！	-Ehi, Shigeru!  -Il sacchetto!	
1:31:11.00 - 1:31:13.10	<i>Display</i>	京子	Kyoko	
1:31:13.10 - 1:31:19.40	//	しげ	Shigeru	
1:31:21.10 - 1:31:24.10	Shigeru	わあ変なの書いちゃった。	<i>Oops, è venuto scritto strano.</i>	Fuori campo
1:31:27.90 - 1:31:30.30	//	ちょっとやばそう。	<i>Fa un po' schifo.</i>	//
1:31:30.30 - 1:31:31.80	Akira	「ゆ」…	Yu…	
1:31:33.50 -	<i>Display</i>	ゆき	Yuki	

1:31:38.90				
1:31:36.60 - 1:31:38.10	Akira	「き」。	...ki.	
1:31:43.10 - 1:31:46.10	Kyōko	水汲みに行ってくる。	Vado a prendere dell'acqua.	
1:32:04.40 - 1:32:07.90	//	お兄ちゃん、電気つかないよ。	<i>Akira, non si accende la luce.</i>	Fuori campo
1:32:25.00 - 1:32:27.50	//	お風呂場もつかない。	<i>Non va neanche in bagno.</i>	//
1:33:51.00 - 1:33:54.00	Shigeru	紐さん、紐さん、どこにある。	Signor spago, signor spago, dove sarai mai?	
1:34:25.70 - 1:34:28.20	//	何してんの？	<i>Cosa fai?</i>	Fuori campo
1:34:30.30 - 1:34:33.30	Shigeru Saki	-学校行ってないの？ -うん。	-Non vai a scuola? -No.	
1:34:33.90 - 1:34:36.40	Shigeru	僕も行ってないんだ。	Neanch'io ci vado.	
1:34:47.50 - 1:34:51.00	//	ここにせみの穴あるんだよ。知ってる？	<i>Qui c'è un buco di una cicala. Lo sapevi?</i>	Fuori campo
1:34:51.00 - 1:34:53.50	Saki	知らない。	No, non lo sapevo.	
1:34:57.00 - 1:34:59.50	Tutti	あいこでしょ。	Sasso, carta, forbici!	
1:35:01.40 - 1:35:05.50	Shigeru + Kyōko	パ・イ・ナ・ツ・プ・ル。	È-un-a-na-na-s.	
1:35:06.30 - 1:35:10.30	Tutti	最初ゲー、じゃんけんぽい。	Ricominciamo: sasso, carta, forbici!	
1:35:14.30 - 1:35:17.90	Yuki	チ・ヨ・コ・レ・イ・ト。	Ci-oc-co-la-ta.	
1:35:17.90 - 1:35:21.90	Tutti	最初ゲー、じゃんけんぽい。	Ricominciamo: sasso, carta, forbici!	

1:35:21.90 - 1:35:23.90	//	あいこでしょ。	Sasso, carta, forbici!	
1:36:16.70 - 1:36:24.40	<i>Display</i>	本日給水を停止しました	Da oggi si effettua l'interruzione del servizio idrico.	
1:38:21.40 - 1:38:23.90	Shigeru	うわいっばい！飛んで来る。	Guarda quanti! Volano via.	
1:38:23.90 - 1:38:25.40	Akira	あ、すごい！	Sono tantissimi!	
1:38:44.50 - 1:38:46.90	Kyōko	何やってんの？	Cosa stai facendo?	
1:38:46.90 - 1:38:48.90	Akira	別になんでもない。	Niente.	
1:38:50.40 - 1:38:52.90	Kyōko	お兄ちゃん風邪引いたの？	Hai il raffreddore?	
1:38:53.90 - 1:38:56.90	Kyōko Akira	-変な声。 -うるせえよ。	-Hai una voce strana... -Taci.	
1:39:18.50 - 1:39:20.50	Saki	髪洗ってる？	Hai lavato i capelli?	
1:39:21.50 - 1:39:23.50	Akira	昨日公園で洗った。	Ieri al parco.	
1:39:46.70 - 1:39:48.70	Saki	冷たいでしょ。	Senti quanto è freddo.	
1:40:01.10 - 1:40:05.60	Saki Akira	-お母さんいつ帰って来るの？ -もう帰ってこない。	-Quando torna vostra madre? -Non torna più.	
1:40:09.60 - 1:40:11.60	Akira	たぶん。	Credo.	
1:41:23.70 - 1:41:26.70	Shigeru	暑くない。暑い？	Io non ho caldo. Voi?	

1:41:30.60 - 1:41:33.00	Shigeru  Bambino	-暑くない。ほら暑くない。 い。 -また？	-Io no. Io proprio no.  -Ancora...?	
1:41:35.60 - 1:41:37.60	Commes so	ありがとうございます 。	Grazie e arrivederci.	
1:41:41.60 - 1:41:43.60	Nakanobu	…で最後にこっち。	...e alla fine fai così.	
1:42:06.50 - 1:42:10.50	Commes so	お稲荷さお早め食べて ね。	Gli inari sono da mangiare in fretta, mi raccomando.	
1:42:06.50 - 1:42:12.80	Glossa	---	( <i>Inari</i> : tasche triangolari di tofu fritto ripiene di riso)	In alto a sx
1:42:16.30 - 1:42:17.80	Akira	茂。	Shigeru.	
1:42:22.10 - 1:42:26.40	Shigeru  Akira	-鮭ないの？  -ないよ。おかかと梅 干。	-Non ce n'è con il salmone?  -No. Solo okaka e umeboshi.	
1:42:22.10 - 1:42:32.90	Glossa	---	(Tipi di <i>onigiri</i> , sfere di riso ripiene rivestite di alghe. <i>Okaka</i> : pesce essiccato con salsa di soia. <i>Umeboshi</i> : prugne macerate nel sale.)	In alto a sx
1:42:26.40 - 1:42:28.40	Shigeru	へえ。	Uffa...	
1:42:33.60 - 1:42:37.10	Kyōko	ぴん、ぴん…しっかり しなさいよ。	Pin, pin... forza, crescete!	
1:42:47.00 - 1:42:50.00	//	あこれが枯れってる。 これが茂なんだよね。	Ah, questa si sta seccando. Mi sa che era	



			di Shigeru.	
1:43:10.10 - 1:43:12.60	Saki	寝ちゃった。	Si è addormentata.	
1:43:25.80 - 1:43:29.80	Yoshinaga moglie	ごめんなさい。鍵が開 いてたもんで。	Scusate. Le chiavi erano nella serratura...	
1:43:32.80 - 1:43:37.00	//	3階の大家なんですけ ど、家賃のことで...	Sono la padrona di casa del terzo piano, volevo parlare dell'affitto...	
1:43:37.00 - 1:43:39.50	//	お母さんは？	Dov'è vostra madre?	
1:43:39.50 - 1:43:42.50	Kyōko	今仕事で大阪に行っ てるんですけど。	In questo momento è a Osaka per lavoro.	
1:43:45.60 - 1:43:49.10	Yoshinaga moglie	親戚の子か何か？	Voi siete figlie di parenti o...?	
1:44:25.70 - 1:44:29.70	Saki  Akira	-私がお金作ってくるよ 。  -え？どうやって...	-Guadagnerò io un po' di soldi per voi.  -Eh? Come...?	
1:45:16.00 - 1:45:26.00	<i>Display</i>	カラオケ館	Karaoke	
1:45:35.20 - 1:45:37.40	Saki  Akira	-はい。  -いい。	-Tieni!  -No...	
1:45:37.40 - 1:45:42.40	//	-何で？カラオケ一緒に 歌っただけよ。  -いい。	-Perché? Guarda che abbiamo solo cantato al karaoke.  -Non li voglio!	
1:47:18.00 - 1:47:20.00	Akira	何食べてんだ？	Che mangi?	
1:47:20.90 - 1:47:22.90	//	出しな。	Sputa.	
1:47:26.80 -	//	なんだこれ。	Cos'è sta roba?	

1:47:28.80				
1:47:31.10 - 1:47:33.10	Shigeru	紙。	Una cartina.	
1:47:44.40 - 1:47:46.90	Commes so	287 円になります。	Sono 287 yen.	
1:47:53.00 - 1:47:55.50	//	ちょうどお預かりします。	Sono esatti, grazie.	
1:47:57.30 - 1:48:00.90	Donna 1  Donna 2	-こん学期どうだった？  -こん学期って通知をで しょう？	- <i>Com'è andato questo semestre?</i>  - <i>Dici la pagella?</i>	Fuori campo
1:48:00.90 - 1:48:03.80	//	-うん。  -全然だめだったのよ。	-Sì.  - <i>È stata un disastro.</i>	//
1:48:03.80 - 1:48:07.00	Donna 2	特にね、国語がだめだ ったのよ。	È andato malissimo, soprattutto in giapponese.	
1:48:07.00 - 1:48:09.80	Donna 1	うん。うちも国語が苦 手だから…	Anche il mio è andato male in giapponese...	
1:48:31.50 - 1:48:34.00	Shigeru	なんかないかな。	Chissà se trovo qualcosa.	
1:48:38.60 - 1:48:40.60	//	なんか…	Qualcosina.	
1:49:01.60 - 1:49:05.10	Akira  Yuki	-あれ、茂るは？  -知らない。	-Be', e Shigeru dov'è?  -Non lo so.	
1:49:15.00 - 1:49:17.00	Akira	何やってんだよ。	Ma che fai?	
1:49:17.60 - 1:49:20.60	Akira  Kyōko	-茂は？  -知らねい。	-Dov'è Shigeru?  -Che ne so.	
1:49:54.40 - 1:49:55.90	Akira	茂。	Shigeru!	

1:49:58.00 - 1:50:00.50	//	お前がそば食いてえっ つったから	Mi hai rotto le palle che volevi da mangiare	
1:50:00.50 - 1:50:02.80	Akira  Shigeru	-買ってきてやったんだ ろうが。  -何だよ。	-e te l'ho comprato apposta per cosa?  -Ma che vuoi!	
1:50:02.80 - 1:50:05.30	Akira	調子に乗んじゃねえ。	Non alzare la voce con me.	
1:50:05.50 - 1:50:09.50	Akira  Shigeru	-もう帰ってくんな。  -物にやつあたりすんな 。	-Puoi anche startene qui!  -Non te la prendere con le cose!	
1:50:17.90 - 1:50:21.20	Bambino1  Bambino2	-壊れたの?  -壊れた?	-L'ha rotto?  -Come l'ha rotto?	
1:50:21.20 - 1:50:25.00	Bambino1  Shigeru	-すごいパワー。  -すごいパワーじゃん、 バカだよ。	-Che forza!  -Ma che "che forza", è un idiota!	
1:52:46.20 - 1:52:48.20	Akira	ゆきうるさい。	<i>Piantala, Yuki.</i>	Fuori campo
1:52:48.80 - 1:52:50.80	Yuki	お兄ちゃんおしっこ。	Ho la pipì.	
1:52:51.80 - 1:52:54.80	Akira	何でさっき公園にいつ たときやんなかったん だよ。	Perché non l'hai fatta prima al parco?	
1:52:56.00 - 1:52:58.00	//	風呂場でやれ。	Falla in bagno.	
1:52:58.40 - 1:53:00.40	Yuki	やだ。	<i>Non voglio.</i>	Fuori campo
1:53:07.60 - 1:53:10.10	//	ね、また紗希ちゃん来 る?	<i>Akira, Saki torna?</i>	//

1:53:29.30 - 1:53:32.80	Akira	茂。なんで勝手に水使 うんだよ。	Shigeru. Perché usi l'acqua come ti pare?	
1:53:33.60 - 1:53:36.10	//	飲む水なくなっただ ろ。	Siamo rimasti senza acqua da bere.	
1:53:42.40 - 1:53:46.40	Yuki  Akira	-ね、またサキちゃん遊 びに来る？  -来ねえ。	-Akira, Saki torna a giocare con noi?  -No, piantala.	---  Fuori campo
1:54:08.30 - 1:54:10.30	Kyōko	何やってんの？	Cosa fai?	
1:54:11.00 - 1:54:13.00	Akira	売りに行くんだよ。	Vado a vendere 'sta roba.	
1:54:14.90 - 1:54:17.00	//	こんなもんいらねえだ ろ。	Tanto non ci serve più.	
1:54:17.40 - 1:54:19.90	Kyōko  Akira	-やめてよ。  -なんだよ。	-Smettila.  -Ma che vuoi?	
1:54:19.90 - 1:54:21.90	//	-離してよ。  -うるっせい。	-Lascialo!  -Stai zitta!	
1:54:21.90 - 1:54:24.40	//	-返して。  -邪魔すんな。	-Ridammelo.  -Non rompere!	
1:54:25.30 - 1:54:27.80	Kyōko	触らないで。	Non toccarli!	
1:54:33.10 - 1:54:35.60	Akira	もう帰って来ないんだ よ。	Tanto non torna, rassegnati.	
1:54:39.30 - 1:54:43.00	//	勝手にしろよ。そっか ら出てくんない、ばか。	Fa' come ti pare. Non uscirci più da lì, cretina!	
1:55:25.60 - 1:55:27.60	Coach  Miyauchi	-宮内！  -はい！	-Miyauchi!  -Sì?	Fuori campo

1:55:27.60 - 1:55:30.60	//	-お前あんまり足動かす んなよ。  -はい！	- <i>Non muovere così tanto le gambe!</i>  - <i>Va bene!</i>	//
1:55:40.20 - 1:55:42.20	<i>Coach</i>  <i>Katō</i>	-加藤！  -はい！	- <i>Kato!</i>  - <i>Si?</i>	//
1:55:42.20 - 1:55:45.50	//	-今日矢野どうした矢 野？  -塾です。	- <i>Dov'è finito Yano oggi?</i>  - <i>È a ripetizioni!</i>	//
1:55:45.50 - 1:55:47.50	//	-塾？  -はい。	- <i>A ripetizioni?</i>  - <i>Si!</i>	//
1:55:47.90 - 1:55:49.90	<i>Coach</i>	しょうがねえな。	<i>Accidenti.</i>	//
1:56:04.20 - 1:56:06.70	//	君、何年生？	E tu quanti anni hai?	
1:56:12.50 - 1:56:15.50	//	明君、9番ライト。	Akira, farai il numero 9, esterno destro.	
1:56:20.50 - 1:56:22.50	//	はい、集合！	Ok, radunata!	
1:56:30.00 - 1:56:33.70	Arbitro	ではこれから、ホワイ トベアーズと剣山ファ イターズの試合を始め ます。	<i>Comincia la partita tra i White Bears e i Kenzan Fighters.</i>	Fuori campo
1:56:33.70 - 1:56:37.00	Arbitro  Capitani	-全握手。  -よろしくお願ひします 。	- <i>Stringetevi la mano.</i>  - <i>Buona fortuna.</i>	//
1:56:37.00 - 1:56:40.30	Arbitro  Squadre	-はいお礼！  -よろしくお願ひします	- <i>Bene, salutate!</i>  - <i>Che vinca il migliore!</i>	Fuori campo

		。		---
1:56:45.60 - 1:56:47.60	Giocatore	はいセカンド。	<i>Seconda base.</i>	Fuori campo
1:56:50.70 - 1:56:52.70	//	サード。	<i>Terza.</i>	//
1:57:06.60 - 1:57:11.10	<i>Display</i>	しげる	Shigeru	
1:57:16.20 - 1:57:18.20	Arbitro	ストライク！	<i>Strike!</i>	
1:57:20.80 - 1:57:22.80	Coach	明君、明、明。	Akira, vieni, vieni.	
1:57:22.80 - 1:57:27.10	//	明君ね、手ね、こっち もうちょっと閉めて、 縮めて、こう、詰めて 。	Allora, le mani, le avvicini un pochino di più, così, le stringi, così.	
1:57:27.10 - 1:57:32.50	//	そうそう。これでボー ルが来たらガツーンと 叩っ切る感じだよ。	Esatto. Così quando arriva la palla tu bam! La puoi colpire in questo modo.	
1:57:32.50 - 1:57:35.00	//	ガツーンと行けばいい から。	Bam! E andrai bene.	
1:57:43.30 - 1:57:45.80	Arbitro	はい、どうもどうもど うも、ナイススウィン グ！	Ok, bene bene, buon swing!	
1:57:45.80 - 1:57:50.80	Pubblico	大きいな、大きいな、 ホームラン、ホームラ ン。	<i>"Un grosso, grosso, homerun..."</i>	Fuori campo
1:57:50.80 - 1:57:54.50	//	あの天国のじっちゃん、 ばっちゃん…	<i>I nonni e le nonne lassù in Paradiso..."</i>	//
1:59:00.60 - 1:59:02.60	Akira	ゆき。	Yuki.	

1:59:02.80 - 1:59:05.30	Kyōko	ゆき起きない。	Yuki non si sveglia.	
1:59:06.60 - 1:59:08.60	Akira	ゆき。	Yuki.	
1:59:08.60 - 1:59:10.60	//	ゆき・・・	Yuki...	
1:59:10.80 - 1:59:13.30	Shigeru	椅子から落ちた。	<i>È caduta dalla sedia.</i>	Fuori campo
1:59:22.60 - 1:59:25.80	Yamamoto Akira	-はいもしもし。 -福島けい子いますか。	- <i>Si pronto?</i> - <i>C'è Keiko Fukushima?</i>	
1:59:26.00 - 1:59:28.50	Yamamoto	はいちょっと待ってて ね。今呼んで来るから 。	<i>Sì un attimo, te la chiamo subito.</i>	
1:59:51.50 - 1:59:56.50	Cliente Nobunaga	-えっとオムツ取っても らいたんですけど。 -はい、わかりました。 少々お待ち下さい。	- <i>Scusi, mi servirebbero dei pannolini.</i> - <i>Ah certo, arrivo subito.</i>	Fuori campo
1:59:59.80 - 2:00:02.70	Nobunaga Cliente	-どんなオムツですか？ -あのう、一番上 の・・・エルサイズ。	- <i>Quali le servono?</i> - <i>I primi lassù... taglia L...</i>	//
2:00:02.70 - 2:00:07.70	//	-はい、一つよろしいで すか？ -はい。一番上、エルで ...	- <i>Ne prendo una confezione sola?</i> - <i>Sì, grazie. Quelli là, della L.</i>	
2:00:07.70 - 2:00:10.70	//	-はい。これ一つ・・・ -はい。ごめなさい。xxx	- <i>Sì. Eccoli.</i> - <i>Ottimo, la ringrazio.</i>	

2:00:40.50 - 2:00:49.50	<i>Display</i>	まま	Mamma	
2:00:49.50 - 2:00:57.30	//	エギバン 冷やし xxx	cerotti ghiaccio secco	
2:01:38.50 - 2:01:44.00	Akira	大きな、大きな、	"Un grosso... grosso..."	
2:01:44.00 - 2:01:46.50	//	ホームラン。	homerun...	
2:01:47.20 - 2:01:52.20	//	あの天国のじっちゃん ばっちゃん、	<i>I nonni e le nonne... lassù in Paradiso...</i>	
2:01:53.20 - 2:01:56.20	//	たまげて。	<i>a bocca aperta...</i>	
2:01:56.90 - 2:02:02.20	//	大きな、大きな、ホー ムラン。	<i>Un grosso... homerun...</i>	
2:02:02.70 - 2:02:05.70	<i>Coach</i>  Akira	- -あの天国...	-Akira! -I nonni e-"	
2:02:35.20 - 2:02:37.20	Saki	どうしたの？	Cos'è successo?	
2:02:46.00 - 2:02:49.50	Akira	あのお金、貸してほし いんだ。	Quei soldi... ho bisogno che me li presti adesso.	
2:02:51.50 - 2:02:55.00	//	飛行機見せてやりたい んだ。ゆきに。	Voglio portarla a vedere gli aerei. Yuki.	
2:03:04.90 - 2:03:09.20	<i>Display</i>	アポロ	Cioccolatini Apollo	
2:03:07.20 - 2:03:11.50	Nobunaga	大勢で遠足にでも行く のかな？楽しそうだ ね。	Per prenderne così tanti dove andate, in gita? Sembra uno spasso.	
2:03:12.80 - 2:03:15.80	//	ええとね、1895 円。	Ehm, sono 1895 yen.	
2:03:18.50 -	//	はい、ありがとう。	Grazie.	



2:03:20.50				
2:03:49.50 - 2:03:52.10	<i>Display</i>	差出人 おとこ 郵便局号 2 1 1-0 0 6 8 神奈川県 川崎市 中 原区 メゾンドリベラ ル 6 0 2 小杉御殿町 4-2-8 おなまえ 福島けい子  でんわ番 0 9 0-5 0 6 1-9 9 4 2	Mittente: Keiko Fukushima	
2:03:52.10 - 2:03:54.60	Akira	京子これどうしたの？	Kyoko, questo cos'è?	
2:03:54.60 - 2:03:56.60	Kyōko	さっき届いた。	<i>È arrivato prima.</i>	
2:04:10.30 - 2:04:16.60	<i>Display</i>	明へ  みんなをヨロシクネ！  頼りにしてるわよ  ママ	Per Akira  Mi raccomando gli altri!  Mi fido di te  Mami	
2:04:46.00 - 2:04:48.00	Akira	だめだ。	<i>Non ci sta.</i>	Fuori campo
2:04:50.20 - 2:04:53.20	Kyōko	背伸びたんだね、ゆき 。	Si vede che è cresciuta. Yuki.	
2:06:08.70 - 2:06:11.20	Shigeru	ね、さようなら？	È un addio, questo?	
2:10:50.80 - 2:10:53.80	Akira	今朝ゆきのこと触って みたら、	Stamattina, quando ho toccato Yuki...	
2:10:55.60 - 2:10:58.60	//	冷たくて気持ち悪かつ た。	...ed era così fredda, mi ha fatto senso.	
2:11:04.80 - 2:11:08.30	//	なんかそれがすごく・・・	E non so, quello è stato troppo...	

2:11:10.20 - 2:11:12.70	//	なんかすごく・・・	Non so, troppo...	
2:12:21.60 - 2:12:23.60	Canzone	---	♪ "Gioiello"	
2:12:39.20 - 2:12:44.50	//	真夜中の空に問いかけ てみても	<i>Anche se faccio domande al cielo di mezzanotte</i>	
2:12:47.20 - 2:12:53.20	//	ただ星が輝くだけ	<i>le stelle si limitano a brillare</i>	
2:12:54.80 - 2:13:01.20	//	心から溶けだした黒い 湖へと	<i>Da quel lago nero del mio cuore disciolto</i>	
2:13:02.70 - 2:13:08.70	//	流されていだけ	<i>si limitano a essere travolte</i>	
2:13:10.50 - 2:13:16.70	//	もう一度天使は僕にふ りむくかい？	<i>L'angelo si girerà verso di me ancora una volta?</i>	
2:13:18.10 - 2:13:24.10	//	僕の心で水浴びをする かい？	<i>Si bagnerà ancora nell'acqua fredda del mio cuore?</i>	
2:13:25.70 - 2:13:31.40	//	やがてくる冬の風に波 が揺られて	<i>Le onde fatte dondolare dal vento dell'inverno che arriverà presto</i>	
2:13:33.30 - 2:13:38.80	//	闇の中へ僕を誘う	<i>mi invitano nell'oscurità</i>	
2:13:40.70 - 2:13:47.70	//	氷のように枯れた瞳で	<i>Con uno sguardo secco come il ghiaccio</i>	
2:13:48.10 - 2:13:55.10	//	僕は大きくなっていく	<i>io sto diventando grande</i>	
2:13:55.60 - 2:14:02.30	//	誰もよせつけられない	<i>Un gioiello maleodorante</i>	
2:14:03.10 - 2:14:10.60	//	異臭を放った宝石	<i>che nessuno osa avvicinare.</i>	
2:15:06.60 - 2:15:08.60	Akira	ありがとう。	Grazie.	

2:16:29.40 - 2:16:31.90	Shigeru	あった。や！	Trovato uno!	
2:17:19.00 - 2:17:22.50	<i>Display</i>	柳楽優弥	Yagira Yuya	
2:17:22.70 - 2:17:26.20	//	北浦愛	Kitaura Ayu	
2:17:26.50 - 2:17:30.10	//	木村飛影	Kimura Hiei	
2:17:30.60 - 2:17:34.20	//	清水萌々子	Shimizu Momoko	
2:17:35.20 - 2:17:38.70	//	韓英恵	Kan Hanae	



## **BIBLIOGRAFIA**

- AGAR, Michael, "Culture: Can You Take It Anywhere?", *International Journal of Qualitative Methods*, 5, 2, 2006, pp. 1-16.
- AIXELÁ, Javier Franco, "Culture-Specific Items in Translation", in Román Álvarez e M. Carmen África Vidal (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Multilingual Matters LTD, 1996, pp. 52-78.
- APPIAH, Kwame Anthony, "Thick Translation", in Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2012, pp. 331-343 (I ed. 2000).
- BALBONI, Paolo E., CAON, Fabio, *La comunicazione culturale*, Venezia, Marsilio, 2015.
- BAZZANELLA, Carla, *Linguistica e pragmatica del linguaggio*, Bari, Laterza, 2005.
- BERTOLÉ, Claudia, "Lo sguardo documentario incontra il cinema di fiction," in Gianluca Coci (a cura di), *Japan pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 493-497.
- BERTOLÉ, Claudia, *Splendidi riflessi di ciò che ci manca: il cinema di Koreeda Hirokazu*, Piombino, Edizioni Il Foglio, 2013.
- BETTONI, Camilla, *Usare un'altra lingua: guida alla pragmatica interculturale*, Bari, Laterza, 2006.
- CAFFREY, Colm, "Relevant Abuse? Investigating the Effects of an Abusive Subtitling Procedure on the Perception of TV Anime Using Eye Tracker and Questionnaire", Dublin City University, 2009.
- DANAN, Martine, "Captioning and Subtitling: Undervalued Language Learning Strategies", *Translators' Journal*, 49, 1, 2004, pp. 67-77.
- DELABASTITA, Dirk, "Translation and the Mass Media," in Susan Bassnet e André Lefevere (a cura di), *Translation, History and Culture*, 1990, pp. 97-109.

- DIADORI, Pierangela, “Cinema e didattica dell’italiano”, in Costanza Bargellini e Silvia Cantù (a cura di), *Viaggi nelle storie. Frammenti di cinema per narrare*, Milano, Fondazione Ismu Agis Lombardia, 2007.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, “El subtitulado y los avances tecnológicos”, in Raquel Merino, J. M. Santamaría, Eterio Pajares (a cura di), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, 4, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2005, pp. 155–175.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, MUÑOZ SÁNCHEZ, Pablo, “Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment”, *The Journal of Specialised Translation*, 6, 2006, pp. 37–52.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (a cura di), *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol, Multilingual Matters, 2009.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, ANDERMAN, Gunilla (a cura di), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, “Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation”, *Translators’ Journals*, 57, 2, 2012, pp. 279–293.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, REMAEL, Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, New York, Routledge, 2014.
- EACEA, “Cifre chiave dell’insegnamento delle lingue a scuola in Europa, Edizione 2012”, Bruxelles, Eurydice ed Eurostat, 2012.
- EHRlich, Linda C., “Nobody Knows (Dare mo shiranai)”, *Film Quarterly*, 59, 2, pp. 45–50.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, “Polysystem Theory (Revised),” in Itamar Even-Zohar (a cura di), *Papers in Culture Research*, Tel Aviv, Porter Chair of Semiotics, 2005, pp. 40–50.
- FAINI, Paola, *Tradurre: Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci, 2008.
- LEDVINKA, Fay R., *What the fuck are you talking about? Traduzione, omissione e censura nel doppiaggio e nel sottotitolaggio in Italia*, Torino, Eris, 2010.
- GAMBIER, Yves, “Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception,” *The Translator: Screen Translation*, 9, Special Issue 2, 2003, pp. 171–189.

- GOLDSTEIN-GIDONI, Ofra, "The Production and Consumption of 'Japanese Culture' in the Global Cultural Market", *Journal of Consumer Culture*, 5, 2, 2005, pp. 155–179.
- HALL, Edward T., *Beyond Culture*, New York, Anchor Books Doubleday, 1976.
- JACOBY, Alexander, "Why Nobody Knows - Family and Society in Modern Japan", *Film Criticism*, 35, 2/3, pp. 66–83.
- KANEMATSU Sachiko, *Shōnen jiken wo kangaeru: "onna-kodomo" no shiten kara* (Riflessione su casi giovanili dal punto di vista del rapporto donna-bambino), Tōkyō, Asahi Shinbunsha, 1989. 兼松左知子、『少年事件を考える：「女・子供」の視点から』、東京、朝日新聞社、1989.
- KARAMITROGLOU, Fotios, "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe", *Translation Journal*, 2, 2, 1998, pp. 1–15.
- KŌNO Akihisa, JOHNSON, Charles F., "Child Abuse and Neglect in Japan: Coin-Operated-Locker Babies," *Child Abuse & Neglect*, 19, 1, 1995, pp. 25–31.
- LOMHEIM, Sylfest, "The Writing on the Screen. Subtitling: A Case Study from Norwegian Broadcasting (NRK), Oslo," in Gunilla Anderman e Margaret Rogers (a cura di), *Word, Text, Translation*, Clevedon, Multilingual Matters LTD, 1999, pp. 190-207.
- NEWMARK, Peter, *A Textbook of Translation*, Hemel Hempstead, Prentice Hall International, 1988.
- NIDA, Eugene Albert, *Toward a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964.
- NORNES, Abé Mark, "For an Abusive Subtitling", *Film Quarterly*, 52, 3, 1999, pp. 17–34.
- PAOLINELLI, Mario, DI FORTUNATO, Eleonora, *Tradurre per il doppiaggio*, Milano, Hoepli, 2005.
- PEDERSEN, Jan, "How Is Culture Rendered in Subtitles?", in *MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, 2005.
- PEREGO, Elisa, *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci, 2014.

- PEREGO, Elisa, DEL MISSIER, Fabio, PORTA, Marco, MOSCONI, Mauro, "The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing", *Media Psychology*, 13, 3, 2010, pp. 243–272.
- PEREGO, Elisa, TAYLOR, Christopher, *Tradurre l'audiovisivo*, Roma, Carocci, 2012.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis, "Audiovisual Translation", in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, New York, Routledge, 2009, pp. 13-20.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis, *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*, New York, Routledge, 2014.
- PETILLO, Mariacristina, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Milano, FrancoAngeli, 2012.
- RANZATO, Irene, *La traduzione audiovisiva: analisi degli elementi culturospecifici*, Roma, Bulzoni, 2010.
- SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.
- SCARPA, Federica, *La traduzione specializzata: lingue speciali e mediazione linguistica*, Milano, Hoepli, 2001.
- SNELL-HORNBY, Mary, *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Co., 1988.
- STOREY, John (a cura di), *What is Cultural Studies? A Reader*, London, Arnold, 1996.
- TOLLINI, Aldo, *Kanji: Elementi di linguistica degli ideogrammi giapponesi*, Pavia, Università degli Studi di Pavia, 1992.
- VENUTI, Lawrence, "Strategies of Translation", in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, 1998, pp. 240-244.
- VITUCCI, Francesco, "Il sottotitolaggio nella didattica della lingua giapponese", *ANALELE UNIVERSITĂȚII BUCUREȘTI. LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE*, 1, 2013, pp. 37–53.
- VITUCCI, Francesco, "Sociopragmatic Competence through AVT in the Japanese Language Classroom", in *ADES 3 International Symposium on Asian Languages and Literatures*,



Kayseri, Baskiall, 2014, pp. 515–528.

VITUCCI, Francesco, "Tracking the Features of Japanese Interview through Audiovisual Materials: A Pragmatic Proposal", *Athens Journal of Philology*, 3, 2, 2016, pp. 117–130.

VITUCCI, Francesco, *Ciak! Si sottotitola*, Bologna, CLUEB, 2016.

WHITE, Merry Isaacs, *Perfectly Japanese: Making Families in an Era of Upheaval*, Berkeley, University of California Press, 2002.

"Tanaka, Kakuei" in *Dizionario enciclopedico italiano*, Secondo supplemento, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, p. 889.

## SITOGRAFIA

BRANDT, Chris, *This Is Why Japanese Kids Can Walk To School Alone*, in "University Herald", 2016, <http://www.universityherald.com/articles/45963/20161025/japanese-kids.htm>, ultimo accesso 21/4/2017.

CHIRICHELLI, Andrea, *Robots: voci famose fuori controllo*, in "Mymovies.it", <http://www.mymovies.it/cinemanews/archivio/?id=844>, ultimo accesso 9/2/2017.

D'ESTE, Alice, *Economia e cinese, Ca' Foscari pronta a introdurre il numero chiuso*, in "Corriere Del Veneto", 2013, <http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/universita/2013/3-ottobre-2013/economia-cinese-ca-foscari-studia-numero-chiuso-2223415828644.shtml>, ultimo accesso 7/12/2016.

FINOS, Arianna, *Cassel: 'è una mafia il doppiaggio italiano,'* in "TrovaCinema di La Repubblica.it", 2016, <http://trovacinema.repubblica.it/news/dettaglio/cassel-e-una-mafia-il-doppiaggio-italiano/481868/>, ultimo accesso 21/12/2016.

KING, Susan, *Hidden Neglet Brought to Light*, in "Los Angeles Times", 2005, <http://articles.latimes.com/2005/feb/09/entertainment/et-nobody9>, ultimo accesso

20/4/2017.

MANCUSO, Ryan, *411's Wrestling Hall of Fame Class of 2007: Antonio Inoki*, in "411Mania", 2007, <http://411mania.com/wrestling/411s-wrestling-hall-of-fame-class-of-2007-antonio-inoki/>, ultimo accesso 11/06/2017.

MCDERMOTT, Kerry, *The Inspiring Moment Japanese Commuters Pulled Together to Push 32-TON Train Away from Platform to Free Woman Who Fell on the Tracks*, in "Daily Mail Online", 2013, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2373656/Japanese-commuters-join-forces-push-32-TON-train-away-platform-free-trapped-woman.html>, ultimo accesso 21/4/2017.

STERNGOLD, James, *Kakuei Tanaka, 75, Ex-Premier and Political Force in Japan, Dies*, in "The New York Times", 1993, <http://www.nytimes.com/1993/12/17/obituaries/kakuei-tanaka-75-ex-premier-and-political-force-in-japan-dies.html?pagewanted=all&src=pm>, ultimo accesso 11/06/2017.

TOMASI, Dario, *Dalla memoria all'assenza: il cinema di Koreeda*, in "Sonatine", 2011, <http://sonatine2010.blogspot.it/2011/01/dalla-memoria-allassenza-il-cinema-di.html?q=hana>, ultimo accesso 22/04/2017.

*About Us* in "Dynit", <http://www.dynit.it/about-us.html>, ultimo accesso 7/12/2016.

*Ca' Foscari, preiscrizioni da record: in 2mila ai test*, in "Il Gazzettino", 2014, [http://www.ilgazzettino.it/home/ca\\_foscari\\_preiscrizioni\\_da\\_record\\_2mila\\_ai\\_test-396265.html](http://www.ilgazzettino.it/home/ca_foscari_preiscrizioni_da_record_2mila_ai_test-396265.html), ultimo accesso 7/12/2016.

*Il caso Colpo di fulmine - il mago della truffa: Cineblog intervista la Lucky Red*, in "Cineblog", 2010, <http://www.cineblog.it/post/21421/il-caso-colpo-di-fulmine-il-mago-della-truffa-cineblog-intervista-la-lucky-red>, ultimo accesso 21/12/2016.

"Kore-eda.com", <http://www.kore-eda.com/index.html>, ultimo accesso 21/04/2017.

*La storia di Panini Comics*, in "Panini Comics", <http://comics.panini.it/chi-siamo/la-storia/>, ultimo accesso 7/12/2016.

*MYmovies database*, in "MYmovies.it", <http://www.mymovies.it/database/>, ultimo accesso

7/12/2016.

*Pagina di AsianWorld* in "Facebook," <https://www.facebook.com/asianworld.it/>, ultimo accesso 12/12/2016.

*Pagina di Italiansubs* in "Facebook," <https://www.facebook.com/italiansubs>, ultimo accesso 12/12/2016.

*Pagina di Subsfactory.it* in "Facebook", <https://www.facebook.com/subsfactory>, ultimo accesso 12/12/2016.

Statistics Bureau of Japan, *Education and Culture*, in "Statistical Handbook of Japan 2016", Ministry of Internal Affairs and Communications, 2016, <http://www.stat.go.jp/english/data/handbook/c0117.htm#c16>, ultimo accesso 11/06/2017.

UNESCO Institute for Statistics, *Literacy Rate Data*, in "UIS.stat", 2015, [http://data.uis.unesco.org/Index.aspx?DataSetCode=EDULIT\\_DS&popupcustomise=true&lang=en#](http://data.uis.unesco.org/Index.aspx?DataSetCode=EDULIT_DS&popupcustomise=true&lang=en#), ultimo accesso 14/12/2016.

*Winter Is Coming Release Info*, in "IMDb", [http://www.imdb.com/title/tt1480055/releaseinfo?ref\\_=tt\\_ov\\_inf](http://www.imdb.com/title/tt1480055/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf), ultimo accesso 8/12/2016.

## FILMOGRAFIA

KOREEDA Hirokazu, *Dare mo shiranai* (Nessuno lo sa), Giappone, 2004. 是枝裕和、『誰も知らない』、日本、2004.