



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(ordinamento D.M. 270/2004)

in Lingue e Istituzioni
Economiche e Giuridiche
dell'Asia e dell'Africa
Mediterranea

Tesi di Laurea

**Analisi delle problematiche di traduzione
audiovisiva del *genderlect* parlato dalla
protagonista del film
*"Karera ga honki de amu toki wa"***

Relatore

Ch. Prof. Francesco Saverio Vitucci

Correlatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Laureanda

Laura Gandolfi

Matricola 866112

Anno Accademico

2018 / 2019

INDICE

Abstract	4
要旨	5
Introduzione	7
Capitolo 1: Introduzione alle dinamiche della traduzione audiovisiva	9
1.1 Le molteplici sfaccettature della traduzione audiovisiva.....	9
1.1.2 I generi dell'audiovisivo.....	14
1.1.3 Aspetti tecnici della sottotitolazione.....	17
1.1.4 La storia del sottotitolaggio.....	20
1.2 Gli elementi culturospecifici, classificazioni e strategie.....	21
1.3 Le variazioni linguistiche.....	27
Capitolo 2: La lingua e il genere	29
2.1 Sesso e genere: una dicotomia problematica.....	30
2.1.2 Mascolinità e femminilità.....	34
2.1.3 <i>Transgender</i>	38
2.2 La variazione diagenetica in giapponese.....	41
2.2.1 <i>Danseigo</i> e <i>joseigo</i>	43
2.3 <i>Onē kotoba</i>	51
Capitolo 3: Commento traduttologico	59
3.1 L'opera e i suoi temi.....	59
3.1.1 L'autrice.....	63
3.2 Problematrice relative alla traduzione dell'idioletto nel film.....	64
3.3 Proposte di sottotitolazione di scene significative.....	64

Conclusioni.....	102
Appendice.....	107
Bibliografia.....	148
Sitografia.....	156

Abstract

Questo studio è dedicato all'analisi del *genderlect* parlato dalla protagonista *transgender* del film giapponese di Oigami Naoko *Karera ga honki de amu toki wa* e alla relativa risoluzione delle *impasse* linguistiche da parte del sottotitolatore tramite le strategie di traduzione di elementi culturospecifici più appropriate. Tale disamina verrà accompagnata da un'introduzione dedicata alle dinamiche che regolano la traduzione audiovisiva, assieme a un approfondimento presente nel secondo capitolo che tratterà del rapporto tra lingua e genere. Verranno chiariti i concetti di identità sessuale e di genere di un individuo e si ricercherà l'influenza che esercitano tali elementi sulle pratiche discorsive. Successivamente verrà analizzato il contesto situazionale nel quale il prodotto audiovisivo è ambientato, illustrando alcune delle consuetudini linguistiche utilizzate all'interno comunità LGBTQ in Giappone, senza però ricadere in classificazioni dicotomiche della lingua ormai obsolete, riconoscendo quindi la specificità individuale di ogni persona *queer* anche a livello linguistico. Infine, il terzo capitolo presenterà il commento traduttologico di alcune scene considerate rilevanti dal punto di vista linguistico associando alle *impasse* linguistiche riscontrate nel testo *source* le strategie ritenute più appropriate in base al contesto d'uso, investigando in particolar modo sul *baby talk*, ovvero l'insieme delle risorse linguistiche utilizzate dagli adulti quando dialogano con i bambini.

要旨

この論文では「かれらが本気で編むときは」という荻上直子の映画のトランスジェンダー主演の話し方について深く研究する。日本語からイタリア語の視聴覚翻訳する時は、二つの観点をよく考慮に入れなければならないのである。一つ目は言語的な視点である。特に特有の話し方の場合に、適当な語彙を選ぶのは重要である。しかし、時々日本語の表現はイタリア語には翻訳が不可能である。その場合に、翻訳者が行き詰まっている。そのとき、視聴覚原文を翻訳できるように、翻訳者が翻訳の策略を用いることができる。この策略を使う前に、翻訳者が字幕の作り方をよく習わなければならないのである。そのため、この論文の第一章には、字幕を作るためのルールについて述べる。

加えて、二つ目の視点も慎重に考慮する。L G B T Qのキャラクターの話し方を分析する前に、そのキャラクターがどんな文脈を使い社会的な状態で生きるのをよく調べておかなければならない。なぜなら、社会的な状態と個人的な文脈は人の話し方に影響を与えるから。よって、この論文の第二章には言語と性の関係も深め、日本のL G B T Qの共同体を分析する。日本のL G B T Q一員に対する日本人の偏見について研究があるから、その観点も深める。その上、性別とジェンダーは同じ概念ではないので、それも明らかにする。社会的な文脈と性別とジェンダーの概念を説明したあと、次にL G B T Qの一員は普段にどんな言語を使うかを調べる。人間の考えが現れる方法はたくさんあるから、一つしかない言語はないという結果が出た。性以外の影響を与える要因が多く、たとえば出身や教育のレベルや家族の状態などである。また、男っぽい・女っぽい話し方があるかもしれないが、男性しか使わない言語、それとも、女性しか使わない言語が分類することが廃れたことも考察する。この映画の主演のリンコはトランスジェンダーの女性で、女っぽい話し方とBABY TALKという親が赤ん坊に話しかける話し方をよく使う。この論文の目的は日本語の文

化に対する言語的な要素、特にリンコの話し方はイタリア語にどんな翻訳がすればいいかという目的である。

本論の三章では「かれらが本気で編むときは」のあらすじ、分析、翻訳、字幕について述べる。リンコが他のキャラクターに BABY TALK を使うせりふを分析し、つまり、どのようなイタリア語に BABY TALK が翻訳されるかの論評がある。本論の三章に映画の字幕の製作過程を実行しながら、リンコのせりふに視聴覚翻訳の策略を施行する。

Introduzione

Nell'ambito della traduzione interlinguistica, e, in particolare, della traduzione interlinguistica applicata a un prodotto audiovisivo, è importante sottolineare che il linguaggio non è solo l'insieme delle conoscenze mentali e delle regole interiorizzate che permette di produrre messaggi in una certa lingua,¹ ma è anche espressione della cultura di un certo paese.² Per rappresentare culturalmente l'identità di una certa nazione, il testo audiovisivo si servirà non solo della parte linguistica, ma anche della parte visiva, ovvero quella dell'*immagine*. Per essere in grado di fornire una rappresentazione veritiera della realtà che un certo prodotto audiovisivo straniero mira a comunicare, è necessario, quindi, che la figura del *traduttore* e, in questo caso, del *sottotitolatore* sia capace di mediare tra due realtà linguistiche e culturali spesso molto diverse tra di loro e di coniugare armoniosamente i sottotitoli con la colonna sonora originale del prodotto, andando quindi a creare la cosiddetta *coesione intersemiotica* tra testo e immagine. È evidente che, sia che si tratti di una serie tv o di un lungometraggio, il testo audiovisivo è composto da segni, che possono essere verbali o non verbali, volontari o involontari, impliciti o espliciti; questi segni si combinano per formare una rete di codici che creano il messaggio che viene ricevuto dallo spettatore.³ Tuttavia, può accadere che il testo associato all'immagine che ci viene mostrata sullo schermo possa essere intraducibile in lingua *target*. Questa intraducibilità può essere dovuta a diversi fattori; in questo studio l'autrice si soffermerà in modo particolare sulle *impasse* create dai segni di tipo *culturale*, ovvero quelli contenenti informazioni culturospecifiche trasmesse tramite il canale uditivo o quello visivo presenti nel film drammatico del 2017 di Oigami Naoko *Karera ga honki de amu toki wa*. Il focus dell'analisi linguistica sarà l'idioletto,⁴ o meglio, il *genderlect*, parlato dalla protagonista *transgender* del film, Rinko. Ovviamente, la formazione di tipo *tecnico* riguardo le norme che regolano il processo di sottotitolatura è di fondamentale importanza. Per questa ragione il primo capitolo sarà dedicato all'introduzione alle dinamiche della traduzione audiovisiva e si focalizzerà in particolar modo sulle *strategie* di traduzione più efficaci alla resa di elementi culturospecifici nella coppia linguistica giapponese-italiano. Tuttavia, come abbiamo affermato in precedenza, non è sufficiente conoscere le basi della TAV per riuscire a produrre una buona traduzione. La competenza linguistica e tecnica rappresentano solo una parte delle capacità che il sottotitolatore deve possedere per svolgere una traduzione

¹ BERRUTO G., CERRUTI M., *La linguistica. Un corso introduttivo*, UTET Università, Torino, 2015, p.35.

² PETTIT Z., "Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing" in DIAZ CINTAS J., *New Trends in Audiovisual Translation*, Multilingual Matters, 2009, p. 44.

³ GOTTLIEB H. "Subtitling: Diagonal translation." in *Perspectives. Studies in Translatology* 2 (1), 1994, pp. 101-121.

⁴ ŌTSUKA T., *Ni-chōme kara uroko: Shinjuku gei sutorito zakki chō* (Note di strada di gay a Shinjuku 2-chōme), Tōkyō: Shōeisha, 1995.

coerente e ben fatta dal punto di vista dell'accuratezza e della precisione; egli dovrà infatti informarsi in modo adeguato riguardo al contesto nel quale il prodotto audiovisivo è ambientato. In questo caso, il lungometraggio è incentrato sulla figura di una donna *transgender* giapponese, quindi è stato ritenuto opportuno trattare nel secondo capitolo il rapporto tra lingua e genere. Ai fini della traduzione finale, infatti, è necessario non solo esaminare approfonditamente il ruolo della variazione linguistica (in questo caso, *diagenerica*) nei dialoghi di Rinko, ma anche ricercare il contesto sociale in cui questo personaggio avrebbe agito nella realtà, ricordando sempre che ogni atto linguistico individuale, nella sua realizzazione concreta, non può e non deve essere ascritto a categorie di linguaggio chiuse e divise in base al genere, come nel caso di *danseigo* e *joseigo* (rispettivamente, "linguaggio maschile" e "linguaggio femminile" giapponese)⁵; in caso contrario si corre il rischio di ricadere in classificazioni della lingua ormai obsolete, che non fanno altro che rinforzare stereotipi preesistenti. Nel secondo capitolo si esaminerà dunque lo stato attuale della comunità LGBTQ in Giappone e le modalità con cui i membri di questo gruppo comunicano tra di loro e se vengono in qualche modo discriminati all'interno della società per il loro orientamento sessuale o la loro identità di genere. Sarà solo conoscendo in modo approfondito i *protagonisti* di questa "rivoluzione linguistica" che saremo veramente in grado di avere un *background* sociale più chiaro che ci permetterà di tradurre realisticamente e nel modo più fedele possibile il linguaggio utilizzato da Rinko. Verrà inoltre dedicato un paragrafo allo *onē kotoba*,⁶ un idioletto utilizzato da diversi membri della comunità LGBTQ per esprimere il loro lato femminile con risorse linguistiche solitamente riservate alle donne.

La nostra ricerca relativa alla variazione diagenetica e alla situazione sociale delle *gender minorities* si concretizzerà infine nel terzo capitolo, nel quale verranno applicate le strategie di traduzione discusse in precedenza al commento traduttologico del film. Lo scopo di questa indagine è quindi quello di illustrare le problematiche di traduzione riscontrate nell'idioletto parlato da Rinko nel film durante il processo di sottotitolatura, considerando la complessità degli elementi culturospecifici legati al suo genere. Come abbiamo già anticipato, la sfida non è certamente delle più facili, soprattutto quando la posta in gioco è così alta. Ricordiamo, infatti, che una traduzione superficiale che non considera le specificità del linguaggio individuale di un personaggio rischia di produrre l'effetto di *appiattimento* in lingua *target*, nonché mette a repentaglio la verosimiglianza del carattere e del modo di esprimersi di tale soggetto, distorcendolo e creando così un *alter ego* più vicino alla cultura

⁵ OKAMOTO Shigeko, "Variability and multiplicity in the meanings of stereotypical gendered speech in Japanese" in Xinren Chen & Dániel Kádár (a cura di), *East Asian Pragmatics*, 2017, p. 6.

⁶ MARTIN F., JACKSON P., MCLELLAND M., YUE A. (edited by) *AsiaPacifiQueer: Rethinking Genders and Sexualities*, 2008, p. 74.

target. Con lo studio delle problematiche di traduzione all'interno di questo lungometraggio si cercherà, tramite l'utilizzo delle strategie più efficaci in base al tipo di *impasse* che verrà riscontrata, di offrire una visione moderna e attuale della traduzione interlinguistica audiovisiva in un campo molto complesso come quello della resa della variazione diagenetica applicata a un linguaggio *queer*.

Capitolo 1: Introduzione alle dinamiche della traduzione audiovisiva

1.1 Le molteplici sfaccettature della traduzione audiovisiva

La sottotitolazione è una tipologia di traduzione audiovisiva che sta diventando sempre più popolare di anno in anno, grazie anche alla convivenza dei giovani con i *media* e la creazione di nuove piattaforme di streaming, come Amazon Prime, Netflix e Crunchyroll, che permettono la visione di film e serie tv straniere in lingua originale. Assieme allo sviluppo di nuove tecnologie di fruizione dei prodotti audiovisivi, l'interesse e la curiosità degli spettatori nei confronti di culture completamente diverse dalla loro stanno crescendo, così come il loro desiderio di sentirsi più vicini a tali culture gustandosi un prodotto audiovisivo in lingua originale senza che la lingua del prodotto diventi un ostacolo alla comprensione. Tuttavia, questa distribuzione globale di prodotti audiovisivi che hanno origine in diverse parti del mondo porta con sé anche delle problematiche traduttive nuove, spesso portate in luce da sottotitolatori che non sanno gestire le specificità culturali di due lingueculture differenti e creano o rafforzano stereotipi che con scelte traduttive più consapevoli sarebbero abbattuti. Al fine di evitare questo tipo di errori e per offrire una panoramica generale del mondo dell'audiovisivo, l'autrice ritiene opportuno dedicare il capitolo iniziale alle dinamiche di questa tipologia di traduzione in modo da chiarire l'aspetto teorico, in particolare per quanto riguarda la coppia traduttiva giapponese-italiano, al fine di esplicitare tutte le specifiche tecniche prima di passare all'analisi delle tematiche del film e al commento traduttologico. Per prima cosa, definiamo cos'è un "testo audiovisivo". Un testo audiovisivo è un costrutto semiotico che comprende diversi codici significanti che operano simultaneamente per produrre un significato. Un film quindi è composto da diversi segni codificati e articolati in base a regole sintattiche.⁷ Si può definire quindi traduzione audiovisiva (TAV) un'attività che comprende il trasferimento del significato globale del testo di origine (la cui lingua verrà chiamata lingua *source*) e la successiva produzione di un testo nuovo, equivalente al testo d'origine, in un'altra lingua, che chiameremo lingua *target*.⁸

⁷ DELABASTITA Dirk, "Translation and the Mass Media" in S. Bassnett & A. Lefevere (a cura di), *Translation, History and Culture*, London, New York: The Pinter Press, 1990, pp. 97-109.

⁸ PEREGO Elisabetta, TAYLOR, Christopher, *Tradurre l'audiovisivo*, Roma, Carocci Editore, 2012.

Questa definizione implica una variazione diamesica (le cui implicazioni verranno chiarite in seguito nei prossimi capitoli) perché il dialogo orale viene tradotto e trasformato in forma scritta, ma comprende anche la dimensione semiotica del testo. Tuttavia, la TAV è stata chiamata in molti altri modi nel corso degli anni, inizialmente “traduzione vincolata” o *constrained translation* da Titford⁹ poi *film translation* o “traduzione filmica” da Snell-Hornby¹⁰, *screen translation* detta anche “traduzione per lo schermo”, termine molto utilizzato soprattutto nel mondo anglosassone¹¹; Luyken e altri studiosi proponevano invece *audiovisual language transfer*¹², mentre si parla di *multimedia translation*, ovvero “traduzione multimediale”, per Gambier e Gottlieb¹³. Di nuovo Gambier¹⁴ propose il termine *transadaptation* nella speranza di coniare una parola che comprendesse sia il concetto di traduzione che quello dell’adattamento, ma non riscosse grande successo. Queste denominazioni, tuttavia, non prendono in considerazione tutte le varietà incluse nel termine traduzione audiovisiva, che viene attualmente preferito per il suo carattere iponimico. Come abbiamo visto, le definizioni della traduzione audiovisiva sono molto numerose e questo ha reso difficile la loro collocazione all’interno dei *translation studies*. Ma continuiamo ad illustrare le caratteristiche del testo audiovisivo. Come è stato affermato in precedenza, esso comunica un messaggio servendosi di canali multipli con diversi gradi di ridondanza. I più rilevanti sono il *canale sonoro* (che comprende i dialoghi, la musica, i rumori e i silenzi) e quello *visivo* di tipo *verbale* (come i sottotitoli e le didascalie) e *non verbale* (per esempio le immagini, la postura e la gestualità). Tramite il canale visivo, vengono espressi diversi tipi di codici¹⁵, uno dei più importanti è quello iconografico, perché costringe il traduttore a riproporre la coerenza presente tra l’immagine e il dialogo dei personaggi sullo schermo. A causa di questa coesistenza tra canale sonoro e visivo e di altri vincoli tecnici come la sincronizzazione, il traduttore è costretto a muoversi all’interno di confini ben precisi; per questo motivo possiamo definire la TAV una traduzione *vincolata*¹⁶. Anche se la fedeltà al testo originale è certamente una delle priorità per il traduttore, è essenziale tener conto dei vincoli sopracitati, in quanto una traduzione che non tenga conto del canale visivo o sonoro,

⁹ TITFORD C., C. A. E. Hieke (eds.), *Translation in foreign language teaching and testing*, Tübingen, G. Narr, 1985.

¹⁰ SNELL-HORNBY M., *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam, John Benjamins, 1988.

¹¹ MASON, I., “Speaker meaning and reader meaning: preserving coherence in screen translation.”, in R. Kölmer & J. Payne eds., *Babel: the cultural and linguistic barriers between nations*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1989, p. 18.

¹² LUYKEN, G., HERBST, T., LANGHAM-BROWN, J., REID, H., SPINHOF, H., *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European Audience*, Manchester, European Institute for the Media, 1991.

¹³ GOTTLIEB H., (**Multi*) *media translation: concepts, practices, and research*, Amsterdam; Philadelphia, edited by Yves Gambier, 2001.

¹⁴ GAMBIER Y., “Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception” in *The Translator*, vol. 9, n. 2, 2003, p. 178.

¹⁵ CHAUME F., “Film Studies and Translation Studies: Two Discipline at Stake in Audiovisual Translation”, in *Translators’ Journal*, vol. 49, n. 1, <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009016ar.pdf>, 2004, pp. 12-24.

¹⁶ PAVESI M., “Aspetti (socio)linguistici del doppiaggio”, in Baccolini, Raffaella, Bollettieri, Rosa Maria, Bosinelli, Gavioli Laura (eds), *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, 1994, pp. 129-142.

seppur corretta dal punto di vista sintattico-grammaticale, produrrà un effetto di straniamento sullo spettatore. Inoltre, il sottotitolaggio è anche definito una modalità di traduzione *trasparente*¹⁷ poiché offre simultaneamente allo spettatore la traduzione del testo audiovisivo, anche se la colonna sonora originale rimane udibile (quindi è possibile fare paragoni con il testo audiovisivo di partenza).

Utilizzando una classificazione funzionale proposta dalla dottoressa Chiaro¹⁸, possiamo esprimere la natura polisemiotica di un prodotto audiovisivo riassumendola in quattro classi di elementi basilari:

1. visivo/non-verbale: in questo caso parliamo di immagini, fotografie e gesti;
2. visivo/verbale: come insegne, messaggi e titoli di giornali;
3. acustico/verbale: ad esempio i dialoghi, i monologhi, le canzoni e le voci fuori campo;
4. acustico/non-verbale: ovvero gli effetti sonori, i brusii e rumori.

	VISUAL	ACOUSTIC
NON-VERBAL	SCENERY, LIGHTING, COSTUMES, PROPS, etc. Also: GESTURE, FACIAL EXPRESSIONS; BODY MOVEMENT, etc.	MUSIC, BACKGROUND NOISE, SOUND EFFECTS, etc. Also: LAUGHTER; CRYING; HUMMING; BODY SOUNDS (breathing; coughing, etc.)
VERBAL	STREET SIGNS, SHOP SIGNS; WRITTEN REALIA (newspapers; letters; headlines; notes, etc.)	DIALOGUES; SONG- LYRICS; POEMS, etc.

Figura 1: La natura polisemiotica dei testi audiovisivi si può riassumere in questo schema di Chiaro (2009)

Analizziamo ulteriormente questa classificazione, partendo dalla componente verbale per eccellenza: la *sceneggiatura*. È evidente che la sceneggiatura all'interno di un prodotto audiovisivo abbia sempre una struttura ben definita e un obiettivo delineato, ovvero quello di catturare progressivamente e mantenere l'attenzione dello spettatore. Ogni narrazione filmica, sia cinematografica che televisiva, ha una progressione narrativa che generalmente segue sempre fasi determinate: all'inizio c'è un'*apertura*, poi uno *sviluppo*, che progressivamente raggiunge un momento di non ritorno, ovvero il *climax*, per arrivare infine alla *risoluzione*. In questo schema prestabilito, i dialoghi svolgono un'azione di supporto alla storia, mantenendo il ritmo narrativo e un'azione informativa per lo spettatore e

¹⁷ PEREGO E., *La traduzione audiovisiva*, "Le bussolé", Carrocci, 2005.

¹⁸ ANTONINI R.; CHIARO D., "The Perception of Dubbing by Italian Audiences", in *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, BASINGSTOKE, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 97-114.

i personaggi della storia riguardo allo svolgimento della stessa (funzione informativa verticale e orizzontale). Di fondamentale importanza è anche l'aspetto *paraverbale*, come l'innalzamento del tono di voce, il rallentamento del ritmo e l'intonazione della voce e eventuali variabili diatopiche (dialetti, elisioni, alterazioni di suoni) che potrebbero alterare il significato di una frase o di una parola o compromettere la comprensione del dialogo per il traduttore. Per quanto riguarda invece la componente visuale, l'immagine può avere due funzioni. Si parla di *ancoraggio* quando il senso di un'immagine viene chiarito e specificato da un "testo" verbale e di *ridondanza* quando un'immagine ribadisce quanto specificato da un testo verbale. Anche l'analisi della dimensione cinesica della comunicazione (movimenti del corpo, posture, sguardi, mimica facciale) in contesti culturali diversi costituisce un elemento fondamentale per la sottotitolatura, così come la dimensione prossemica, che colloca i personaggi in un preciso spazio per ragioni non solo narrative ma anche culturali, per esempio, come ci si siede a tavola o come ci si saluta tra amici (in culture diverse da quella italiana, come sarebbe percepito il bacio sulla guancia?). Abbiamo visto quindi come la sottotitolazione sia una forma di traduzione audiovisiva molto peculiare le cui caratteristiche principali devono essere studiate e analizzate per effettuare una traduzione precisa: per raggiungere questo risultato sarà opportuno ricordare, inoltre, le cinque caratteristiche basilari della traduzione. Essa infatti è un'attività *scritta, aggiuntiva, immediata, sincronica e multimediale*.¹⁹ Vediamo ora nel dettaglio ciascuna di queste qualità. È un tipo di traduzione in forma *scritta* perché si contrappone all'*oralità* dei dialoghi presenti in un prodotto audiovisivo (ricordiamo la sopracitata variazione diamesica); ha un ruolo *aggiuntivo* o *additivo*, in quanto aggiunge materiale verbale; l'esposizione è *immediata*, perché, all'interno di un prodotto audiovisivo la conversazione viene presentata come un flusso immediato di parole e i sottotitoli devono adattarsi al ritmo di tale flusso; la presentazione è *sincronica*, perché i sottotitoli devono essere sincronizzati con la colonna sonora originale, ove possibile; infine è un tipo di testo *multimediale*, perché vengono utilizzati almeno due canali contemporaneamente (quello visivo e quello sonoro) per trasferire il significato globale di un testo da una lingua *source* a una lingua *target*. Il rapporto tra l'elemento visivo e quello sonoro è essenziale perché la trama sia coerente; per questa ragione il professionista deve essere al corrente di questa interazione tra i due canali per poter effettuare le scelte di traduttori più adeguate e in armonia con tutti i livelli semiotici del prodotto audiovisivo che deve essere tradotto.

¹⁹ GOTTLIEB H., "Subtitling – A New University Discipline", in DOLLERUP Cay AND LADEGAARD Anne (red), *Teaching Translation and Interpreting – Training, Talent and Experience*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992, p. 162.

Come abbiamo potuto notare, quindi, i sottotitoli non sono una mera traduzione o il riassunto dello *script* originale di un'opera, bensì un processo di traduzione molto più complesso, composto da elementi relativi al canale visivo e al canale sonoro di cui bisogna tener conto se non si vuole compromettere la coesione intersemiotica del testo. Difatti, è bene ricordare che non basta che il messaggio dei dialoghi in lingua originale sia mantenuto nella lingua d'arrivo, ma deve essere in sincronia con le realtà paralinguistiche citate in precedenza, come l'innalzamento o l'abbassamento del tono della voce, il ritmo del parlato e l'intonazione e con quelle extralinguistiche, come le risate o i colpi di tosse, con quelle pragmatiche del corpo, che riguardano cioè la vestemica, l'oggettemica, la prossemica, i gesti e le espressioni facciali e infine con quelle della lingua, come ad esempio i deittici, le elisioni e alterazione dei suoni.²⁰ Di estrema importanza è anche la dimensione cronemica: d'altronde, anche la durata delle conversazioni, i turni di parola, le pause, la durata dei convenevoli ma anche il ruolo dei silenzi all'interno dei film dovranno rimanere equivalenti per ottenere un buon risultato. Ma che cosa significa creare un testo *equivalente* a quello di partenza? Pur definendo come equivalenza quella capacità del sottotitolatore di rendere nella lingua di arrivo gli stessi elementi semantici della lingua di partenza, molti studiosi presentano dubbi sul possibile raggiungimento di una completa equivalenza. Questo perché vi sono diversi criteri da tenere in considerazione. Per prima cosa, come si può capire se una traduzione è "corretta" oppure no? Vi sono numerosi parametri da tenere in considerazione, come il pubblico a cui è destinata l'opera, il livello di conoscenza di tale pubblico della cultura *source*, il contesto in cui verrà proiettata... Osimo suggerisce di considerare la traduzione come un processo di creazione della diversità²¹ piuttosto che di equivalenza. Nella pratica si cerca di creare testi equivalenti dal punto di vista semantico ma con adattamenti rilevanti dal punto di vista strutturale-stilistico (Nida la definiva *equivalenza dinamica*²²). La priorità del sottotitolatore è quella di preservare il messaggio originale dei dialoghi sortendo sul fruitore lo stesso effetto del testo originale, considerando i limiti fisici imposti dal sottotitolo.

Nel corso della sottotitolazione, dunque, la lingua orale viene tramutata in una lingua scritta condensata.²³ Questa modalità di scrittura ibrida che intreccia le convenzioni sia del parlato che dello scritto si raggiunge in tre fasi. La prima è la *riduzione*, ovvero il passaggio da unità di testo più lunghe a unità di testo più brevi. Essa dipende da diversi elementi, come l'abilità di lettura degli spettatori, che è un fattore soggettivo legato a variabili quali il sesso,

²⁰ VITUCCI Francesco, *Ciak! Si sottotitola. Traduzione audiovisiva e didattica del giapponese*, "Contesti linguistici", Clueb, 2016, p. 22.

²¹ OSIMO Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011, p. 63.

²² NIDA Eugene Albert, *Context in Translating*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamin, 2002.

²³ Si parla quindi di *variazione diamesica*.

l'età e la scolarizzazione. Anche la tipologia di lingua interessata può incidere sulla riduzione dei testi; per esempio, lingue sintatticamente simili tra loro come l'italiano e lo spagnolo, non richiederanno grandi riduzioni. Molte volte per ridurre un testo vengono riadattati molti aspetti dell'oralità, come ridondanze, esitazioni, riformulazioni, riempitivi e ripetizioni a vantaggio di un'intenzione comunicativa globale.²⁴ La seconda fase è la *trasformazione diamesica*. Il passaggio dal codice orale a quello scritto è una trasformazione necessaria perché i due codici svolgono funzioni diverse e possiedono caratteristiche diverse. Il sottotitolo si configura infatti come uno scritto pianificato e più coordinato dal punto di vista logico-sintattico rispetto alla colonna sonora originale ed è più neutro ed impersonale poiché privo dei marcatori tipici dell'oralità. L'ultimo passaggio è quello della *traduzione interlinguistica* vera e propria che, come sarà illustrato successivamente, dovrà tenere conto di una serie di strategie atte a stabilire un collegamento con le due lingueculture in questione. In questo passaggio un sottotitolatore abile dovrà mettere in pratica le sue capacità di comprensione per interpretare il testo e quelle di riformulazione per ricodificarlo. Le fasi discusse finora non dovranno essere messe in pratica obbligatoriamente in modo sequenziale o subordinato tra loro, ma si potranno svolgere insieme all'interno dell'apparato multisemiotico del testo audiovisivo di partenza, poiché lo spettatore finale si troverà a decodificare i contenuti delle opere attingendo contemporaneamente sia dal canale iconico che acustico a prescindere che conosca o meno la lingua *source*.²⁵

1.1.2 I generi dell'audiovisivo

Di seguito verranno illustrate ulteriori tipologie di generi audiovisivi. Il *doppiaggio*²⁶ è una delle due modalità più diffuse di trasferimento audiovisivo. In essa i dialoghi filmici vengono tradotti totalmente attraverso il canale orale, ovvero eliminando il parlato originale per introdurre quello della lingua *target*.²⁷ Il rispetto dei tempi e la creazione di contenuti che rispettino anche la sincronia con il labiale degli attori quando sono visibili sullo schermo è indispensabile, per questa ragione viene anche chiamato *lipsync*. I dialoghi devono essere credibili anche nella lingua *target*, per questo è fondamentale la figura di un buon adattatore, che dovrà tener conto delle pause, degli appuntamenti labiali e persino dei fiati dei personaggi nel caso questi influenzino il ritmo del dialogo; per i motivi sopracitati, quindi, la traduzione per il doppiaggio presenta molti vincoli legati all'elemento visivo. Il doppiaggio

²⁴ BRUTI Silvia, "Traduzione audiovisiva" in BARONE Charles; BRUTI Silvia; FOSCHI Albert, MARINA; TOCCO Valeria (a cura di), *Dallo stilo allo schermo. Sintesi di teoria della traduzione*, Pisa: Edizioni Plus – Pisa University Press, 2011, pp. 145-157.

²⁵ VITUCCI Francesco, *Ciak! Si sottotitola. Traduzione audiovisiva e didattica del giapponese*, p. 23.

²⁶ PEDERSEN Jan, *Subtitling Norms for Television: An exploration focussing on extralinguistic cultural references*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2011.

²⁷ PETILLO, M., *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, 2002.

nasce con la fine dei film muti e l'avvento del sonoro negli anni '20, ma si rafforza particolarmente all'inizio dell'era fascista quando cominciano ad affermarsi i primi studi di doppiaggio. Nonostante sia un processo spesso lungo e dispendioso, nel quale sono coinvolte molte figure tra le quali troviamo non solo i doppiatori, ma anche adattatori-dialoghisti e traduttori, il doppiaggio continua ad essere il metodo dominante di traduzione audiovisiva in Italia, anche se sta lentamente ma gradualmente emergendo una nuova tendenza: quella della sottotitolazione. Infatti, grazie all'utilizzo di Internet e alla globalizzazione, la curiosità nei confronti di prodotti audiovisivi non distribuiti nei propri paesi di origine (e, quindi, non doppiati) sta aumentando, anche per ragioni legate all'apprendimento linguistico. Nonostante i meriti della sottotitolazione nello stimolare lo studio delle lingue straniere, i sostenitori del doppiaggio individuano diversi svantaggi nella sottotitolazione, tra i quali troviamo l'occupazione fisica di parte dello schermo da parte dei sottotitoli, l'impegno richiesto dalla lettura con conseguente perdita di parti della visione del film e infine l'interferenza dei sottotitoli per chi conosce la lingua *source*. Passiamo ora al *voice-over* od *over-sound*.²⁸ Detto anche *half dubbing* (semi-doppiaggio) consiste nella sovrapposizione di una o più voci all'audio originale senza sincronizzare le battute dei dialoghi con il labiale dell'originale. Il sonoro, dunque, non è cancellato ma rimane udibile sullo sfondo. Si tratta di una tecnica adottata prevalentemente in ambito televisivo e quasi inesistente al cinema. Solitamente il compito è affidato a uno *speaker* e non a un doppiatore, che parla in modo asettico e spesso è usato nei paesi dell'est europeo in televisione, mentre in Italia si è evoluto in una tecnica ibrida, a metà tra doppiaggio e *voice-over* che si chiama *simil-sinc* o *semi-sinc*. Angela Sileo²⁹ afferma che questa tecnica rispetta solamente per metà il sincronismo articolatorio (ignorando la coincidenza tra i movimenti oro-labiali del testo di partenza e di quello di arrivo), ma garantisce il sincronismo ritmico e la copertura della battuta. È preferito dalle piccole reti televisive per il suo costo contenuto rispetto al doppiaggio e il risultato esteticamente migliore rispetto a un classico *voice-over*. Il *revoicing* (in italiano è chiamato *narrazione* o *commento libero*) prevede invece la sovrimpressioni su un testo audio-video originale della voce di un commentatore in un'altra lingua, il cui compito è illustrare i dialoghi e le immagini ritenuti di più difficile intelligibilità, semplificandoli in base ai fini stessi della narrazione, mentre il testo di partenza viene tradotto in anticipo e viene alleggerito dalle parti ritenute superflue. Il principale vantaggio del *revoicing* è rappresentato dall'assenza di vincoli di sincronizzazione, dato che solitamente si tratta di una voce fuori campo; inoltre, la tecnica della narrazione ammette un maggiore distacco dal testo originale sia a livello contenutistico, sia a livello stilistico, quindi il testo sarà più formale e curato. Si

²⁸ RANZATO Irene, *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*, Bulzoni, 2011, p. 24.

²⁹ SILEO Angela, "Il simil sync o semi-sinc nel panorama italiano: lo slittamento e offuscamento dei confini previsti dal CCNL", in *Altre Modernità*, (2) 2018, pp. 258-267.

tratta quindi di un libero adattamento per far transitare il contenuto di un documentario da una voce all'altra. Per questi motivi il commento è utilizzato di sovente nelle opere di *non-fiction*, mentre la narrazione si trova spesso nelle opere di finzione. Parliamo ora dell'*audiodescrizione*. Si tratta di un esempio di traduzione intersemiotica proprio come il sottotitolaggio, ovvero trasforma il visivo in lingua parlata, generalmente per rendere accessibile un prodotto audiovisivo alle persone cieche o ipovedenti. Secondo il *Royal National Institute of Blind People* (RNIB) si tratta di un servizio per ciechi e persone ipovedenti che descrive in maniera chiara, vivida e concisa quello che sta succedendo sullo schermo o su un palcoscenico negli intervalli silenziosi tra il commento del programma o i dialoghi in modo da trasmettere i principali elementi visivi di una produzione.³⁰ L'audiodescrizione è solitamente preparata in anticipo e può essere lanciata *live* nel caso di opere teatrali o preregistrata nel caso dei programmi televisivi. Può essere preceduta da un *audio introduction*, cioè un audio che descrive l'opera (che può essere appunto teatrale o lirica) e la produzione prima dell'inizio, come il programma cartaceo che viene distribuito a teatro. Per rendere accessibile un prodotto audiovisivo l'audiodescrizione non è l'unica opzione disponibile. Vi sono infatti i *closed captions* (CC), in Italia conosciuti come *sottotitoli per i sordi*. Essi hanno molti tratti in comune con la sottotitolazione intralinguistica classica, visto che è anch'essa una forma di traduzione trasparente, sincronica e additiva. I sottotitoli per i sordi sono più ricchi di quelli classici e sfruttano al massimo le convenzioni orto-tipografiche consentite dal mezzo audiovisivo in uso per informare lo spettatore sordo o ipo-udente di dettagli e sfumature sonore di vario tipo, per esempio lo aiuta ad identificare il parlante, i rumori ed eventuali voci fuori campo, le inflessioni e il tono di voce e gli accenti. Spesso si ricorre anche all'uso di cartelli o didascalie descrittive. La sottotitolazione per i sordi può essere eseguita in varie modalità: preregistrata, *live*, *semi-live* e su vari supporti come smartphone e recentemente anche tramite occhiali speciali. Infine, parliamo di *sopratitolazione*. Con questo termine s'intende la proiezione di un testo tradotto di un'opera lirica o teatrale o un musical. Questa esigenza è nata negli anni '80 per rendere l'opera più accessibile per le persone udenti. L'operazione viene effettuata durante lo svolgimento dello spettacolo quando i sopratitoli sono "lanciati" in diretta, dato che non è possibile pre-sincronizzare l'uscita dei sopratitoli perché la performance cambia di volta in volta. Per la sua proiezione può essere usata una grande varietà di supporti, come schermi sopra la scena, piccoli schermi sulle poltroncine o direttamente sullo smartphone. In caso di trasmissione televisiva o riproduzione della scena su supporto video si ricorre all'utilizzo dei

³⁰ "AD is commentary that describes body language, expressions and movements, making the programme clear through sound." <https://www.rnib.org.uk/information-everyday-living-home-and-leisure-television-radio-and-film/audio-description>

sottotitoli. Tuttavia, il sopratitolaggio rimane un genere a sé stante con caratteristiche che lo distinguono dalla semplice sottotitolazione.

A seconda della tipologia di traduzione scelta per un determinato prodotto audiovisivo, si avrà un impatto diverso sullo spettatore. Egli potrà beneficiare nel caso dei sottotitoli di una traduzione “trasparente”, che gli permetterà, per esempio, di sentire la traccia audio in lingua originale così da poter migliorare le sue capacità linguistiche; mentre nel caso di una traduzione “opaca” (come il doppiaggio) si avrà il vantaggio di diminuire lo sforzo cognitivo del pubblico (che non dovrà leggere i sottotitoli e contemporaneamente stare al passo con la storia), ma, allo stesso tempo, c'è il rischio di perdere a livello di “fedeltà” del testo originale, dato che con il doppiaggio è virtualmente possibile manipolare i dialoghi, spesso anche per motivi di censura.³¹

1.1.3 Aspetti tecnici della sottotitolazione

È stato dimostrato che il contatto con il materiale audiovisivo in lingua originale è molto importante ai fini dell'apprendimento linguistico, e questo è vero anche per la lingua giapponese. In questo caso specifico, i prodotti audiovisivi sono essenziali anche per immergersi nella cultura del paese del Sol Levante, per scoprire usi e costumi tipici che spesso sono molto lontani da quelli occidentali. Ci si aspetterebbe quindi una particolare attenzione nella traduzione interlinguistica dal giapponese all'italiano, dato che questa potrebbe portare un così grande beneficio ai suoi fruitori sia in termini linguistici, sia in termini culturali, eppure, sia che si parli di film, serie tv (*dorama*) o cartoni animati (*anime*) giapponesi ci si imbatte molto spesso in sottotitoli di scarsa qualità prodotti da ammiratori del genere (in questo caso i sottotitoli vengono chiamati *fansub*, proprio perché sono preparati da fan, i *fansubber*). Tali *fansubber* non tengono conto delle specificità culturali nipponiche, che vengono di sovente trascurate, o, ancora peggio, travisate; inoltre, non è raro trovare sottotitoli inadeguati dal punto di vista tecnico, ovvero che infrangono le linee guida a cui è consigliabile attenersi per la creazione di dialoghi coerenti e leggibili. È necessario, infatti, saper organizzare i sottotitoli tenendo in considerazione lo sforzo cognitivo a cui è sottoposto lo spettatore durante la visione del prodotto audiovisivo, dato che egli dovrà decodificare contemporaneamente una traccia verbale scritta in lingua madre, una traccia verbale sonora in lingua straniera ed una traccia visiva non verbale, data la natura “trasparente” della sottotitolazione.³² Dato che esistono studi sul tracciamento oculare che confermano che lo sforzo cognitivo dell'utente aumenta proporzionalmente alla mancanza di

³¹ PEREGO, TAYLOR, *La Traduzione Audiovisiva*, p. 123.

³² VITUCCI Francesco, *Ciak! Si sottotitola. Traduzione audiovisiva e didattica del giapponese*, p. 25.

ridondanza tra immagini, testo orale e testo scritto, è importante, per esempio, che i sottotitoli più lunghi rimangano per almeno 6 secondi sullo schermo per permettere la lettura e la comprensione, ma non la rilettura, che avviene automaticamente quando il sottotitolo permane troppo a lungo. Un'altra pratica che si riscontra spesso nei siti di streaming come Netflix, è la traduzione di un prodotto giapponese tramite la mediazione della lingua inglese: il risultato a livello contenutistico sarà diluito rispetto all'originale, come si può ben immaginare. Anche se gli aspetti tecnici della sottotitolazione variano al variare del tipo del prodotto audiovisivo e della distribuzione dello stesso, generalmente possiamo tracciare qualche linea guida da seguire. Ogni riga può occupare in media due terzi dello schermo per estensione e ammette un massimo di 33-40 caratteri a seconda del tipo di carattere utilizzato. Per quanto riguarda il tempo di esposizione sullo schermo è accettabile un secondo e mezzo per i sottotitoli brevi fino a sei/sette secondi per i sottotitoli più lunghi e la loro velocità solitamente è inferiore per i prodotti dedicati allo *home video* rispetto agli schermi dei cinema. È bene non creare sottotitoli inferiori ai 4-5 caratteri poiché spezzano il ritmo di lettura e, ove possibile, è consigliabile dividere le due righe di sottotitolo seguendo le norme sintattiche della lingua *target* per favorire la concentrazione dello spettatore; in questo modo, l'intero sottotitolo risulterà concluso sia da un punto di vista grammaticale sia da un punto di vista semantico. Altri accorgimenti tecnici utili per alleggerire lo sforzo cognitivo dell'utente possono essere l'inserimento di pause e scegliere un colore dei sottotitoli chiaro in modo che sia ben visibile su uno sfondo scuro per facilitarne la lettura, il mantenimento della corrispondenza tra la colonna sonora, immagini e testo scritto (la cosiddetta coesione intersemiotica). È opportuno evitare le frasi troppo lunghe che possano prolungarsi per più sottotitoli; infine, è preferibile distribuire il testo su più righe. In Italia, come già detto, il numero di righe massimo per un sottotitolo è di due, ma nei paesi anglofoni può capitare di vederne tre. La fedeltà al testo, com'è stato detto, è una delle parti più importanti per eseguire una buona traduzione. Sarà quindi buona norma limitare al minimo le omissioni dalla lingua *source* e unicamente per ragioni spazio/temporali. Per esprimere al meglio le sfumature paralinguistiche come intonazione, enfasi ed esitazioni si possono utilizzare le convenzioni tipografiche e, in ogni caso, quando ci si scontra con il problema della polisemia, dell'ambiguità e della complessità del linguaggio naturale si cerca di utilizzare in traduzione un lessico familiare, informativo e diretto. Questa pratica viene definita *disambiguazione lessicale* e favorisce l'*usabilità* del sottotitolo.³³ Solitamente vengono privilegiate forme paratattiche che procedono per asindeto, ovvero quelle composte da un'elencazione di termini o una coordinazione di più proposizioni, senza l'uso di congiunzioni, con l'ausilio di più segni di punteggiatura debole. La difficoltà data dalla

³³ NIELSEN Jakob; PERNICE Kara, *Eyetracking Web Usability*, Indianapolis: New Riders Press, 2009.

variazione diamesica in questo tipo di traduzione è proprio data dal raggiungimento dell'equilibrio tra il codice scritto e quello visivo attraverso l'osservanza delle regole grammaticali, sintattiche, della punteggiatura e della sinteticità tipiche dello scritto, ma allo stesso tempo tenere conto delle ridondanze e dei colloquialismi.

Fino ad ora si è discusso delle caratteristiche tecniche del sottotitolo e di sottotitoli a scopi speciali come l'audiodescrizione, ma è necessario ampliare ulteriormente le definizioni che rientrano nella macro-categoria dei sottotitoli. Si utilizza il termine sottotitoli (in inglese *subtitles*) esclusivamente nell'ambito della sottotitolazione interlinguistica, ovvero quella che si occupa di una traduzione tra due lingue diverse; al contrario definiamo *captions* i sottotitoli redatti nella stessa lingua della colonna sonora (si parla quindi di traduzione intralinguistica). Sia i *subtitles* che le *caption* possono essere in chiaro e sovraimpressi sulla pellicola (in questo caso si definiscono "aperti") oppure aggiunti eventualmente dagli utenti (sottotitoli "chiusi").



Figura 2: Esempio di *pop-up* tratto dal film *Karera ga honki de amu toki wa*

Oltre a queste tipologie, esistono anche due generi di sottotitoli utili a specificare elementi culturali tipici di una data cultura come ad esempio i *pop-up glosses* e i *display*. I *pop-up* sono dei sottotitoli solitamente posizionati al centro dello schermo in alto utilizzati per le espansioni nel momento in cui è necessario chiarire concetti tipici della cultura *source* e vengono molto spesso utilizzati nella coppia traduttiva giapponese-italiano, mentre i *display*

indicano il contenuto di materiale informativo di cartelli pubblicitari, insegne di negozi, di vie, messaggi postali o simili.



Figura 3: Esempio di *display* tratto dal film *Karera ga honki de amu toki wa*

1.1.4 La storia del sottotitolaggio

Apriamo una brevissima ma interessante parentesi per analizzare la storia del sottotitolaggio, partendo dai precursori dei sottotitoli: gli *intertitoli*. Si tratta di un'invenzione del secolo scorso che consta di didascalie proiettate tra una scena e l'altra di un film prima dell'avvento definitivo dei film sonori. Gli intertitoli potevano essere brevi commenti dal carattere descrittivo e/o brevi dialoghi, ma dato che interrompevano la scena, erano considerati antiestetici; tuttavia, al giorno d'oggi, molti di essi vengono considerati artistici per via della scelta stilistica del *font*.³⁴ Vengono dismessi man mano con l'avvento dei *talkies* (i film sonori), anche se possiamo vedere un uso creativo degli intertitoli anche in film moderni, come *The Artist (2011)*, un film muto scritto e diretto da Michel Hazanavicius. In principio, la traduzione di questi intertitoli avveniva oralmente (tramite la figura dei *bonimenteur* in Francia o quella dei *benshi*³⁵ in Giappone) ma, a partire dal 1890, si iniziò a utilizzare una specie di lanterna magica, chiamata *sciopticon*, che permetteva la proiezione manuale delle slide su uno schermo posto di fianco o sotto gli intertitoli. Con l'avvento del

³⁴ Ricordiamo, ad esempio, gli intertitoli creativi del film *Metropolis (1927)*, diretto da Fritz Lang e del film *Sunrise (1927)*, diretto da Friedrich Wilhelm Murnau.

³⁵ Conosciuti anche come *katsuben*, erano i commentatori che, seduti accanto allo schermo e accompagnati da un'orchestra di strumenti autoctoni e stranieri, davano voce ai personaggi e descrivevano le atmosfere, gli ambienti e le specificità culturali dei primi film occidentali in Giappone.
NOVIELLI M. Roberta, *Animerama: Storia del cinema d'animazione*, Marsilio, 2015.

sonoro negli anni '20, furono molti gli stati che si orientarono verso il doppiaggio, soprattutto quelli in cui si rafforzavano le correnti più nazionalistiche e protezionistiche come l'Italia, la Germania, la Francia e la Spagna, anche se il doppiaggio era una modalità di traduzione molto più onerosa. In altri stati meno popolosi come la Norvegia e l'Ungheria, invece, si cominciarono a sviluppare sottotitoli per i film sulla falsariga degli intertitoli, ma che potessero scorrere insieme al film. Tale tecnica si rivelò poi meno dispendiosa del doppiaggio. Ma come veniva sottotitolato una volta un film? Analizziamo le varie fasi. Per prima cosa si partiva con lo *spotting* (oggi noto anche come *timing*) che consisteva nell'annotazione dell'inizio e della fine di ogni battuta di un attore, compresi i tagli e i cambi di inquadratura o scena sulla sceneggiatura, con indicazione del numero di caratteri massimo per sottotitolo a seconda del tempo. In seguito, un traduttore si occupava della traduzione dei sottotitoli seguendo i tempi della lista dialoghi mentre i tecnici li inserivano al momento adatto, utilizzando una modalità fotochimica: i sottotitoli venivano letteralmente "bruciati" sulla pellicola, anche se, con il passare degli anni questa modalità è stata ritenuta obsoleta, per questo motivo si iniziò a inserirli tramite la modalità ottica (mentre si passava il film dal negativo al positivo si inserivano delle *slides* con i sottotitoli in nero su sfondo bianco che risultavano poi bianchi su sfondo nero nella copia finale). Con il laser, in uso dalla fine degli anni '80, i sottotitoli vengono incisi sulla pellicola usando un raggio laser di precisione. Oggi, invece, si parla di proiezione *live* di sottotitoli pre-preparati (si effettua ancora in alcuni film festival).

1.2 Gli elementi culturospecifici, classificazioni e strategie

L'obiettivo di questa tesi è approfondire il tema degli elementi culturospecifici, soprattutto per quanto riguarda la variazione diacronica nel linguaggio *queer*, cercando di abbattere gli stereotipi che sono radicati nel sistema eteronormativo attuale. Appare quindi doveroso specificare nel dettaglio la definizione di *realia* e le strategie di traduzione più efficaci. Per elementi culturali (definiti anche culturospecifici o *realia*) si intendono quegli elementi presenti all'interno di un testo che hanno un contenuto di tipo culturale, non linguistico. Nei film e negli altri prodotti audiovisivi, tali riferimenti possono essere segni verbali e non verbali (questi ultimi, come già citato nel capitolo 1.1, sono a loro volta visivi e acustici); essendo fortemente dipendenti dal contesto socioculturale di origine vi è la possibilità che non siano noti alla cultura di arrivo.³⁶ La definizione dello studioso Mailhac è particolarmente interessante, e ci dà un ulteriore spunto di riflessione riguardo a questo tema:

³⁶ RANZATO Irene, *La traduzione audiovisiva degli elementi culturospecifici*, p. 40.

By cultural reference we mean any reference to a cultural entity which, due to its distance from the target culture, is characterized by a sufficient degree of opacity for the target reader to constitute a problem.³⁷

La caratteristica definita *opacity* (“opacità”) è comune a tutti i *realia* e a causa di questa proprietà, il traduttore fatica a “vedere oltre” questi elementi, proprio perché manca il riferimento specifico nella cultura d’arrivo. Chiariamo ulteriormente un punto fondamentale, in modo da non creare confusione: esistono certamente all’interno di lungometraggi e serie tv elementi culturali ma non culturospecifici. La differenza è sostanziale: un elemento meramente culturale può essere un riferimento diventato transnazionale, ovvero riconosciuto globalmente, pur nascendo in un determinato contesto culturale. Un esempio potrebbe essere la festa americana del 4 luglio: vedendo in un prodotto audiovisivo una famiglia americana festeggiare con un barbecue e con fuochi artificiali la giornata del 4 luglio sarà chiaro per la maggior parte degli spettatori che si sta celebrando il giorno dell’indipendenza americana. Al contrario, la festa giapponese del *Tanabata* in cui si festeggia il ricongiungimento delle divinità Orihime e Hikoboshi, rappresentanti le stelle Vega e Altair, è piuttosto sconosciuta al pubblico occidentale. Il concetto di *cultural embeddedness* (radicamento culturale) prova quanto un testo sia profondamente legato alla cultura fonte.³⁸ Tradurre un film, infatti, significa trasferirlo in un altro contesto il cui pubblico può non condividere i codici e il background socioculturale del pubblico di origine, per questo, il difficile compito del traduttore sarà quello di allentare i cosiddetti *bonds of belonging*,³⁹ ovvero i legami di appartenenza di un testo alla sua cultura *source*, e di trovare delle strategie per radicarlo nella cultura di arrivo. Il doppiaggio facilita di molto questa operazione di sradicamento e di nuovo radicamento rispetto al sottotitolaggio, perché lo spettatore non può fare il confronto con la colonna sonora originale.

Gli elementi culturospecifici vengono altresì definiti *Extra Linguistic Cultural Reference*, abbreviato in *ECR*, da Pedersen⁴⁰ e questo termine sottolinea ulteriormente la natura non linguistica dei *realia*. Difatti, essi sono specifici di una cultura, non sempre di una lingua. Per esempio, nella varietà di italiano (italiano-svizzero) parlato in alcune zone della

³⁷ MAILHAC Jean-Pierre, “The formulation of translation strategies for cultural references”, in Charlotte Hoffmann (ed). *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*, Clevedon, Philadelphia: Multilingual Matters, 1996, pp.132-151.

³⁸ RANZATO, Irene, *La traduzione audiovisiva degli elementi culturospecifici*, p. 36.

³⁹ RANZATO, Irene, *La traduzione audiovisiva degli elementi culturospecifici*, p. 145.

⁴⁰ PEDERSEN, Jan, “How is Culture Rendered in Subtitles”, EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, 2005, in http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf.

Svizzera, troviamo delle parole con un significato completamente diverso o addirittura inesistenti in Italia (*natel* per “telefono cellulare”, *autopostale* per “autobus” o *vignetta* per “bollo”). Le classificazioni dei *realia* sono numerose, ma la tassonomia più completa riguardo agli elementi culturospecifici è di Diaz Cintas e Remael⁴¹ e si divide in tre macro-categorie: riferimenti geografici, etnografici e sociopolitici. Nella prima categoria troviamo oggetti della geografia fisica (es. *savana, mistral, tornado*), oggetti geografici (es. *Downs, Plaza Mayor*) e specie endemiche di animali e piante (es. *sequoia, zebra*). Per quanto riguarda i riferimenti etnografici, parliamo di oggetti della vita quotidiana (es. *tapas, trattoria, igloo*), ma anche elementi relativi al lavoro (es. *farmer, gaucho, machete, ranch*), ad arte e cultura (es. *blues, Giorno del ringraziamento, Romeo e Giulietta*) e alla nazionalità o al luogo di nascita (es. *gringo, Cockney, parigino*) e alle misure (es. *pollice, oncia, euro, sterlina*). L'ultima categoria riguarda i riferimenti sociopolitici, come quelli relativi a unità amministrative o territoriali (es. *contea, bidonville, stato*), a istituzioni e funzioni (es. *Reichstag, sceriffo, Congresso*), alla vita socioculturale (es. *Ku Klux Klan, proibizionismo, landed gentry*) e infine a istituzioni e oggetti militari (es. *Feldwebel, marine, Smith & Wesson*). Anche le canzoni in alcuni casi possono considerarsi un elemento culturospecifico, ma vanno tradotte solo se viene indicato nello *script* (e quindi se si è in possesso dei diritti) e se sono importanti a livello di trama, per esempio nei musical. Quando è presente un elemento musicale all'interno del sottotitolo, è opportuno indicarlo tramite il simbolo della nota (♪) o quello del cancelletto (#) sia all'inizio che alla fine del verso. Inoltre, in un sottotitolo di tipo “musicale” è opportuno non solo eseguire una scelta traducete in linea con il contenuto del testo, ma anche costruire un ritmo adeguato che faciliti la lettura; per di più, è bene ricordare che il mantenimento di un'eventuale rima è relativamente più importante nel doppiaggio che all'interno del sottotitolo.

La comparsa di uno di questi elementi culturospecifici in un prodotto audiovisivo può mettere in seria difficoltà un traduttore, perché essi rappresentano dei *translation crisis point*,⁴² dei punti in cui la traduzione nella lingua *target* viene ostacolata non essendoci alcun riferimento simile nella cultura di arrivo. Questi *translation crisis point* possono essere rappresentati da giochi di parole, battute, poesie, citazioni, allusioni, o, nel caso in esame, una scelta di lessico che esprime la propria identità e orientamento sessuale (questo punto verrà approfondito nei prossimi capitoli). Un buon sottotitolatore ha il dovere di risolvere queste *impasse* lessicali al meglio delle sue capacità per rendere non solo omaggio e giustizia all'opera e al messaggio che l'autore del prodotto voleva comunicare, ma anche per assolvere al suo compito di intermediatore culturale. Una grossa responsabilità grava infatti

⁴¹ DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, St. Jerome, 2007, p. 201.

⁴² PEDERSEN, Jan, “How is Culture Rendered in Subtitles”, 2005.

sulle spalle del traduttore consapevole: quella di insegnare al pubblico le specificità culturali di una certa linguacultura che ancora non conosce; per farlo, dovrà essere capace di navigare abilmente tra due lingueculture molto diverse tra di loro (come nel caso della coppia traduttiva giapponese-italiano) eseguendo un'analisi approfondita e puntuale degli elementi culturospecifici presenti nel prodotto audiovisivo. Pederson⁴³ aiuta i sottotitolatori in difficoltà presentando una classificazione delle possibili strategie al fine di tradurre i realia in modo competente e informato.

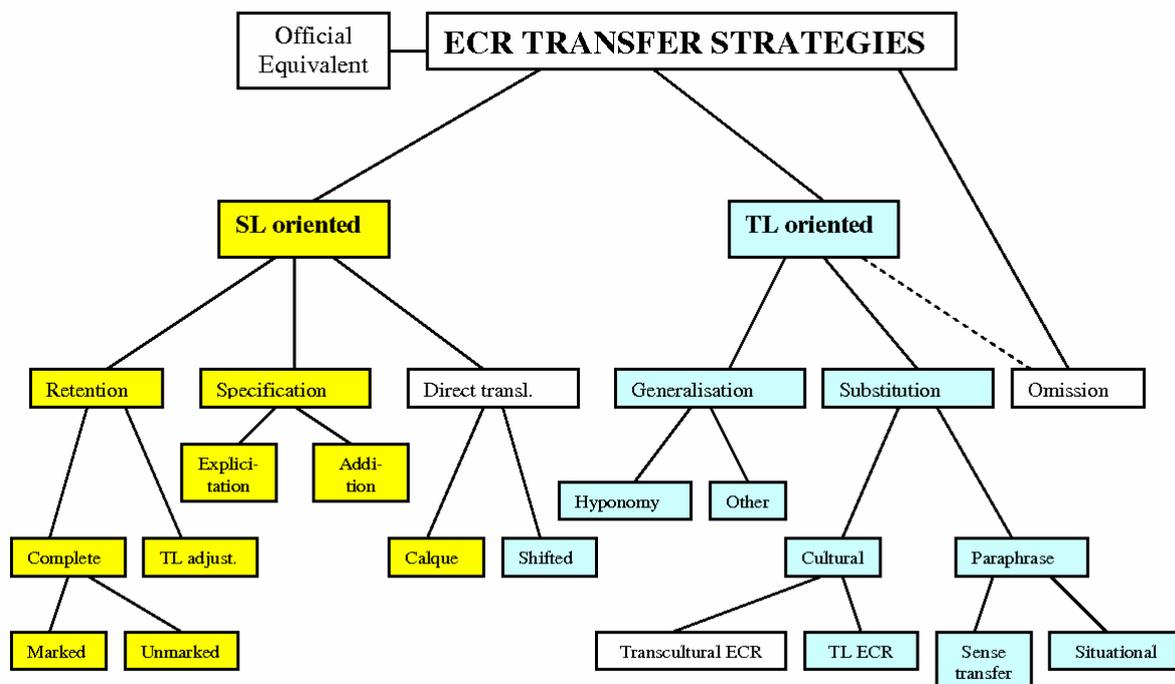


Figura 4: Schema riassuntivo delle strategie di traduzione degli ECR secondo Pedersen.

Propone due tipologie di traduzione, la prima verte verso la lingua *source* (*SL oriented*) e l'altra verso la lingua *target* (*TL oriented*). Tuttavia, questa è solo una delle tante tassonomie proposte, ricordiamo per esempio anche quelle di Gottlieb⁴⁴, Kovačić⁴⁵ e Lomheim⁴⁶. In questo caso, verranno integrate le strategie illustrate da Pederson con quelle di Díaz Cintas e Remael⁴⁷. Una traduzione orientata verso la lingua *source* originale produce un effetto di

⁴³ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁴ GOTTLIEB Henrik, "Subtitling – A New University Discipline", 1992.

⁴⁵ KOVAČIĆ Irena, *Subtitling strategies: a flexible hierarchy of priorities*, CLUEB, 1996.

⁴⁶ LOMHEIM Sylfest, "The Writing on the screen. Subtitling: A Case Study from Norwegian Broadcasting (NRK)" in ANDERMAN Gunilla; ROGERS Margaret (a cura di), *Word, Text, Translation*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters, 1999, pp. 190-207.

⁴⁷ DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 2007.

*straniamento*⁴⁸: provoca cioè un effetto di sconvolgimento negli spettatori, dato che vengono presentati degli elementi nuovi, inconsueti, diversi da quelli ai quali sono abituati nella realtà; mentre una orientata verso la lingua d'arrivo provoca un effetto di *addomesticamento*: la scelta traduttiva sarà più familiare al pubblico *target*, grazie al lavoro minuzioso del traduttore, che tenderà di ricreare un'atmosfera più vicina agli spettatori a cui l'opera è destinata, anche se la traduzione finirà inevitabilmente per essere meno fedele all'originale.

Analizziamo prima le strategie *SL oriented*.

- Il *prestito*: la parola o la frase del testo fonte rimane inalterata anche nel testo di arrivo. Viene utilizzata quando il riferimento o è oramai parte integrante della lingua di arrivo o non ci sono altre alternative e il sottotitolatore decide di rinunciare a tradurre; si può trovare tra virgolette o in corsivo. Si può affermare che il prestito sia la strategia di traduzione più fedele all'originale. Viene impiegato spesso con i riferimenti culturali relativi al cibo (es. muffin, Cognac), toponimi e riferimenti geografici (es. San Francisco) se non esiste una traduzione ufficiale.
- Il *calco* o *traduzione letterale*: è sicuramente la strategia più straniante; viene utilizzata soprattutto per rendere nomi di aziende, compagnie e istituzioni straniere o attrezzatura tecnologica.

Proseguiamo con le strategie *TL oriented*:

- L'*esplicitazione* tramite la *specificazione*, quando si fa ricorso a iponimi e *generalizzazione*, nel caso degli *iperonimi*. Questa strategia ha lo svantaggio però di sprecare spazio prezioso e contribuisce alla perdita degli elementi connotativi dei termini originali.
- La *sostituzione*: per varie ragioni di opportunità o per obiettivi vincoli tecnici, un riferimento viene sostituito con un altro più o meno lontano da quello di origine
- La *trasposizione*: il concetto culturale di una cultura è tradotto con un altro elemento culturospecifico noto al pubblico della linguacultura *target*. Questa la strategia tende al massimo verso il polo della domesticazione. È opportuno fare attenzione alla componente audiovisiva per evitare incongruenze semiotiche. È una soluzione che appare molto più efficace nel doppiaggio perché l'audio in lingua *source* viene eliminato e risulta impossibile per il pubblico confrontare le due versioni.
- La *compensazione*: compensare un'omissione aggiungendo qualcosa in un'altra battuta. È una strategia molto diffusa nel sottotitolaggio nonostante sia difficile far conciliare compensazione ed elemento audiovisivo.

⁴⁸ VENUTI Lawrence, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999.

- L'*omissione*: anche se potrebbe essere considerata come una rinuncia alla traduzione, esistono circostanze in cui il sottotitolatore non può fare altro che sostituire il *realia* con... niente. Citando Leppihalme:

*a translator may choose omission responsibly, after rejecting all alternative strategies, or irresponsibly, to save him/herself the trouble of looking up something s/he does not know.*⁴⁹

- L'*aggiunta*: viene intesa come strategia di approfondimento interculturale.
- La *ricreazione lessicale*: si tratta dell'invenzione di un neologismo.

Scegliere il lessico da utilizzare in traduzione è di primaria importanza ed è importante conoscere le strategie da adottare in base all'utenza finale del testo, cercando di mediare tra quelle che Osimo definisce i due principi dell'*adeguatezza* (alta traduzionalità) e dell'*accettabilità* (bassa traduzionalità).⁵⁰ Nel primo caso, il traduttore dovrà tutelare il più possibile l'integrità del testo originale corredando la traduzione con metatesti, come le finestre *pop up* nella sottotitolazione, per inserire note socioculturali che saranno utili allo spettatore per approfondire aspetti della linguacultura *source* che non conosceva; nel caso dell'*accettabilità*, invece, il sottotitolatore dà la precedenza alla comprensione del testo per i lettori *target*, cercando di "camuffare" il più possibile gli elementi di esoticità del prototesto attraverso la sostituzione con termini più vicini alla cultura d'arrivo. Tuttavia, se si tende eccessivamente verso il polo dell'*accettabilità*, si rischia di eliminare la maggior parte delle specificità culturali della cultura di partenza, creando un'illusione di omologazione che non porta il lettore finale a un arricchimento personale in termini interculturali.

Secondo quanto detto in precedenza, la sfida che si pone di fronte ai sottotitolatori nei prossimi anni non sarà di certo facile. L'obiettivo è di spostare sempre di più lo standard di traduzione verso il polo dell'alta traducibilità, ovvero verso un atteggiamento informativo e consapevole che permette al pubblico *target* finale di uscire arricchito dal viaggio interculturale rappresentato da un prodotto audiovisivo; questo comportamento provocherà un cambiamento in positivo nell'utente, perché gli permetterà di comprendere e apprezzare l'eterogeneità delle culture in questione e di aprire i propri orizzonti verso una pluralità di identità differenti.

⁴⁹ LEPPihalme R., *Culture Bumps: On the Translation of Allusions*, Helsinki: University of Helsinki, English Department Studies 2, 1994, cit. p. 93.

⁵⁰ OSIMO B., *Manuale del traduttore*, 2011.

1.3 Le variazioni linguistiche

Possiamo affermare che ogni lingua storica non è un sistema statico a sé stante, ma comprende vari sottosistemi più o meno diversi tra di loro.⁵¹ Nel nostro caso di studio, sarà importante analizzare le varie dimensioni linguistiche da considerare prima di produrre i sottotitoli. Innanzitutto, introduciamo la nozione di *idioletto*, che approfondiremo meglio nei capitoli successivi. La variazione linguistica non riguarda solo un livello personale, ma un *repertorio linguistico*, ossia “l’insieme delle risorse linguistiche possedute dai membri di una comunità linguistica, vale a dire la somma di una lingua o di più lingue impiegate presso una certa comunità sociale”.⁵² Con “comunità sociale”, che rappresenta allo stesso tempo anche la *comunità linguistica*, non si intende solo un gruppo di persone che parla lo stesso dialetto regionale, ma anche una comunità che condivide norme e valori culturali e sociali regolati, rappresentati e riprodotti mediante *pratiche discorsive*⁵³: in questa classificazione rientrano quindi, come vedremo più avanti, anche idioletti parlati da membri della comunità LGBTQ. Iniziamo dunque analizzando le variazioni linguistiche, partendo dalla variazione *diastratica* o *sociale*, che tratta delle differenze relative allo strato sociale e alla collocazione identitaria dei parlanti sullo schermo. Essa è un mezzo per mostrare le caratteristiche socioculturali dei gruppi di appartenenza tramite l’uso di un gergo particolare (caratterizzato da un intento criptico) oppure di uno slang come veicolo di comunicazione all’interno del gruppo. La variazione diastratica tiene conto di diversi fattori come l’età: pensiamo, ad esempio, ai neologismi contenuti nel linguaggio giovanile, al linguaggio degli anziani, al *baby talk*. Dipende anche dal livello di istruzione dei parlanti (alcuni personaggi utilizzano un linguaggio popolare, altri uno più ricercato). Parliamo ora della variazione *diatopica*, ovvero quella che riguarda l’origine spaziale, la distribuzione geografica e l’area di appartenenza dei parlanti⁵⁴. La presenza di lingua standard, dialetto e varietà regionali all’interno del parlato genera il cosiddetto “ibridismo linguistico”; per renderlo in maniera adeguata all’interno dei sottotitoli è possibile ricorrere ad un attento utilizzo della punteggiatura come l’uso dell’italico per rendere un’espressione in dialetto, per esempio. Purtroppo, la traduzione di dialetti da una linguacultura ad un’altra è estremamente difficile, perché le variazioni diatopiche di una lingua possono essere ricche di sfumature e accezioni particolari che, una volta tradotte, vengono inevitabilmente perse. La variazione *diafasica* o *situazionale*, o *funzionale-situazionale* invece riguarda il registro e gli stili della lingua utilizzata in relazione alle diverse

⁵¹ BAZZANELLA Carla, *Linguistica e pragmatica del linguaggio*, Bari: Laterza, 2005, p. 26.

⁵² BERRUTO G., *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1995, cit. p. 72.

⁵³ BAZZANELLA Carla, *Linguistica e pragmatica del linguaggio*, p. 27.

⁵⁴ *Ibid.* p. 31.

situazioni interazionali⁵⁵. Quando si passa da un livello linguistico formale ad uno informale si viaggia attraverso un *continuum* linguistico che include chiaramente anche il turpiloquio. Nella coppia traduttiva giapponese-italiano, ad esempio, una delle problematiche diafasiche più frequenti è la resa del linguaggio onorifico (*keigo*) e di quello di cortesia (*teineigo*) soprattutto quando viene utilizzato dai giovani: in italiano, infatti, è raro rivolgersi con un pronome di terza persona singolare (“Lei”). Inoltre, è facile imbattersi in scene nelle quali un personaggio adulto in posizione gerarchica superiore discute con altri personaggi che si trovano più in basso nella gerarchia utilizzando un registro piano (*futsūgo*). Anche in questo caso sarà complicato trovare una soluzione traduttiva che riesca a rendere il divario tra i due registri. Impossibile non richiamare in causa la variazione *diamesica* di cui si è parlato in precedenza, ovvero il passaggio intersemiotico dall’oralità alla scrittura, soprattutto quando essa è parte fondante del concetto di sottotitolo. Purtroppo però, durante il passaggio diamesico, le variabili citate finora vengono cancellate a causa di un mancato referente nella lingua di arrivo. Il giapponese parlato, la lingua in esame in questo caso, è ricco di variabili sociolinguistiche legate all’età, alla collocazione sociale e al genere del parlante e possiamo affermare che le scelte linguistiche di quest’ultimo gli permettono di esprimere la sua identità in base all’interlocutore che si trova davanti, della sua relazione con esso e dell’appartenenza o meno ad un certo gruppo sociale. Nel lungometraggio preso in esame, *Karera ga honki de amu toki wa* (titolo in inglese “Close-Knit”) sarà di importanza fondamentale analizzare la variazione *diagenerica*, ovvero quella legata al sesso del parlante. Questo perché il film racconta la storia di Tomo, una bambina undicenne lasciata da una madre snaturata, Hiromi, dopo l’ennesima scappatella con un uomo. La ragazzina verrà accolta da suo zio Makio e dalla sua nuova compagna di vita, Rinko, una donna *transgender* gentile e affettuosa che conquisterà il cuore di Tomo dopo i primi dubbi. Sarà interessante analizzare alcune battute del film non solo per approfondire il legame tra lingua e sesso del parlante, ma anche per osservare come il linguaggio utilizzato da Rinko sia espressione della sua identità (di genere e sessuale), senza per questo ricadere in facili stereotipi di genere, come possono essere la presunta docilità attribuita a un tipico linguaggio femminile giapponese. Si cercherà quindi di risolvere diversi *translation crisis points* in cui la variazione diagenetica presente la lingua giapponese sarà chiara ed evidente e si evidenzieranno eventuali difficoltà durante il processo traduttivo dovute a una presenza più discreta della variazione diagenetica in italiano.

⁵⁵ È utile chiedersi a chi si sta rivolgendo il parlante e con quale scopo (una variazione diafasica può anche esprimere ironia, sarcasmo o rispetto).

Capitolo 2: La lingua e il genere

Nel capitolo precedente sono stati presentati i principi fondamentali della traduzione interlinguistica dei sottotitoli e le tecniche di traduzione degli elementi culturospecifici. In questo capitolo, invece, verranno discusse le differenze tra sesso e genere: esplicitando i concetti di mascolinità e femminilità saremo in grado di capire che la società gioca un ruolo fondamentale nell'imposizione di aspettative di genere e che questo influenza anche il rapporto tra lingua e genere. In questo caso, la nostra disamina tratterà la relazione che lega la lingua di genere e la *traduzione*. Questi ultimi, infatti, possono agire come strumenti utili a confermare o, al contrario, mettere in discussione lo *status quo*.⁵⁶ Se vengono usati saggiamente, ovvero conoscendo le sfaccettature e la complessità delle questioni di genere, possono aiutare ad andare oltre la semplice visione bigotta che lega il sesso e il genere a due uniche etichette, quella maschile e quella femminile, mentre se vengono utilizzati in modo improprio da traduttori che sono nuovi alle questioni di genere, possono causare l'omologazione o, ancora peggio, l'omissione di tali specificità a favore di un quadro sbiadito composto solo da una coppia di colori che rappresenta simbolicamente la dicotomia del genere, ormai considerata obsoleta ma ancora molto presente e viva nell'opinione comune. Lo scopo della nostra analisi sarà invece dipingere una tela ricca di colori e sfumature vivide che rappresentano la diversità e l'eterogeneità delle varie identità di genere e sessuali, senza per questo rinchiudere queste "minoranze" in una gabbia che le uniformi in microgruppi ai quali vengono ascritti particolari stereotipi. Come abbiamo detto, infatti, sebbene le tinte che colorano la tela dello spettro del genere siano differenti, è bene ricordare che ognuna possiede una gradazione e una *nuance* che certamente la riconduce a un macrogruppo specifico, ma allo stesso tempo le permette di spiccare nella sua originalità. È proprio grazie al ruolo svolto dalla traduzione che possiamo capire come l'identità sessuale e di genere possono essere costruite, percepite e trasferite da una cultura all'altra. Per far sì che ciò si realizzi, abbiamo tratteggiato una disanima che comprende alcune delle categorie che non rientrano nella divisione binaria maschio-femmina, e per questa ragione incontrano molte più difficoltà a integrarsi in una società che spesso le ignora o finge che non esistano. Esponendo le personalità che fanno parte della comunità LGBTQ intendiamo presentare i protagonisti di questa "rivoluzione linguistica" (nel senso che esula dagli elementi linguistici che solitamente ci si aspetta da una data categoria di persone) in modo da avere tutti i dati necessari per eseguire una traduzione puntuale e precisa del lungometraggio preso in esame.

⁵⁶ DORE M., ZARRELLI I., "Transfeminine identity and HIV/AIDS in audiovisual translation *Dallas Buyers Club* and its Italian subtitled versions", in WILLIAM CAMUS T. J., CASTRO GOMEZ C., ROSA ASSIS A., CAMUS CAMUS C. (eds), *Translation and Gender*, p.1.

2.1 Sesso e genere: una dicotomia problematica

In questo capitolo verranno illustrati i concetti di sesso e (identità) di genere: evidenziando le differenze tra queste due nozioni, cercheremo di sradicare stereotipi pericolosi riguardanti il legame tra il sesso e il genere di un individuo e le scelte linguistiche da lui attuate, per poi aprire una breve parentesi riguardo il “linguaggio maschile” e il “linguaggio femminile” giapponesi; nonostante si tratti di categorie linguistiche che sono ormai considerate obsolete dalla comunità accademica è interessante notare la divisione della lingua in base all'interlocutore che ne usufruiva. Al giorno d'oggi sappiamo che il genere del parlante si può intuire da alcuni elementi presenti nella lingua ma che non è possibile parlare di una separazione netta in base al genere dato che entrano in gioco molti altri fattori nella scelta lessicale che si compie ogni giorno, come approfondiremo successivamente. Il nostro studio comincia analizzando la situazione italiana, paese nel quale sono molto scarse le trattazioni specifiche di sociologia del genere e della sessualità e dove un dialogo aperto nei confronti dell'identità di genere e sessuale sembra essere ancora molto lontano, se non assente, perché viene considerato ancora un argomento tabù. La parola tabù, oggi utilizzata comunemente in diverse lingue, in realtà ha un'origine esotica⁵⁷ e ricercando e definendo il suo significato potremmo approfondire le ragioni per le quali il sesso (ma anche l'orientamento sessuale) e/o l'identità di genere di una persona potrebbero creare disagio nel prossimo. Si parla di tabù quando sono presenti restrizioni sociali imposte dalla società ai propri cittadini e ai loro comportamenti nel caso in cui questi creino situazioni spiacevoli e disagianti, o che generino un danno ad un'altra persona.⁵⁸ Alcuni tabù sono universali, come quelli legati alla cura dei morti, alla religione e ovviamente anche al sesso. Essi sono connessi, come già detto, al comportamento umano, e, di conseguenza, anche al comportamento verbale. Prendendo come modello da esaminare la società italiana, si può notare come in alcuni contesti (per esempio nel caso di una famiglia molto religiosa o di ambienti non aperti verso la diversità), ci sia una certa discriminazione verso le persone che non rientrano nel canone considerato “standard”, ossia quello eteronormativo, che vede l'uomo, chiaramente eterosessuale, rappresentato come una figura dominante rispetto alla donna, caratterizzata invece da un carattere docile e gentile. Questo perché chi non si conforma alle regole di classificazione sociale sfugge al controllo morale imposto dalla società e per questo deve essere classificato e poi successivamente isolato dalla comunità, etichettato come “anormale” in modo che non sia seguito come esempio dagli altri membri del gruppo. Questo tipo di opinione riguardo il “diverso” in termini di sesso e orientamento sessuale è molto diffuso anche in Giappone. Come conseguenza, le persone che non

⁵⁷ Deriva dal termine polinesiano “tabu” che significa “proibito/proibire”.

⁵⁸ LEDVINKA, FAY R., *What the Fuck Are You Talking About?*, Torino Eris, 2010, pp. 21-22.

rientrano in quel canone sono portate ad “autocensurarsi” verbalmente, per non far emergere la loro vera identità di genere (che può essere più o meno mascolina o più o meno femminile, indipendentemente dal sesso e dall'orientamento sessuale del parlante). Questo è certamente un passo indietro rispetto a tutta la strada fatta finora nel campo dei diritti delle persone LGBTQ e sarebbe doveroso cercare di invertire questa tendenza, anche solo partendo dalle fondamenta basilari. Per queste ragioni l'autrice ritiene che sia importante proporre una rappresentazione fedele nei media dedicati a queste tematiche (come il lungometraggio in esame) tramite una traduzione che rispecchi le scelte linguistiche con i quali i personaggi presenti nelle opere audiovisive decidono di descriversi e nelle quali si riconoscono. È importante, dunque, conoscere per prima cosa i protagonisti che fanno parte di quel gruppo sociale che si trova in posizione liminare, o propriamente al di là della dicotomia di genere e sesso accettati dalla società, e che subiscono tuttora umiliazioni e pressioni affinché si conformino ai segni, ai generi e ai corpi tipicamente attribuiti al maschile e al femminile. Parliamo quindi di travestiti, dei *cross-dressers* (coloro i/le quali adottano abbigliamento e atteggiamenti attribuiti al sesso opposto), dei soggetti *transgender/transessuali* (coloro i/le quali desiderano cambiare sesso attraverso cure ormonali e operazioni chirurgiche), degli intersessuali (chi biologicamente e fenomenologicamente presenta caratteristiche primarie e sesso anatomico, configurazione cromosomica, gonadi e/o secondarie sessuali miste) e, più in generale, di chi ha un orientamento sessuale diverso da quello “standard” (quindi omosessuale, bisessuale, pansessuale, eccetera) accettato dalla società. È chiaro che esistono scelte linguistiche più vicine a un modo di esprimersi maschile e altre più vicine a quello femminile, ma si deve cercare di non cadere nella trappola degli stereotipi di genere che ci fa illudere di vivere un mondo binomiale in cui esistono solo due generi e solo un orientamento sessuale (quello eterosessuale). Invece sarà necessario parlare di un *continuum*, di uno spettro in cui ci sono due poli (uno maschile e uno femminile) ma sta al parlante decidere dove porsi su questa scala, e in base alle scelte linguistiche da lui effettuate non si dovranno dare per scontati il suo orientamento sessuale o la sua identità di genere⁵⁹.

Cerchiamo ora di chiarire il concetto di genere, una nozione estremamente complessa, la cui definizione è tuttora dibattuta da psicologi e sociologi in tutto il mondo. Possiamo dire che il *genere* indica il percorso di costruzione sociale delle differenze biologiche, ovvero l'insieme dei processi con i quali i sistemi sociali trasformano i corpi sessuati e le loro specificità in identità, ruoli e compiti, differenziando socialmente le donne dagli uomini anche attraverso l'imposizione e la legittimazione di comportamenti distinti e

⁵⁹ RUSPINI Elisabetta, *Le identità di genere - seconda versione aggiornata*, Roma: Carocci, 2009.

distintivi, “appropriati” e “culturalmente approvati”.⁶⁰ Capiamo quindi che il genere non è un concetto statico, bensì fluido e dinamico, che si evolve nel tempo in base ai cambiamenti che subisce la società.⁶¹ Per questo motivo, è difficile circoscriverlo in categorie predefinite e/o binarie, così come è complicato definire il proprio genere in base alle aspettative di una società in continuo mutamento che tuttavia continua a rimanere legata alla definizione binaria di genere (maschile e femminile) e continua a considerare le persone che non si conformano a questa definizione come “anormali”. Secondo Mary Bucholtz il concetto di genere lo si comprende appieno nella sua applicazione pratica, ossia attraverso il discorso: in questo caso, lo si può definire con il termine “genere sociale”.⁶² Il sesso, invece, è definito come “il complesso dei caratteri anatomici, morfologici, fisiologici (e negli organismi umani anche psicologici) che determinano e distinguono tra gli individui di una stessa specie, animale o vegetale, i maschi dalle femmine”⁶³: notiamo come vengano sottolineati l’aspetto e gli attributi puramente *fisici* di una persona (anche se vengono citati anche quelli psicologici), mentre per “identità di genere” dovremmo considerare una serie di fattori che non dipendono unicamente dall’aspetto fisico di un individuo, ma anche dalla società in cui si trova. Anche se il concetto di genere spesso viene considerato in opposizione a quello di sesso per enfatizzare il processo di costruzione sociale in contrasto con una (presunta) immutabilità del dato biologico, non bisogna pensare che il sesso sia un termine in opposizione al genere, bensì è bene intenderlo come una nozione che tende all’*unione*, alla *sintesi* e al *confronto* tra i sessi.⁶⁴ Fisicamente e biologicamente parlando esistono nei due sessi predisposizioni diverse, ma tali predisposizioni vengono consolidate dagli usi e dai costumi di una comunità; in più, vengono influenzate inevitabilmente anche dalle sue agenzie di socializzazione, sia private che pubbliche, per esempio la scuola, la famiglia, le conoscenze in ambito lavorativo, i legami affettivi e le credenze religiose, il pensiero politico e così via. Tuttavia, non possiamo affermare che il peso di plasmare e influenzare il genere degli individui sia solo sulle spalle della società, perché anche il ruolo che gioca il contributo individuale è decisivo. Ciascuno/a di noi “crea e ricrea” ogni giorno il proprio genere e in base alle relazioni quotidiane che intreccia con i due sessi contribuisce alla definizione (e alla relativa conferma o rifiuto) dei ruoli maschili e femminili. Nell’ultimo secolo si stanno rivedendo i processi di costruzione delle identità di genere, lasciando da parte le norme culturali che, per lungo tempo, ci hanno intrappolati in questo mondo dicotomico che ci costringeva a separare il maschile dal femminile. Ora questa separazione dei sessi deve

⁶⁰ RUSPINI Elisabetta, “Dinamiche di genere, generazioni, riflessività” in *STUDI DI SOCIOLOGIA*, 2018, N.1, pp. 7-22.

⁶¹ BALDO M., “Queer in Italian-North American women writers” in *Graduate Journal of Social Science*, 5 (2), 2008, p. 36.

⁶² BUCHOLTZ MARY, “Genere/Gender” in DURANTI Alessandro (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, pp. 122-125.

⁶³ <http://www.treccani.it/vocabolario/sesso/>

⁶⁴ RUSPINI Elisabetta, *Le identità di genere*, pp. 9-10.

essere riconsiderata alla luce delle pesanti trasformazioni che hanno avuto luogo nella società moderna, che hanno portato ad una visione del genere più “fluida” rispetto a prima, attenuando così anche i marcatori di identificazione di genere. Secondo l’analisi proposta da Ruspini, è tramite la riflessività, ovvero quella capacità di dialogo con sé stessi e con il mondo atta ad acquisire la consapevolezza delle nostre azioni, che sono plurali e dipendenti dalle forme culturali⁶⁵, che possiamo mettere in discussione la preimpostazione dei fenomeni sociali e contribuire al processo di rivelazione del sistema dei generi. È bene specificare che la riflessività non è da intendere come una mera introspezione interiore, ma come una capacità critica che permette di individuare situazioni problematiche e interpretarle per raggiungere una soluzione. Essa ci può aiutare a capire che, come già affermato in precedenza, il genere non è un dato di fatto, ma una costruzione sociale e il sesso biologico viene indirizzato verso ruoli diversi a seconda della cultura e della storia di una certa comunità. Il processo di costruzione dell’identità di genere nella storia ha influito sul regolamento della vita quotidiana comunitaria, assegnando ruoli diversi a ciascun sesso nelle sfere della cura della famiglia e del lavoro, della politica e anche della sessualità. Tale divisione perciò non si può definire “naturale”, perché è stata posta con lo scopo di creare modelli di dipendenza tra generi che fossero coerenti con specifici regimi politici ed economici⁶⁶, anche se possiamo affermare che il rapporto tra genere e sesso sia anche *storico* e *dinamico*, perché esso è il risultato di cambiamenti storici all’interno di diverse società. Nonostante ormai non si possa più parlare di due mondi dicotomici e antitetici per quanto riguarda il genere, non possiamo negare che esistano differenze a livello linguistico in base ad esso. In una società in cui il sesso e il genere rimangono altamente connotati, non ci sorprende che anche nella lingua si rifletta e venga rafforzata questa divisione, dato che essa rappresenta uno dei mezzi grazie ai quali gli individui si collocano in uno spazio sociale. Il linguaggio che utilizziamo ogni giorno rappresenta la nostra identità. Infatti, quando parliamo una delle cose che facciamo più spesso è identificarci come maschi o femmine. Durante l’infanzia e l’adolescenza vengono appresi i comportamenti linguistici che *ci si aspetta* dal nostro sesso, e tali atteggiamenti diventano parte del nostro essere.⁶⁷ Nel prossimo capitolo verranno approfonditi aspetti del genere come mascolinità e femminilità per discutere di come le aspettative varino in base al sesso di appartenenza e in base alla (non) conformità con gli standard imposti dalla società, focalizzandoci in particolare sul caso giapponese.

⁶⁵ WEBER M., *Il metodo delle scienze storico sociali*, trad. it. Einaudi, Torino, 1992.

⁶⁶ LORBER J., *Paradoxes of Gender*, Yale University Press, New Haven, CT, 1994.

⁶⁷ COATES Jennifer, *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*, Routledge, 2015, pp. 160-161.

2.1.2 Mascolinità e femminilità

Analizziamo ora il legame tra lingua e genere in giapponese, esaminandolo con un filtro tanto importante quanto ignorato negli anni: quello della sessualità. È infatti risaputo che la lingua giapponese è una lingua che grammaticalmente utilizza dei registri e, più specificatamente, dei marcatori che dipendono dal sesso di chi parla.⁶⁸ Si tratta di norme stabilite che, nel caso in cui non dovessero essere seguite, potrebbero ancora oggi portare a degli sguardi di disapprovazione, soprattutto nel caso in cui siano le donne ad utilizzare un lessico più “mascolino”. Ma in che cosa consiste in realtà la mascolinità?

Così come la femminilità, essere “virili” non è una conseguenza naturale dell’essere uomini.⁶⁹ Anzi, potremmo addirittura affermare che la mascolinità sia un concetto molto “fragile”: secondo la teoria sociologica di Chodorow⁷⁰, infatti, un bambino maschio dovrà tagliare il prima possibile il legame profondo che avrà costruito con la madre per riuscire a esprimere la sua mascolinità, sforzandosi di creare un divario tra la sua identità maschile da quella femminile della madre. Questo perché affermare la propria mascolinità porta ancora a dei vantaggi, come sentirsi rispettati dal gruppo in quanto membro effettivo della società. Le identità maschili e quelle femminili sono dunque il risultato della pratica discorsiva. La mascolinità/femminilità non è un attributo, o una caratteristica intrinseca degli uomini/donne, ma si forma attraverso le relazioni con la società e può essere vista come un conglomerato di concetti, temi, immagini e relazioni interpersonali. Ma che cosa sono concretamente? Come si possono definire? La risposta non è facile né univoca. Possiamo dire, per quanto riguarda la mascolinità, che ne esistono di diversi tipi. La mascolinità *egemonica* è quella dominante, quella che rientra nel sopraccitato canone “standard”, che trova riscontro e approvazione sia da parte delle istituzioni politiche che da quelle religiose. Tale egemonia non viene raggiunta solo con la forza fisica (anche se è un fattore importante) ma soprattutto con il consenso. Il “predominio” degli uomini è infatti istituzionalizzato nella figura della famiglia fondata sul patriarcato, ovvero quella che vede l’uomo (in questo caso, marito e padre) come individuo “superiore” (o che ha una fortissima influenza) su moglie e figli, che sono a lui subordinati. Troviamo questo modello di famiglia in molte culture diverse tra di loro; la donna, in questo caso, si configura come “figura domestica” che tiene in ordine la casa e bada ai bambini, ma non si può dire che la superiorità dell’uomo sia affermata solo in un contesto familiare. Anche a livello lavorativo, infatti, è dimostrato che lo stipendio

⁶⁸ IDE Sachiko, *Onna kotoba, otoko kotoba* (Linguaggio femminile e linguaggio maschile), Tōkyō: Nihon Keizai Tsushinsha, 1979.

⁶⁹ TALBOT M. Mary, *Language and Gender Introduction*, Waley, 1999, pp.190-191.

⁷⁰ CHODOROW Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, 1978.

percepito da un uomo sia più alto e che sia più facile avanzare nella propria carriera, dato che non è frenato dal compito di occuparsi dei figli, perché questo è considerato un dovere della donna⁷¹. Il concetto di mascolinità egemonica riguarda quindi la gerarchia, il potere (inteso anche come dominio) e si fonda sulla consapevolezza di essere la colonna portante del sostentamento della famiglia (l'uomo infatti viene definito "capofamiglia"). Inoltre, l'unico orientamento sessuale che si allinea perfettamente con la mascolinità egemonica è quello eterosessuale. Tuttavia, la mascolinità egemonica ha anche un legame con altri tipi di mascolinità ad essa "subordinate", ovvero quelle omosessuali. Questo perché l'uomo eterosessuale deve essere capace di negare orientamenti sessuali considerati "inferiori", che come conseguenza vengono inevitabilmente marginalizzati. La "mascolinità gay" viene criticata e ostracizzata perché viene percepita come una sorta di "devianza" dalla mascolinità considerata "normale", ovvero quella egemonica. Alcune caratteristiche tipiche della mascolinità associata agli uomini omosessuali sono, per esempio, un tono di voce più acuto e il sapersi vestire bene, ma è importante sottolineare come queste qualità non siano in realtà sintomo di un orientamento sessuale omosessuale, perché queste caratteristiche possono descrivere anche un individuo eterosessuale. Generalmente, gli uomini che incarnano in sé elementi considerati femminili (i cosiddetti "uomini effeminati") sono visti in modo negativo, come non fossero riusciti a concretizzare il concetto di mascolinità.⁷² Spesso gli uomini che vogliono dimostrare la loro mascolinità lo vogliono fare perché si sentono insicuri riguardo alla propria virilità, o perché non sanno che cosa significhi manifestarla senza conformarsi agli stereotipi proposti dalla società patriarcale, quindi per mettere a tacere queste insicurezze a volte tendono a mettere in dubbio quella altrui, per esempio. È importante, dunque, riconoscere che il concetto di mascolinità non è univoco, ma dipende da atteggiamenti, comportamenti fisici e verbali di ogni singolo individuo. Negli ultimi anni questa tendenza sta lentamente cambiando grazie anche a una maggiore consapevolezza e campagne di sensibilizzazione che propongono un modello di mascolinità che non si fonda sul patriarcato ma sulla collaborazione reciproca dei due sessi.

Come abbiamo detto in precedenza, anche la femminilità non è un elemento che viene determinato al momento della nascita. Alcuni studiosi affermano che sia una questione che si fonda principalmente sull'aspetto fisico e sulla mera sessualizzazione e oggettificazione del corpo femminile da parte dello sguardo maschile. Questa visione, però, può portare le donne a considerare sé stesse solo tramite la prospettiva maschile e quindi portarle a coltivare caratteristiche che vengono considerate "più femminili" *dagli uomini*. Per

⁷¹ CONNELL R. W., *Gender and Power. Society, the Person, and Sexual Politics*, Stanford University Press, 1 edition, 1987.

⁷² CHIARO D. & BALIRANO G., "Queering laughter? It was just a joke!" in BALIRANO G. & CHIARO D. (Eds.), *Humosexually speaking. Laughter and the intersection of gender. De genere*, 2, 2016, p. 5.

questo motivo, l'autostima delle donne spesso dipende principalmente dal loro aspetto fisico e dalla loro desiderabilità agli occhi del sesso opposto⁷³. L'aspetto delle donne è di fondamentale importanza per plasmare il concetto di femminilità. Il successo delle relazioni sociali, infatti, dipende anche dall'essere desiderabile, ed essere desiderabile dipende principalmente dall'impatto visivo. L'aspetto fisico convenzionale femminile viene fortemente influenzato dai *mass media*, dall'industria della moda e simili. Essere femminile, inoltre, riguarda anche, in un certo senso, l'aspetto consumistico: pensiamo solo ai prodotti per la cura del viso, del make-up e prodotti per il corpo, come creme anticellulite, che promettono l'illusione di sentirsi perfette ma in realtà promuovono nelle donne più insicure un grande senso di inadeguatezza. Insomma, essere "femminili" (come promosso dalla società) richiede un certo impegno. L'identità femminile ha bisogno di certi prodotti per essere definita tale in una certa comunità. Tuttavia, considerando che certe donne provano un certo livello di soddisfazione e di compiacimento nel prendersi cura di sé stesse tramite tali strumenti, la nostra analisi relativa alla femminilità non può ridursi semplicemente alla sessualizzazione del corpo femminile (implicando, quindi, che le donne accentuino le loro qualità femminili solo per soddisfare le aspettative maschili) ma dovrà comprendere un altro punto di vista. Le donne, in realtà, prendono parte attivamente al processo di costruzione della loro femminilità, per esempio quando vanno a fare shopping decidono come e quali caratteristiche femminili vogliono evidenziare e quindi come "femminilizzarsi". Mary Talbot definisce questo concetto *consumer femininity*,⁷⁴ questa femminilità acquisita tramite il consumo richiede anche una serie di conoscenze, di *know-how* che le donne acquisiscono tramite il confronto con amiche, sorelle, parenti di sesso femminile. Possiamo affermare, dunque, che la *consumer femininity* si intreccia con la dimensione sociale e interazionale. Per quanto riguarda la situazione giapponese, possiamo affermare che la pressione subita dalle donne giapponesi ad essere femminili sia una presenza piuttosto opprimente. La cosiddetta *onnarashisa*, ossia il "[comportamento] da donna"⁷⁵ in realtà non riguarda soltanto l'aspetto o l'attitudine, ma comprende anche un certa tipologia di linguaggio femminile (il *joseigo*, di cui tratteremo più avanti), caratterizzato da un registro cortese, da formule che esprimono titubanza e da un lessico che si distingue per forme verbali e per strutture grammaticali ricche di convenevoli e un tono di voce particolare.⁷⁶ Questo tipo di linguaggio è in realtà un'eredità del periodo Meiji (1868-1912), era nella quale il Giappone si apre alle influenze straniere dopo il *sakoku* ("paese chiuso") e nella quale viene assegnato alle donne un compito preciso all'interno delle mura domestiche: esse dovranno essere

⁷³ TALBOT M. MARY, *Language and Gender Introduction*, pp. 170-171.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 171.

⁷⁵ ENDO O., "Aspects of Sexism in Language." In K. Fujimura-Fanselow & A. Kameda (eds.), *Japanese women: New feminist perspectives on the past, present, and future*. New York: The Feminist Press (translated by Kumiko Fujimura-Fanselow), 1995, pp. 29-42.

⁷⁶ *Ibid.* p. 29.

“buone mogli, sagge madri” (*ryōsai kenbō*), ossia occuparsi dell’istruzione dei figli e delle finanze della famiglia, mentre il loro status lavorativo sarebbe stato quello di *sengyō shufu*⁷⁷ (“casalinga di professione”). Il linguaggio con il quale avrebbero dovuto mettere in pratica tali compiti doveva dunque essere privo di espressioni o parole aggressive, arroganti, pungenti: dovevano dunque essere tolti tutti gli elementi “mascolini”. La femminilità delle donne giapponesi, oltre ad essere legata al linguaggio, dipende anche dal comportamento (solitamente pacato e docile) e dall’aspetto, curato ma modesto. Gli uomini giapponesi, invece, solitamente sono visti come composti, calmi, forti e disponibili. Per le donne giapponesi, un uomo esprime la sua mascolinità anche prendendosi cura della sua famiglia, ossia mantenendola economicamente. La grammatica giapponese è ricca di forme grammaticali e scelte lessicali molto marcate a seconda del sesso e dell’orientamento sessuale del parlante e purtroppo questa ideologia egemonica include anche una visione dicotomica dei ruoli di genere, di cui abbiamo discusso in precedenza; ad esempio, al giorno d’oggi è la donna che deve prendersi cura della famiglia e allevare i figli secondo il pensiero comune giapponese. Questi ruoli di genere sono radicati nella cultura giapponese anche per colpa degli stereotipi che vengono attribuiti ai due sessi: gli uomini sono più competitivi e dominanti, mentre le donne più gentili e premurose, anche se sottomesse. Questa visione binomiale del genere e della sessualità quali effetti avrà nel contesto giapponese? Anche se non possiamo dire che tutti i parlanti giapponesi si conformino a questa visione binomiale del genere, dobbiamo considerare il fatto che questi valori influenzano ad ogni modo la maggior parte della popolazione giapponese. Nelle interviste condotte da Margaret Camp⁷⁸ riguardo le famiglie giapponesi e la loro opinione in merito alla sessualità e ad orientamenti sessuali differenti da quello comunemente “accettato dalla società”⁷⁹, è emerso che ai giapponesi sono proni a rigettare il “diverso” quando questo si colloca in una dimensione che potrebbe portare allo sconvolgimento delle norme e delle aspettative imposte dalla società. Questo atteggiamento di “diffidenza” verso ciò che non si conforma al canone comune è altamente condizionato dal modello proposto non solo dalla società ma anche dal governo giapponese, che tende a incanalare i suoi cittadini verso una vita e un lavoro che portino prestigio e sostengano la nazione, mentre, a livello personale, incoraggia l’individuo a costruirsi una famiglia in modo da portare avanti i valori approvati dalla società. Infatti, sia l’uomo che la donna giapponese sono considerati “membri attivi della società” (*ichininmae no shakaijin*⁸⁰) solo nel momento in cui si sposano; dopo di che, l’uomo solitamente intraprenderà la

⁷⁷ MCLELLAND M., ROMIT D., *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Routledge, 2005, p. 172.

⁷⁸ CAMP Margaret, *Japanese Lesbian Speech: Sexuality, Gender Identity, and Language*, The University of Arizona, 2009.

⁷⁹ Ovvero quello eterosessuale.

⁸⁰ DASGUPTA R., “Acting Straight? Non-heterosexual Salarymen Working with Heteronormativity in the Japanese Workplace”, in LIN X., HAYWOOD C., MAC AN GHAILL M. (eds), *East Asian Men*, Palgrave Macmillan, London, 2017, p. 31-50.

carriera di *salaryman* (che prevede un lavoro presso un'impresa come impiegato), mentre la donna, come abbiamo detto, sarà una casalinga. Per queste ragioni, chi non si conforma a questo standard di vita (per esempio, un membro della comunità LGBTQ, o, più semplicemente, una donna che non vuole sposarsi e/o avere figli, o chi è disoccupato) viene emarginato e considerato strano. Secondo Maree⁸¹, un orientamento sessuale omosessuale richiama alla mente dei giapponesi l'immagine stereotipata di uomini effeminati e di donne maschiline che utilizzano un linguaggio "stravagante" per ostentare la propria personalità⁸². Per riuscire ad attenersi ad uno standard di alta traducibilità, ossia cercare di rimanere quanto più fedeli possibili alle atmosfere e all'intenzione comunicativa del testo *source*, dovremo esaminare con attenzione i linguaggi, gli idioletti le variazioni diacroniche usualmente adottate dalle donne e da altre "minoranze di genere" (dall'inglese, *gender minorities*) sia a livello macroscopico che a livello microscopico, focalizzandoci su alcune caratteristiche della lingua giapponese marcate a livello di genere. Considerando che la protagonista del film preso in esame è una donna *transgender*, è stato ritenuto doveroso partire da questa categoria, che spesso finisce per essere rappresentata in modo ambiguo nella realtà giapponese.

2.1.3 *Transgender*

Come già anticipato nel capitolo 2.1, la categoria dei *transgender* comprende coloro i quali desiderano cambiare sesso attraverso cure ormonali e operazioni chirurgiche, perché la loro identità ed espressione di genere non coincide con il sesso che è stato assegnato loro alla nascita.⁸³ Si parla in particolar modo di *transfeminine* per chi afferma la propria identità femminile, nonostante al momento della nascita il sesso assegnato fosse quello maschile.⁸⁴ Abbiamo già discusso di come le *gender minorities* siano fortemente discriminate all'interno della società, ma sorprendentemente è doveroso segnalare che la comunità LGBTQ non è immune dal discriminare a sua volta un suo sotto-gruppo. Spesso, infatti, spesso i soggetti *trans* vengono ingiustamente accusati di avere atteggiamenti sessuali ambigui e di consumare di droghe. Tuttavia, al contrario di quanto si possa pensare, la rappresentazione nei *media* giapponesi della transessualità/transgenderismo e l'androginia è stata individuata in testi scritti, immagini, ma anche tramandata tramite

⁸¹ MAREE C., "Grrl-queens: onē kotoba and the negotiation and heterosexist gender language norms and lesbo(homo)phobic stereotypes in Japanese" In F. Martin, P., A. Jackson, M. McLelland, A. Yue (eds.), *Asiapacificqueer: Rethinking genders and sexualities*, Chicago: University of Illinois Press, 2008, pp. 67-84.

⁸² Questo è solo uno degli scopi delle persone che solitamente si servono dello *onē kotoba*, di cui tratteremo nel capitolo 2.3.

⁸³ SINGH A., MENG. S.E. & HANSEN A.W., "I am my own gender: Resilience Strategies of Trans Youth", in *Journal of Counseling & Development*, 92, 2014, p. 208.

⁸⁴ HEANEY E., "The New Woman: Sexology, Literary Modernism, and the Trans Feminine Remainder", in *Genres*, 48 (1), 2015, p. 2.

racconti orali molto prima dell'era moderna.⁸⁵ Oggi come allora tali contenuti suscitano ancora moltissimo interesse da parte del pubblico, ricordiamo ad esempio il manga del 1953 di Tezuka Osamu *Ribon no kishi* (in Italia conosciuto come “La principessa Zaffiro”), nel quale la protagonista, la principessa Zaffiro appunto, per colpa di un errore commesso da un angelo, si ritrova ad essere nata sia con l'animo di un ragazzo, che con quello di una ragazza. Costretta a vestire i panni di un ragazzo per ereditare il trono, sfrutterà il suo cuore impavido da ragazzo per sconfiggere il male e la sua sensibilità da ragazza per aiutare il prossimo. Sempre restando all'interno del mondo del fumetto dedicato prevalentemente alle giovani lettrici (dunque *shōjo manga*), ricordiamo l'indimenticabile “Lady Oscar” (in giapponese l'opera è conosciuta come *Berusaiyu no bara*, “La rosa di Versailles”) di Riyoko Ikeda del 1972, nel quale spicca il personaggio di Oscar, comandante della Guardia Reale della regina Maria Antonietta costretta a vestirsi e a comportarsi da uomo. In entrambi i *manga*, poi trasposti come *anime* per il piccolo schermo, l'ambiguità di genere e sessuale delle protagoniste rappresenta simbolicamente la difficoltà del passaggio dall'adolescenza all'età adulta e i relativi turbamenti dovuti a questa difficile e confusionaria transizione.



Figura 5: Le attrici di *Takarazuka* durante la messa in scena de *Lupin III*.

Spostandoci invece a teatro, è impossibile non citare la *Takarazuka Revue*. Fondata dall'industriale entrato poi in politica Kobayashi Ichizō nel 1913, si tratta di una compagnia di teatro musicale giapponese interamente femminile con sede a Takarazuka, nella prefettura

⁸⁵ MCLELLAND M., ROMIT D., *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Routledge, 2005, p. 53.

di Hyōgo. La compagnia mette in scena principalmente musical di Broadway ma anche *shōjo manga* come l'appena citata "Lady Oscar". A primo impatto, potrebbe sembrare che una compagnia di sole donne fosse un enorme passo avanti verso l'uguaglianza di genere per l'epoca in cui è stato fondato, ma in realtà la sua creazione non aveva come obiettivo uno scopo così nobile. Secondo lo studioso di Takarazuka Lorie Brau, infatti, è solo un'impressione superficiale, in quanto l'ufficio di produzione e la *corporate structure* che controllava la compagnia era estremamente patriarcale.⁸⁶ Nonostante ciò, il pubblico (solitamente femminile) che segue gli spettacoli di Takarazuka appare molto affezionato a questo genere di teatro proprio per la sensazione di libertà e autodeterminazione manifestata dalle attrici che interpretano ruoli maschili, come se si svincolassero dagli ideali imposti dalla società giapponese nei confronti del genere e della sessualità vestendo i panni degli uomini. Sebbene le rappresentazioni nei *media* giapponesi riguardo a queste categorie non canoniche siano numerose, non sono ancora ben chiari il significato e l'uso di alcuni termini in relazione all'omosessualità e al transgenderismo/transessualità in Giappone.⁸⁷ Ciò però non deve stupire, in quanto il giapponese è una lingua che dipende molto dal contesto e dalla persona che la utilizza, oltre che dall'intento comunicativo e dall'interlocutore. Il Giappone durante gli anni '90 sperimenta il cosiddetto *gay boom* (seguito poi dal *lesbian boom* e dal *transgender boom*), ovvero l'attenzione mediatica inizia a spostarsi dall'eterocentrismo verso le minoranze fino ad allora emarginate o "nascoste", così si inizia finalmente a discutere dei cosiddetti *genderlect* dei parlanti LGBTQ. Sicuramente il termine più ambiguo e discusso per quanto riguarda l'identificazione di un uomo gay è *okama*⁸⁸, spesso utilizzato dai parlanti non-gay in senso dispregiativo⁸⁹, anche se esistono altre terminologie, come *dōseiaisha*, *homo* e *gei* (questi ultimi sono prestati dall'inglese *homosexual* e *gay*). Tornando alla parola *okama*, possiamo dire che, a seconda del contesto, essa può anche riferirsi a persone *transgender*, in particolare MtF (*Male to Female*, ovvero "da maschio a femmina") o *cross-dresser* MtF, che rifiutano il termine *josōsha* (let. "colui che si veste come una donna") perché sentono che la loro femminilità non dipende solo da quello che indossano. *Okama* è ancora oggi un termine molto dibattuto, dato che al suo interno include anche tutti quegli uomini che non rientrano nella concezione giapponese di mascolinità egemonica, i cosiddetti uomini *effeminati*. Questo perché nella cultura giapponese è inconcepibile che a un uomo piaccia un individuo del suo stesso sesso senza che egli non abbia il desiderio di travestirsi da donna (*cross-dresser*) o di diventarlo

⁸⁶ LORIE Brau, "The Women's Theatre of Takarazuka" in *TDR*, Vol. 34, No. 4 Winter, 1990, pp. 79-95.

⁸⁷ LUNSING W., "The politics of okama and ōnabe. Uses and abuses of terminology regarding homosexuality and transgender", in MCLELLAND M., ROMIT D., *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Routledge, 2005, pp. 81-92.

⁸⁸ LUNSING W., "'Gay boom' in Japan: changing views of homosexuality?," in *Thamyris: Mythmaking from Past to Present*, 4, 2007, pp. 267-293.

⁸⁹ Anche se ci sono molti omosessuali che utilizzano questo termine in modo autoreferenziale o lo utilizzano per chiamarsi tra di loro.

(*transgender* MtF). Le donne lesbiche invece possono essere chiamate *rezubian* (dall'inglese *lesbian*) o *ōnabe*; tuttavia oggi nei circoli accademici non vengono più utilizzati tali termini, ma *seidōitsusei shōgaisha*, (let. "persona con una disabilità sessuale"), parola che implica una sorta di malattia e devianza dal modello socialmente accettato, utilizzata una volta anche per il transgenderismo e la transessualità (ora definiti *toransusekushuariti* o *seitenkan shujutsu*, ossia "operazione per il cambio di sesso").⁹⁰

Grazie a questo breve approfondimento riguardo a una comunità di persone che esulano dalla cerchia eterosessuale accettata dalla maggior parte della popolazione giapponese siamo riusciti a individuare a livello linguistico i termini utilizzati per riferirsi alla comunità LGBTQ e abbiamo sottolineato come questi mostrino un certo livello di pregiudizio nonché di confusione per quanto riguarda l'identità di genere, in particolare degli uomini che non dimostrano, nei loro comportamenti e nel loro modo di esprimersi verbalmente, la loro mascolinità. Ora invece, cerchiamo di chiarire in quali elementi si può riscontrare la variazione di genere nella lingua giapponese.

2.2. La variazione di genere in giapponese

La lingua giapponese ha un alto grado di dipendenza, come abbiamo già anticipato, dal contesto in cui viene utilizzata, dall'identità del parlante e dell'interlocutore per determinare il registro e la forma più consona per ogni situazione sociale; tuttavia, possiamo affermare che il giapponese, come ogni altra lingua, sia in continua evoluzione e attraverso un processo *dinamico* muta con il tempo e con i cambiamenti sociali in corso, dunque la nostra analisi dovrà tenere conto anche di quest'aspetto. Nel capitolo precedente abbiamo notato come la terminologia per riferirsi ai membri della comunità LGBTQ sia confusa e ricca di preconcetti sbagliati. Nel prossimo paragrafo tratteremo del rapporto tra lingua e genere e di come tale rapporto sia stato influenzato dalle teorie di genere e femministe, permettendo la crescita della cosiddetta *gender awareness*,⁹¹ ovvero di una consapevolezza sempre più diffusa riguardo ai temi legati al genere e alla sessualità, che lentamente ma progressivamente sembra stia attecchendo anche sul suolo giapponese.

⁹⁰ LUNSING W., "The politics of okama and ōnabe. Uses and abuses of terminology regarding homosexuality and transgender", 2005, p. 89.

⁹¹ VON FLOTOW L. & E. JOSEPHY-HERNÁNDEZ D., "Gender in audiovisual translation studies: Advocating for gender awareness", https://www.researchgate.net/publication/324685226_2018In_Press_Gender_in_Audiovisual_Translation_Studies_Advocating_for_Gender_Awareness, 2018, p.306.

A partire dagli anni Settanta del Novecento, il legame della lingua con il genere inizia a diventare un vero e proprio oggetto di studio, diventando ufficialmente materia di ricerca all'interno del gruppo dei *Translation Studies* alla fine degli anni Ottanta. Le ricerche riguardanti il legame tra lingua e genere si sono sviluppate in molteplici direzioni; inizialmente, con il termine linguaggio di genere erano prese in considerazione le differenze linguistiche in base al sesso del parlante; poi questo concetto è stato esteso anche all'identità di genere. Le differenze di genere considerate, in realtà, non erano solo di tipo linguistico, ma anche di tipo comportamentale; inoltre, si avanzò l'ipotesi (poi confermata) che fossero fortemente influenzate dal pensiero della società attuale. Nel corso degli anni Novanta, sono stati integrati in tali studi anche altri aspetti del rapporto tra lingua e genere sollevati dagli attivisti gay, compreso quello legato all'*aspetto performativo* del genere. Questi risvolti hanno avuto un impatto tale da venire presi in considerazione ancora oggi nel campo traduttivo.⁹² Le teorie e l'attivismo gay e femminista sono stati i precursori dei *gender studies*, e in particolare dei *gender studies* applicati alla traduzione; in principio si sono occupati di traduzioni di tipo letterario, poi si sono rivolti al mondo della TAV a partire dal 2000.⁹³ In realtà, i primi studi femministi sui media risalgono agli anni Sessanta e Settanta e si focalizzavano sulla rappresentazione distorta dell'immagine e della vita che la donna avrebbe dovuto condurre secondo quanto mostrato dai media; questi ultimi, infatti, associavano spesso la figura femminile allo stereotipo della vittima o consideravano le donne solo in quanto consumatrici, oppure le ignoravano.⁹⁴ In un modo o in un altro, le figure femminili venivano sempre sfruttate come "esca" per lo sguardo maschile. Tuttavia, anche se i critici femministi hanno esaminato a lungo la parte *visiva* dei prodotti audiovisivi per analizzare l'abuso dell'immagine della donna, sono ancora scarsi gli studi che approfondiscono il linguaggio utilizzato da tali donne. L'autrice ritiene che una riflessione riguardo questo argomento sia d'uopo evitare che le microlingue utilizzate dalle *gender minorities*⁹⁵ siano tradotte in lingua *target* in modo stereotipico anche all'interno del mondo dell'audiovisivo, e che quindi gli sforzi attuati dagli attivisti femministi per stimolare la *gender awareness* rimangano vani sotto il punto di vista linguistico.

La sociolinguistica può supportare la nostra analisi riguardo la variazione diacronica della lingua giapponese. Esaminando i fenomeni linguistici e i fenomeni sociali allo stesso tempo, è possibile eseguire un continuo confronto con la realtà per esaminare il livello di

⁹² VON FLOTOW L., "Gender in translation", in *Handbook of Translation Studies*, vol.1, p.129.

⁹³ VON FLOTOW L. & E. JOSEPHY-HERNÁNDEZ D., "Gender in audiovisual translation studies: Advocating for gender awareness", 2018, p.296.

⁹⁴ TUCHMAN G., 'The Symbolic Annihilation of Women in the Mass Media', in G. Tuchman, A. K. Daniels and J. Benet (eds) *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*, New York: Oxford University Press, 1978, pp. 3-38.

⁹⁵ Ricordiamo che questa categoria comprende le donne, ma include tutti le altre identità di genere e tutti gli orientamenti sessuali diversi dall'eterosessualità.

interdipendenza tra le variabili lingua e società. Ricordiamo che esistono due punti di vista differenti: alcuni studi affermano che i mutamenti della lingua dipendono dai cambiamenti che si sono verificati a livelli socioculturali più profondi, mentre altri dichiarano il contrario, ovvero che sia il linguaggio il mezzo tramite il quale viene costruita la realtà.⁹⁶ In quest'ultimo caso, il parlante avrebbe sulle sue spalle un'enorme responsabilità, in quanto sarebbero le sue parole a plasmare e modificare la realtà. Dunque, la variazione diacronica presente nella lingua giapponese può essere sia ascritta al tipo di mentalità sociale giapponese presente e passata e dalla storia del paese, ma anche dalle scelte linguistiche che ogni singolo individuo compie quotidianamente, in base a ciò che vuole comunicare e come lo vuole comunicare. Se il genere viene normalmente associato a un *atto performativo* e la traduzione viene considerata una *performance*, è bene chiedersi quali siano le risorse migliori da utilizzare per esaltare questa caratteristica che i due concetti hanno in comune, in modo da tenere in considerazione sia il contesto in cui tale lingua viene utilizzata, ma anche le intenzioni e la personalità di ciascun parlante che ne usufruisce.⁹⁷ La conclusione logica che possiamo trarre da questo ragionamento è quindi che è inesatto e obsoleto dividere la lingua in base al genere del parlante, dato l'enorme numero di variabili sociali che influenzano le sue scelte linguistiche. Tuttavia, l'autrice ritiene necessario dedicare agli ormai obsoleti linguaggi maschili e femminili giapponesi un capitolo in modo da analizzare le divisioni linguistiche tra i due generi che hanno influito per molto tempo sulla rappresentazione della figura della donna e dell'uomo sul grande e sul piccolo schermo.

2.2.1 *Danseigo e joseigo*

Rammentando che questa divisione della lingua giapponese è stata da tempo superata in favore di una visione più inclusiva in rispetto delle più recenti discussioni femministe, iniziamo ad approfondire il cosiddetto "linguaggio maschile" con una citazione di Tada Aimi.

*Otoko kotoba wa, danseigo to mo yobareteiru. Kore wa dansei tokuyū no, "-ze", "- da", "- zo" nado no imawashi ya kotobazukai no koto wo arawashiteiru. Dansei no yūjindōshi nado nakamanai de tsukau yō na sukoshi kudaketa yō na kotoba de ari, bukkirabō de, tsuyoku, ranbō na inshō wo ataeru koto mo aru.*⁹⁸

⁹⁶ BERRUTO Gaetano, *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma - Bari, Ed. Laterza, 1995; p. 29.

⁹⁷ VON FLOTOW L., "Gender in translation", in *Handbook of Translation Studies*, vol.1, p.132.

⁹⁸ "男ことばは、男性語とも呼ばれている。これは男性特有の、「～ぜ」「～だ」「～ぞ」等の言い回しや言葉づかいのことを表している。男性の友人同士など仲間内で使うような少しくだけたような言葉であり、ぶっきらぼうで、強く、乱暴な印象を与えることもある。" TADA Aimi, *Yakuwarigo no yakuwari to wa ~ honyakubun ni hisomu sutereotaipu* (Il ruolo delle particelle: Gli stereotipi che si nascondono nella traduzione) Università di Atomi, 2016, p. 6.

Si affermava che il *danseigo* (anche chiamato *otoko kotoba*), ossia il linguaggio maschile, venisse utilizzato principalmente in contesti informali, per esempio durante conversazioni con amici e/o coetanei: questo perché è costituito principalmente da espressioni molto dirette, che possono essere percepite come brusche o persino maleducate in situazioni formali.⁹⁹ Le caratteristiche tipiche di questo linguaggio sembrano essere di primo acchito di tipo linguistico: vediamo allora alcuni esempi sotto l'aspetto puramente sintattico-grammaticale. Vengono citate, in particolar modo, le particelle finali enfatiche (*shūjoshi*) *-ze*, *-da*, *-zo*, mentre per quanto riguarda i pronomi di prima persona singolari (quindi quelli che vengono utilizzati in modo autoreferenziale) vengono preferiti *boku* e *ore*¹⁰⁰; quelli di seconda persona invece sono *omae* e *kisama*. I pronomi di prima persona singolare *watashi* e *watakushi* vengono utilizzati indistintamente da entrambi i sessi in contesti formali (si parla di *teineigo*, "registro cortese"). Per le frasi interrogative è comune l'uso delle particelle finali *ka* e *kai* (es. "*Ame ka?*", "Piove?"; "*Kaeru kai?*", "Torniamo a casa?"). Notiamo, inoltre, anche una variazione diastratica oltre che diagenetica nell'uso di *-ka ne* e *kashira*, utilizzati prevalentemente dagli uomini anziani nell'area di Tōkyō. Per le richieste, ordini o divieti viene utilizzato il modo imperativo, che indica perentorietà. Per esempio, *Ike!* "Vai!" o *Shiro!*, "Fallo!". Infine, le interiezioni più frequenti sono, tra le altre, *oi*, *kora* e *oo*.

Presentiamo ora le caratteristiche principali del linguaggio femminile (*onna kotoba* o *joseigo*). I pronomi di prima persona singolare più popolari secondo la divisione del linguaggio in base al genere sono *atashi* e *atai*, mentre *anata* è il pronome di seconda persona singolare più usato. Le particelle enfatiche considerate più femminili sono *-yo* e *-ne*.¹⁰¹ Per esprimere un dubbio o una domanda viene utilizzato spesso *kashira*.¹⁰² La particella finale enfatica più comune sembra essere invece *wa*.¹⁰³ Quando si parla di ordini, divieti o richieste, solitamente i verbi non vengono coniugati in modo imperativo perché alla base del *joseigo* c'è l'uso del *teineigo*, un registro cortese che non dovrebbe essere "abbassato" da espressioni dure come quelle imperative. Per questo, le forme predilette sono *-shite yo*, *choudai*, *-shitekudasaru* e *-shinaide*. Infine, alcune delle interiezioni più utilizzate sono *ara* e *maa*.

⁹⁹ T.d.a.

¹⁰⁰ Anche se recentemente anche le ragazze e le donne utilizzano sempre di più *boku* e *ore*.

¹⁰¹ OHARA Y., "Prosody and Gender in Workplace", in OKAMOTO Shigeko, and SMITH, SHIBAMOTO Janet S., *Japanese Language, Gender, and Ideology: Cultural Models and Real People*, edited by Okamoto Shigeko, Oxford University Press, 2004, p. 445.

¹⁰² Può essere utilizzato anche in forma affermativa.

¹⁰³ OHARA Y., "Prosody and Gender in Workplace", in OKAMOTO Shigeko, and SMITH, SHIBAMOTO Janet S., *Japanese Language, Gender, and Ideology: Cultural Models and Real People*, 2004, p. 444-445.

Come abbiamo anticipato, l'uso di *danseigo* e *joseigo* è stato chiaramente messo in discussione sia all'interno di studi linguistici che all'interno di studi di genere a partire dagli anni '90; prima di allora era vantaggioso classificare la lingua in base al sesso del parlante perché era un approccio più semplice e diretto, seppure superficiale; al giorno d'oggi, invece, è impossibile parlare di una frammentazione così netta del linguaggio in base al genere del parlante, soprattutto perché si rischia di non tenere conto delle specificità linguistiche che sono legate a diversi aspetti del contesto e della vita del parlante che esulano completamente dal suo sesso o dalla sua identità di genere. Non bisogna dimenticare che la ricerca attuale nei confronti del rapporto tra lingua e genere tiene conto della dinamicità e variabilità di entrambi gli elementi. Al giorno d'oggi non si può più pensare di fermarsi solo ad un approccio di tipo *strutturale* (come quello mostrato all'inizio di questo capitolo), ma è necessario passare ad un approccio di tipo *critico*.¹⁰⁴ In questo modo, sarà evidente che *danseigo* e il *joseigo* siano portatori sani di stereotipi di genere. La prossima sezione sarà organizzata come segue: si discuterà brevemente dell'origine storica e culturale degli stereotipi relativi al genere e di come questi abbiano influito e si siano fatti influenzare da elementi linguistici che venivano considerati propri o del linguaggio maschile o di quello femminile, contribuendo all'obsoleta suddivisione della lingua giapponese in base al genere. Si chiarirà altresì la nozione di ideologia linguistica, quella di attività metapragmatica e, infine, quella di *indexical field* per spiegare com'è possibile che vi siano diverse interpretazioni di uno stesso elemento linguistico, e come ciò si colloca all'interno della nostra ricerca relativa al rapporto tra lingua e genere.

Possiamo affermare che gli stereotipi di genere, solitamente, si rinforzano grazie alle (presunte) qualità che contribuiscono alla costruzione del genere¹⁰⁵ del parlante tramite un'associazione indiretta¹⁰⁶. Cerchiamo di fare chiarezza con un esempio concreto. A partire dagli anni Sessanta e Settanta del Novecento, le studiose femministe si sono battute per i diritti delle donne che, durante il corso della storia, sono sempre state subordinate all'uomo in virtù della loro presunta "inferiorità biologica", dovuta ad alcune delle loro caratteristiche fisiche (pensiamo, ad esempio, alla difficoltà di lavorare durante gli ultimi mesi della gravidanza). Questa differenza fisica è stata poi *trasformata* e replicata in differenze nella divisione di ruoli e in differenze sociali; basti pensare al fatto che l'inferiorità fisica della donna la confinava all'interno della sua casa fino a un secolo fa, mentre l'uomo diventava l'ingranaggio indispensabile per muovere la macchina produttiva e quindi diventare il

¹⁰⁴ OKAMOTO Shigeko, "Variability and multiplicity in the meanings of stereotypical gendered speech in Japanese" in Xinren Chen & Dániel Kádár (a cura di), *East Asian Pragmatics*, 2017, p. 6.

¹⁰⁵ Ricordiamo che il genere è un costrutto sociale.

¹⁰⁶ SILVERSTEIN Michael, "Language and the Culture of Gender: At the Intersection of Structure, Usage, and Ideology" in Mertz Elizabeth & Parmentier Richard J. (edited by), *Semiotic Mediation: Sociocultural and Psychological Perspectives*, 1995, pp. 219-259.

protagonista dello sviluppo tecnologico relativo all'industria. Il divario in termini di "potere" tra i due sessi è stato e, per certi sensi, è ancora oggi molto marcato. Per queste ragioni di tipo storico-culturale, siamo stati indotti a pensare che la donna, per essere tale, non dovrà avere solo un certo tipo di aspetto fisico¹⁰⁷ ma anche una serie di qualità che non corrisponderanno, nella maggior parte dei casi, alla realtà. Nel caso in esame, alcuni elementi linguistici del *joseigo*, come la particella enfatica *wa*, vengono associati indirettamente ma *automaticamente* alla figura femminile, perché trasmettono delle qualità che nel pensiero comune vengono usualmente associate alle donne. Tuttavia, ci sono anche altri luoghi comuni presenti in diversi studi linguistici di genere riguardanti il caso giapponese. Secondo questi studi, le donne parlerebbero in modo più indiretto rispetto agli uomini per evitare di risultare troppo brusche o maleducate, e tenderebbero a utilizzare molto di più il giapponese standard rispetto agli uomini.¹⁰⁸ Chiaramente, tratti comportamentali come la gentilezza e la cortesia non sono prerogativa delle donne, ma anche di altri gruppi sociali, come le persone di una certa estrazione sociale. Questo vuol dire che tutte le donne o tutti gli individui di nobili natali sono persone garbate? Ovviamente no, si tratta di uno stereotipo che è *storicamente* radicato in diverse culture (compresa quella giapponese e quella italiana). È importante capire che tali generalizzazioni sono fortemente dipendenti dai ruoli di genere e dalle aspettative imposte dalla società e che è quindi la *società stessa* che influenza con tali aspettative le pratiche discorsive di una comunità linguistica, anche se non è ancora stato chiarito come.¹⁰⁹ Gli stereotipi che interessano uno specifico gruppo sociale o culturale sono generati da un pensiero comune o da un'ideologia che può essere dominante, ma difficilmente tale dominio diventerà egemonico, in quanto ogni ideologia è il prodotto di una contestazione: questo significa che ci saranno sempre "voci fuori dal coro" che non si piegheranno di fronte a un pensiero che non condividono. Ma che cosa si intende con "ideologia"? Viene considerata ideologia linguistica (dall'inglese *linguistic ideology*) l'opinione dei parlanti di una certa lingua nei confronti della stessa e come tale lingua venga percepita e utilizzata nella realtà. Questo vuol dire che l'interpretazione comune di una forma linguistica che si fonda sul modello dominante può non essere condivisa da tutti i membri della società. In tal senso, le interpretazioni che non rientrano nei canoni comunemente accettati non sono solo semplici eccezioni, ma devono essere viste come un'opportunità per capire come le norme "imposte" dall'ideologia dominante funzionano e come sono negoziate in uno specifico contesto interazionale; per farlo, possiamo utilizzare un approccio particolare, detto metapragmatico. Le attività metapragmatiche comprendono diverse forme

¹⁰⁷ Ricordiamo l'analisi svolta a p. 6 capitolo 2.1.2.

¹⁰⁸ LAKOFF Robin, *Language and a woman's place*, New York, Harper & Row, 1975.

¹⁰⁹ ECKERT Penelope & McCONNEL-GINET Sally, "Communities of practice: where language, gender and power all live", in HALL K., Bucholtz Mary & Moonwomon B. (edited by), *Locating power: Proceedings of the second Berkeley Women and Language Conference*, Berkeley: Berkeley Women and Language Group, 1999.

di espressione, come i commenti che si riferiscono all'utilizzo del linguaggio in modo diretto, come, ad esempio, i libri di *self-help* riguardo al miglioramento della propria dialettica e in modo indiretto, come la rappresentazione di diverse varietà linguistiche nei media e nei romanzi. I commenti metapragmatici non descrivono fedelmente come le persone si esprimono in una data lingua, tuttavia, possono mostrarci come questi parlanti pensano sia corretto esprimersi a seconda del gruppo sociale di appartenenza e la loro consapevolezza riguardo alla creazione di comunità linguistiche che si distinguono per una o più caratteristiche peculiari. Anche nel caso giapponese troviamo alcune attività metapragmatiche che si concretizzano nella forma di libri di *self-help* o altri media che ci dicono molto su come il popolo giapponese “percepisce” la figura della donna. Analizziamo, per esempio, alcuni titoli di libri di *self-help*:

*Kashikoi no hito ni narinasai: utsukushiku ikitai anata ni*¹¹⁰
*Suteki na anata o tsukuru: josei no utsukushii hanashi-kata*¹¹¹
*Onna no miryoku wa hanashi-kata shidai*¹¹²

Il denominatore comune presente in questi titoli è rappresentato dalle qualità “ideali” che dovrebbe avere una donna giapponese: saltano subito all’occhio le parole *utsukushii*, ovvero “bello/a” e *suteki* ossia “meraviglioso/a”, “stupendo/a”. Questi libri spiegano come utilizzare gli onorifici in modo corretto e associano il modo di parlare tipico delle donne a caratteristiche positive, come la bellezza e il fascino. Analizzando le considerazioni fatte fino ad ora, possiamo anche assumere che le donne che, al contrario, *non* parlano rispettando gli stereotipi sopracitati, ne risentiranno sotto vari aspetti. Per esempio, potranno essere considerate “meno femminili” dato che uno dei principi del *joseigo* è proprio basato sul fatto che le donne che mettono in pratica gli accorgimenti previsti dal linguaggio femminile risultano più attraenti agli occhi della società.¹¹³ Possiamo inoltre dedurre che, all’interno del contesto giapponese, la bellezza e la raffinatezza nel modo di parlare vengano considerate elementi rappresentativi della femminilità della donna.¹¹⁴ Esistono molti espedienti linguistici per esprimere qualità come la cortesia e il rispetto nei confronti del parlante, ma quello più importante secondo Shibatani è il sistema degli onorifici.¹¹⁵ I suffissi onorifici e il loro uso sono una parte essenziale della linguacultura giapponese e dobbiamo ricordare che la loro omissione o il loro erroneo utilizzo rende impacciato il discorso dell’interlocutore che ne fa un

¹¹⁰ “Diventa più furba: la strada verso la tua nuova bellezza” T.d.a.

¹¹¹ SUZUKI Kenji, *Suteki na anata o tsukuru: josei no utsukushii hanashi-kata* (Come costruire una nuova te meravigliosa: la raffinata parlata delle donne), Tōkyō: Goto Shoin, 1989.

¹¹² KANAI Yoshiko, *Onna no miryoku wa hanashi-kata shidai* (Il fascino delle donne dipende dal loro modo di parlare), Tōkyō: Yamato Shuppan, 1994.

¹¹³ In quanto rispettano le *aspettative di genere* proprie della cultura giapponese.

¹¹⁴ SUZUKI Mutsumi, *Joseigo no honshitsu: Teineisa, hatsuwa, kōi no shiten kara*, Nihongaku 12(6), 1993.

¹¹⁵ SHIBATANI Masayoshi, *The language of Japan*, MA: Cambridge University Press, 1990, p. 374.

uso inappropriato. Sono stati condotti diversi studi per scoprire come mai la frequenza di utilizzo degli onorifici sia così alta da parte delle donne. Vediamo insieme a che conclusioni si è giunti:

1. La prima motivazione che viene data è di tipo biologico¹¹⁶: come illustrato in precedenza, si giustifica il ruolo sottomesso della donna affermando che per una donna sia “naturale” adempiere al ruolo sociale che le è stato assegnato, ossia quello di prendersi cura della famiglia e dei bambini, di essere cooperativa, docile, sottomessa e, ovviamente, garbata e gentile con tutti.
2. La seconda motivazione, invece, prende in considerazione lo status sociale delle donne. Per chiarire questo punto è necessario tornare indietro nel tempo. A partire dall’epoca Edo (1603-1868) in Giappone iniziò ad essere molto rilevante l’influenza confuciana¹¹⁷, e, assieme alla diffusione dei principi della filosofia cinese si diffusero anche libri che illustravano l’importanza delle virtù femminili ma anche “norme di comportamento” che le donne dovevano seguire per essere “disciplinate”: tra queste, era indicato anche il modo in cui parlare, che doveva essere cortese. Come esempio, venivano citate espressioni tipiche del *nyōbō kotoba*, ovvero del linguaggio utilizzato dalle dame di corte sin dal quindicesimo secolo.¹¹⁸ Chiaramente più le donne si attenevano a questo tipo di linguaggio, più vi era l’illusione che il loro status sociale fosse alto, ovvero che si trattasse di donne benedicate, dai modi di fare raffinati e non di semplici contadine.
3. L’ultima ragione riguarda il ruolo sociale della donna. Viene citata la sua posizione in rapporto a eventi sociali; in occasioni, quindi, potenzialmente ricche interazioni che hanno bisogno di un modo di relazionarsi più civile possibile, ovvero utilizzando di frequente le formule di cortesia.

Tuttavia, le conclusioni che sono state tratte dalle ricerche precedenti presentano delle carenze a livello metodologico che quindi non ci permettono di affermare con sicurezza quale siano le reali ragioni che spingono le donne a parlare in modo più gentile degli uomini, ma sicuramente ci forniscono una buona base da cui partire per analizzare come queste *aspettative linguistiche* legate al sesso di una persona vengono create e promulgate in Giappone. Innanzitutto, l’uso degli onorifici e del linguaggio di cortesia giapponese non è solo insegnato nelle scuole, ma la sua importanza è ulteriormente sottolineata grazie alla presenza di trasmissioni televisive dedicate, corsi e libri; quindi il ruolo dei media influisce in

¹¹⁶ SUGIMOTO Tsutomu, *Onna to kotoba: ima-mukashi* (La donna e la lingua: confronto tra il passato e il presente), Tōkyō: Yuzankaku, 1997.

¹¹⁷ ENDO Ori, *Onna no kotoba no bunkashi* (Storia e cultura dietro il *joseigo*), Tōkyō: Gakuyo Shobo, 1997.

¹¹⁸ SUGIMOTO Tsutomu, *Onna to kotoba: ima-mukashi* (La donna e la lingua: confronto tra il passato e il presente), 1997.

modo rilevante sulla divulgazione del linguaggio cortese. Questo ci suggerisce che i giapponesi non solo imparano fin da piccoli le nozioni necessarie per metterlo in pratica nella vita quotidiana, ma anche che da adulti sentono l'esigenza di migliorare l'uso del registro cortese perché esso è associato a caratteristiche positive, come l'intelligenza e una buona educazione. Inoltre, possiamo dire che è anche visto come un mezzo per elevare il proprio status sociale, come abbiamo visto in precedenza. Tuttavia, l'enfasi sulla cortesia è sottolineata anche dai media specialmente nella categoria femminile. Paradossalmente, la donna deve utilizzare molte più espressioni cortesi per essere considerata gentile rispetto a un uomo, a cui non viene richiesto un registro così formale. Ci sono ancora molti vuoti da riempire per quanto riguarda lo studio del rapporto che lega lingua e genere; sarebbe utile, per esempio, esaminare con cura le differenze linguistiche non solo in termini di genere del parlante, ma anche in base al suo background sociale, all'età e alla regione di provenienza. Infatti, alcune forme linguistiche citate all'inizio del capitolo, come le particelle enfatiche *wa* e *yo* possono essere classificate non solo in base al genere, ma anche in altre categorie contemporaneamente, come quelle relative all'etnia del parlante e/o alla sua appartenenza a una classe sociale. Possiamo dire, quindi, che l'uso di tali elementi linguistici si *stratifica* in più categorie: questo ci porta a pensare che sia il *danseigo* che il *joseigo* abbiano a che fare con espressioni legate al genere *in un dato sistema di riferimento* (quindi, in un dato contesto), tuttavia, se dovessimo ampliare il nostro campo di ricerca, non è possibile escludere a priori la presenza degli *stessi elementi* in un altro tipo di categoria.

Abbiamo appena approfondito la storia di *come* tali stereotipi siano nati e si siano diffusi basandosi sulle differenze di genere, ora esaminiamo le ragioni per le quali una determinata espressione linguistica si stratifica in più categorie contemporaneamente. Secondo gli studi condotti da Eckert, certi elementi lessicali non hanno un *unico* significato, ma una moltitudine di significati diversi a seconda della situazione in cui un enunciato viene prodotto; questo insieme di potenziali significati ideologicamente vicini tra di loro è presente anche nel linguaggio maschile e femminile giapponese e viene definito *indexical field*.¹¹⁹ Ciascuno di questi significati può essere "attivato" in un contesto specifico, come per esempio il sopracitato suffisso *kashira*, utilizzato sia dalle donne sia dagli uomini anziani di Tōkyō per esprimere un dubbio. Riassumendo, in passato il *danseigo* e il *joseigo* sono stati considerati linguaggi che si differenziavano in base al sesso di chi parlava e la scelta e l'uso di alcuni termini lessicali, particelle enfatiche, onorifici e registri e termini autoreferenziali era marcata in senso binario tra la categoria maschile e quella femminile. Tuttavia, se teniamo conto delle differenze e delle somiglianze intragenere, ovvero le caratteristiche riscontrate

¹¹⁹ ECKERT Penelope, "Variation and the indexical field" in *Journal of Sociolinguistics*, 12/4, 2008, p. 454.

all'interno dello stesso genere, è stato dimostrato che le donne più anziane utilizzano il registro formale molto più spesso di quelle giovani, che invece si sentono più a loro agio a esprimersi con un linguaggio colloquiale. Qualsiasi commesso all'interno di una attività commerciale¹²⁰ si rivolgerà ai clienti in modo cortese, indipendentemente dal suo sesso. Inoltre, nonostante in passato diversi studi confermassero l'uso non reciproco degli onorifici all'interno di una discussione tra due persone di livello gerarchico differente (ovvero in un contesto in cui la persona con lo status più alto non ricambiava la cortesia della persona con lo status più basso in virtù della sua posizione gerarchica superiore) si sta affermando un'inversione di tendenza: sono infatti sempre più numerosi i casi in cui viene mantenuto un registro formale da entrambi gli interlocutori.

Come abbiamo dimostrato finora, non si può più parlare di linguaggio maschile e femminile in modo così netto, dato che l'utilizzo di una certa espressione o lessico si può stratificare in altre categorie; in più, spesso non rispecchia le aspettative di genere imposte dalla società. Possiamo quindi trarre alcune conclusioni dalle ricerche condotte finora. Anche se inizialmente il confine tra i due sessi e i relativi linguaggi veniva presentato come molto marcato, facendo leva su assunzioni con una base biologica e quindi presentando tali categorie come dicotomiche e omogenee, ormai tale divisione non esiste più se non in lavori di fiction in cui tali linguaggi sono principalmente impiegati con lo scopo di enfatizzare un certo tipo di mascolinità (quella egemonica) o un certo tipo di femminilità portando all'estremo queste due caratteristiche; in alcun modo, tuttavia, si tratta di rappresentazioni *verosimili* e/o basate sulla realtà, al contrario, spesso aiutano alla diffusione degli stereotipi che con così tanta fatica si cerca di superare. Grazie alle nostre ricerche abbiamo compreso che l'ideologia egemonica legata al genere, ossia quella legata al patriarcato e all'eterocentrismo, certamente è ancora presente tutt'oggi in Giappone, ma viene sempre più di frequente negoziata dai parlanti,¹²¹ che possono chiaramente manifestare un'opinione contrastante rispetto a quella promulgata dalla società, rischiando tuttavia di essere discriminati per il loro pensiero non conforme all'ideologia dominante. È proprio in questo modo che si vengono a creare discrepanze rispetto alla versione "standardizzata" della lingua, generando così numerose varianti che si distinguono in base a diversi fattori e in base alle esperienze e al contesto da cui proviene il parlante. Grazie a questa disanima, abbiamo compreso che quando si intraprende un'analisi linguistica non ci si deve far influenzare dal sesso o dall'identità di genere del parlante, in quanto il linguaggio e i suoi

¹²⁰ OKAMOTO Shigeo, "Ideology in Linguistic Practice and Analysis: Gender and Politeness in Japanese Revisited" in OKAMOTO Shigeo, and SMITH, SHIBAMOTO Janet S., *Japanese Language, Gender, and Ideology: Cultural Models and Real People*, edited by Okamoto Shigeo, Oxford University Press, 2004, p. 119.

¹²¹ *Ibidem*, p. 122.

aspetti caratteristici sono determinati non solo da fattori legati al genere, ma da una molteplicità di elementi che, come abbiamo affermato in precedenza, non possono più supportare la rappresentazione dicotomica e duale del linguaggio in *danseigo* e del *joseigo*.

2.3 *Onē kotoba*

L'inizio del secondo capitolo è stato dedicato alla spiegazione delle nozioni di sesso e genere; identificando le differenze tra loro grazie a esempi concreti, abbiamo compreso che i concetti di sesso e genere *non* coincidono, anche se possiamo affermare che esiste tuttora una percentuale significativa di persone che è convinta del contrario. Abbiamo inoltre approfondito il rapporto tra genere e lingua e abbiamo riscontrato che quest'ultima è effettivamente condizionata dal genere del parlante; tuttavia, è necessario ricordare che il genere è un costrutto sociale, oltre che individuale (ogni persona infatti "costruisce" con le proprie azioni e interazioni verbali il proprio genere ogni giorno, rispettando o meno le aspettative sociali), e come tale è fortemente influenzato dagli usi e costumi della comunità nella quale si trova. Fatta salva questa premessa e riflettendo ulteriormente sulla situazione in cui si trova il Giappone contemporaneo, notiamo che la divisione, ormai sorpassata, tra linguaggio maschile e femminile, in realtà, non ha solo influito solamente sulla creazione degli stereotipi in base al sesso, ma anche sulle espressioni di genere e orientamento sessuale diversi dal canone eterocentrico. Per esempio, l'uomo gay viene considerato effeminato nei suoi modi, mentre la donna lesbica è vista generalmente come estremamente mascolina.¹²² Anche in questo caso, chiaramente, si tratta di luoghi comuni che derivano e che sono perpetrati dalla visione della mascolinità di cui abbiamo discusso precedentemente,¹²³ e dal modello eterosessuale proposto e diffuso dalla società e dal governo. Secondo questo punto di vista, anche il linguaggio che viene parlato all'interno di certe categorie facenti parte del mondo LGBTQ è condizionato da questa visione.

Analizziamo dunque le caratteristiche principali di uno dei linguaggi che vengono utilizzati dalla comunità LGTBQ per esprimersi. Esplicitiamo, quindi, le caratteristiche principali dello *onē kotoba* (let. "linguaggio della sorella maggiore"). Definire con termini precisi e circoscrivere l'uso dello *onē kotoba* non è un compito semplice: certamente lo possiamo descrivere come un idioletto¹²⁴, anche chiamato *genderlect*, molto particolare, perché il suo uso non è limitato a una comunità linguistica omogenea. Generalmente viene utilizzato da uomini gay per esprimere il loro lato (iper)femminile, ma il suo uso non è

¹²² MARTIN F., JACKSON P., MCLELLAND M., YUE A. (edited by) *AsiaPacifiQueer: Rethinking Genders and Sexualities*, 2008, p. 67.

¹²³ TALBOT M. Mary, *Language and Gender Introduction*, Waley, 1999, pp.190-191.

¹²⁴ ŌTSUKA T., *Ni-chōme kara uroko: Shinjuku gei sutorito zakki chō* (Note di strada di gay a Shinjuku 2-chōme), Tōkyō: Shōeisha, 1995.

riservato esclusivamente a questo gruppo sociale: è stato infatti privilegiato anche da transessuali MtF,¹²⁵ *drag queen* e persino donne lesbiche. Possiamo affermare che la caratteristica principale dello *onē kotoba* è quella di essere un *female-sounding speech*, ovvero un linguaggio che *assomiglia* a quello delle donne. Anche in giapponese l'enfasi è posta sulla manipolazione del linguaggio affinché *sia simile* a quello delle donne; parliamo infatti di *onna no yōna kotoba* (una parlata *molto vicina* a quella delle donne) che si contrappone a quella *delle* donne, ovvero il *joseigo*, anche definito *onnarashii kotoba*. La prima formula presenta un grado di soggettività maggiore: in questo caso è il parlante a decidere quando e se utilizzare questo tipo di linguaggio. Tuttavia, bisogna specificare che non si tratta di una mera imitazione della parlata femminile, bensì di una *parodia* di quello che le donne dicono e soprattutto, *come* lo dicono.¹²⁶ Per quanto riguarda la sua prosodia, viene citata una pronuncia strascicata, enfaticata da un ritmo lento accentuato dalle vocali prolungate; inoltre, il timbro della voce è acuto e squillante, come quello di una donna, ma in modo esagerato.¹²⁷ Lo *onē kotoba* è un idioletto che trae tutta la sua forza espressiva dall'aspetto orale; paradossalmente, se questo idioletto venisse trascritto senza note particolari, sarebbe uguale al *joseigo*. Secondo il famoso scrittore gay Fushimi Noriaki,¹²⁸ lo *onē kotoba* è un'estensione del *josei*, ovvero della femminilità istituzionalizzata,¹²⁹ quella cioè che riguarda il processo attraverso il quale determinati valori, pratiche e orientamenti si strutturano come costruzioni di senso solide e vengono generalmente accettate dalla società, anche se esso è molto più teatrale e legato alla *performance* (*enshuteki*); il suo intento parodistico, secondo Fushimi, prende di mira alcune peculiarità caratteristiche del *josei*, in particolare la dipendenza emotiva dagli altri (specialmente dall'uomo). Anche se questi elementi vengono attribuiti al *josei* e non direttamente al genere femminile, non si può considerare quest'analisi completamente imparziale, poiché è comunque presente una visione stereotipata dell'universo femminile. Nonostante ciò, possiamo dire che la grottesca imitazione e il lato performativo di questo idioletto compare specialmente in alcune occasioni, come ad esempio gli spettacoli delle *drag queen*. Inoltre, le donne lesbiche che utilizzano questo linguaggio, oltre a rispettare le caratteristiche tipiche dello *onē kotoba* sopracitate, rendono più grave il loro tono di voce per assomigliare di più agli uomini che lo usano per scimmiettare le donne. Viene quindi ulteriormente sottolineata una delle sue caratteristiche fondamentali: la parodia.

¹²⁵ *Male to Female*: si utilizza questo termine per indicare i transessuali che vogliono o hanno già compiuto la transizione da uomo a donna.

¹²⁶ MARTIN F., JACKSON P., MCLELLAND M., YUE A. (edited by) *AsiaPacifiQueer: Rethinking Genders and Sexualities*, 2008, p. 74.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹²⁸ FUSHIMI N., *Puraibeto gei raifu* (Private gay life), Tōkyō: Gakuyō Shobo, 1991, p. 21.

¹²⁹ *Josei* 女制: combinando il carattere di "donna/femminilità" con quello di "istituzionalizzata" crea un neologismo che è omofono alla parola 女性, ovvero donna.

Dopo aver chiarito le caratteristiche principali dello *onē kotoba*, passiamo ad analizzare l'*evoluzione* nel tempo di questo idioletto e il ruolo dei *media* nella sua diffusione. Lo *onē kotoba* è spesso definito come uno stile linguistico "*multimediale*"¹³⁰ (*maruchimōdaruna sutairu*) proprio per le peculiarità modali che lo definiscono come tale: non si tratta solo di un idioletto basato su scelte grammatico-lessicali, ma sono fondamentali anche il *tono* della voce, il *tema* e il *contenuto* dell'enunciato, nonché l'*atteggiamento* e il *vestiario* della persona che lo utilizza. Il *mezzo* e il *modo* nel quale viene comunicato (possiamo definirlo come l'aspetto *performativo* di questo linguaggio) sono necessari affinché si parli di *onē kotoba* e non di un altro tipo di lingua, come il *joseigo*. Questa sua caratteristica di adattarsi e di "cucirsi" addosso alla persona che lo utilizza in base alle sue esigenze comunicative fa dello *onē kotoba* un *genderlect* unico ed estremamente sfaccettato, che rende difficile la sua circoscrizione in termini di contesto e di comunità. Per tali ragioni, è stato anche associato allo *sōshoku*, ovvero al concetto di "ornamento" e "decorazione" di una lingua che si adatta al contesto in cui viene utilizzata e non si basa unicamente sui termini lessicali selezionati per comunicare. In altre parole, possiamo affermare che esistono determinate risorse linguistiche che possono essere legate al genere in senso stereotipico (come già illustrato nel capitolo dedicato al *danseigo* e *joseigo*); ciononostante, oltre agli elementi puramente lessicali che verranno introdotti da qui a breve esistono molti altri fattori che entrano in gioco quando si tratta dello *onē kotoba* a cui però è difficile dare una definizione univoca in tutti i casi. Abbiamo dichiarato che uno dei suoi aspetti cruciali è l'*esagerazione* di alcune delle prerogative tipiche del linguaggio delle donne, ma esaminiamo ora la presunta origine di questo idioletto. Fino agli anni '90, durante il cosiddetto *gay boom*, lo *onē kotoba* veniva prevalentemente utilizzato all'interno della comunità LGBTQ e veniva considerato come un "patrimonio della cultura gay" (*gei no bunkateki isan*). Contrariamente a quanto si possa pensare, inizialmente non rappresentava un mezzo per esprimere il proprio orientamento sessuale o la propria identità di genere, bensì per scopi molto più triviali, per esempio per conoscere nuove persone, all'interno degli spettacoli delle *drag queen* o anche come rimprovero dai gestori dei gay bar; generalmente, possiamo assumere che l'intento della persona che utilizzava lo *onē kotoba* era quello di *intrattenere*. Quindi, non si trattava solamente di una forma scherzosa utilizzata per imitare il *joseigo*, ma anche per esprimere una protesta, criticare qualcuno (spiegheremo più avanti il concetto di *dokuzetsu*¹³¹), esprimere una contraddizione o una caricatura. Veniva inoltre selezionato dalle donne che si volevano distinguere per la propria raffinatezza come segno di disdegno nei confronti di qualsiasi volgarità; anche se, allo stesso tempo, era comune

¹³⁰ "Onē kotoba to wa nani ka" (Cos'è lo onē kotoba), in MIYAJI Yutaka, Kai Mushirō, "Sei to Nihongo" (Il sesso e il giapponese), *Nihongogaku* (4), Meiji Shoin, 2018, pp.22-29.

¹³¹ MARTIN Fran, JACKSON Peter, MCLELLAND Mark, YUE Audrey (edited by) *AsiaPacifiQueer: Rethinking Genders and Sexualities*, 2008, p.113.

combinare elementi linguistici ordinari e quotidiani con quelli più formali e signorili, a metà quindi tra un linguaggio forbito e uno più rozzo. Nonostante la presenza di associazioni di attivisti il cui scopo era quello di sottolineare e cercare di trovare rimedio ai problemi sociali delle minoranze sessuali, anche tramite articoli di giornali o con trasmissioni TV dedicate, spesso quello che si otteneva erano (e, in un certo senso, sono ancora oggi) dei programmi TV di “varietà” in cui venivano invitati ospiti che utilizzavano lo *onē kotoba*: gli *onē kyara*, (“personaggi *onē*”) mostravano il loro lato femminile, enfatizzandolo con capi di abbigliamento e, chiaramente, con il loro idioletto.¹³² Nella maggior parte dei casi, i veri problemi della categoria *transgender* venivano ignorati o messi in secondo piano per far spazio a elementi più vistosi e superficiali che spesso erano oggetto di scherno da parte del pubblico.

Nella seconda metà degli anni '90, dopo un dibattito pubblico riguardo le problematiche delle persone *transgender*, vennero emanate delle leggi per regolamentare il trattamento e la distinzione del sesso dei trans. Tuttavia, il cambiamento che avvenne nei media non fu altrettanto positivo. I cosiddetti *make-over media* (*meiku obā media*),¹³³ infatti, divennero estremamente popolari negli anni 2000. Si trattava di programmi TV, pubblicazioni su stampa cartacea e online che si concentravano sul cambiamento, sulla trasformazione atta a *migliorare* un aspetto della vita di una persona, come la propria immagine o il modo di esprimersi. Culturalmente queste trasmissioni riscuotevano un grande successo per via dell'ascesa nei consumi e la mentalità capitalista che si stava diffondendo a macchia d'olio che coinvolgeva inevitabilmente anche l'aspetto sociale. I media *make-over* comprendevano programmi TV, articoli su blog o giornali in cui si chiedeva il parere di esperti che agivano come “figure guida” nei confronti dell'audience in modo da aiutare gli spettatori a superare diverse problematiche legate a campi differenti. In questo modo, i lettori e/o gli ascoltatori potevano acquisire il *know-how* necessario per migliorarsi. Gli argomenti trattati spaziavano da consigli su come fare una buona impressione a un colloquio di lavoro a migliorare le proprie capacità di comunicazione o come seguire una dieta bilanciata o se affrontare o meno una operazione di chirurgia plastica. Il messaggio che stava alla base di queste indicazioni, tuttavia, era che la *trasformazione* e il *miglioramento* di sé stessi erano la chiave per raggiungere la felicità. Per riuscire a mettere in luce il “vero” io era necessario riconoscere i propri difetti e l'importanza del cambiamento, che doveva riguardare sia il corpo che la mente. Negli anni 2000, dopo il boom dei personaggi *onē*, veniva promossa in particolare la *trasformazione personale*. Dunque, la *guida* degli *onē* trasmessa dai *make-*

¹³² Tra queste trasmissioni citiamo *Josei toshite ikiru dansei*, “L'uomo che vive come una donna”.

¹³³ “*Onē kotoba to wa nani ka*” (Cos'è lo *onē kotoba*), in MIYAJI Yutaka, Kai Mushirō, “*Sei to Nihongo*” (Il sesso e il giapponese), *Nihongogaku* (4), Meiji Shoin, 2018, p. 24.

over media avveniva tramite questo “stile” che abbiamo definito *multimediale* trasmesso dai vari media tramite lo *onē kotoba*; il tono della conversazione rimaneva solitamente sul piano formale, ma poteva acquisire un’accezione più severa a seconda del caso.¹³⁴ Chiaramente assieme questa diffusione su larga scala dei personaggi *onē* si diffuse anche lo *onē kotoba*, ossia il linguaggio con il quale gli *onē kyara* si rapportavano con il pubblico; in questo modo risorse linguistiche preesistenti sono state utilizzate con un’accezione diversa dando via al fenomeno dello *onē kotoba*. Alcuni *onē kyara* parlavano in modo estremamente femminile, altri invece utilizzavano *boku*¹³⁵ come pronomi per riferirsi a sé stessi; altri ancora si servivano di un gergo più giovanile o di dialetti regionali.

Possiamo quindi affermare che la relazione tra i media e lo *onē kotoba* sia una relazione molto stretta, in quanto i primi hanno contribuito alla diffusione di questo idioletto su larga scala, permettendo alle peculiarità di questo linguaggio di emergere e di divulgarsi. Inoltre, possiamo dichiarare che il suo uso si è ampliato: durante prima metà degli anni '90 era fortemente legato all'*intrattenimento*, mentre a partire dagli anni 2000 si scopre anche la possibilità di riuscire a esprimere, tramite questo linguaggio, la propria personalità e i propri gusti anche in ambito sessuale. La combinazione di alcune forme linguistiche con un modo caratteristico di parlare (nel caso in questione, l'intonazione della voce e la pronuncia hanno un grande peso su come il messaggio viene percepito) viene definito *enregisterement*.¹³⁶ L'*enregisterement* avviene quando una forma stilistica fissa si lega ad un'*identità sociale*, che in questo caso è la figura dello *onē*; questo risultato si raggiunge tramite la *differenziazione* delle altre forme linguistiche esterne (come il *danseigo* e *joseigo*) ed è altamente dipendente dal contesto in cui si trova. Tuttavia, è necessario ribadire che elementi linguistici che riprendono il concetto di femminilità sono di sovente associati allo *onē kotoba*, ma *non* sono indispensabili perché lo *onē kotoba* sia definito tale. Lo *onē kotoba* non è un idioletto parlato unicamente dagli *onē kyara*, ma è stato parlato fin dalla sua creazione da altre categorie di persone e, durante il processo di evoluzione e rinnovamento della lingua si è diffuso fino a comprendere un gruppo sociale che è diventato il portabandiera ufficiale di questo idioletto. Ad ogni modo, non possiamo escludere che chi utilizzi lo *onē kotoba* non lo faccia per inserirsi, fare parte o legarsi a una determinata identità o gruppo sociale.

¹³⁴ Quando si parla di rimproveri o critiche al vetriolo caratteristici dello *onē kotoba* si parla di *dokuzetsu*, ossia di *lingua velenosa, tagliente*.

¹³⁵ Solitamente questo pronome personale viene utilizzato da parlanti maschili.

¹³⁶ AGHA A., “Voice. Footing. Enregisterement”, *Journal of Anthropology*, 2005, 15, pp. 38-59.

Alcuni studiosi sostengono che sia un prodotto della *gay bar culture*, ovvero della cultura dei gay bar.¹³⁷ Nella zona di Shinjuku ci sono più di 200 gay bar in cui persone con diversi orientamenti sessuali e diverse espressioni di genere hanno la possibilità di interagire tra loro rafforzando e sviluppando la loro identità di minoranze e lo *onē kotoba* è proprio il mezzo tramite il quale queste persone possono sentirsi parte di una comunità. In questo caso, ci si chiede se questa parlata gay sia naturale, ovvero se sia causata dall'orientamento sessuale dell'individuo, oppure se sia qualcosa di appreso. Nella fattispecie, lo *onē kotoba* viene considerato genuino (in giapponese, *honmono*) solo quando viene acquisito all'interno dei gay bar. Come si può ben vedere, i gay bar giocano un ruolo molto importante in rapporto all'uso di questo idioletto: il contesto (*ba*, "luogo"), come abbiamo già ripetuto più volte, ha un peso importante perché i membri della comunità linguistica possano interfacciarsi tra di loro con un linguaggio comune, tant'è che a volte l'uso dello *onē kotoba* può risultare forzato. Infatti, alcuni dipendenti dei gay bar di Shinjuku dichiarano di essere costretti dai loro superiori a rivolgersi ai propri clienti utilizzando lo *onē kotoba* in modo da creare un'atmosfera che favorisca l'inserimento dei nuovi avventori all'interno del gruppo. Di conseguenza, si tratta di un linguaggio che si può facilmente replicare in diverse situazioni; per questo motivo, alcuni uomini gay frequentatori di bar non amano particolarmente utilizzarlo in questo contesto perché sarebbe una conseguenza del *luogo* in cui sono, e non un modo per esprimere il proprio orientamento sessuale. Sfortunatamente, nel dibattito *mainstream* lo *onē kotoba* viene considerato una semplice imitazione del *joseigo*, quando abbiamo appena visto che, in realtà, l'imitazione del *joseigo* è solo una piccola parte di quello che comprende lo *onē kotoba*.

Questo perché i parlanti dello *onē kotoba* utilizzano le risorse linguistiche solitamente riservate alle donne, manipolandole a proprio vantaggio: si tratta, quindi, di una vera e propria *ribellione* in termini linguistici contro i codici di genere associati alla lingua giapponese eteronormativa. Abbiamo già trattato alcune delle caratteristiche linguistiche del *joseigo* nei capitoli precedenti, tuttavia, è opportuno precisare alcuni elementi che potranno essere utili ai fini della sottotitolazione del film, senza tralasciare chiaramente l'aspetto paralinguistico, ossia quello relativo ai gesti delle mani e al movimento del parlante che nel caso preso in esame risulterà molto più accentuato a causa del suo carattere parodistico. I pronomi giapponesi sono altamente connotati a livello di genere, come abbiamo affermato in precedenza, e, per veicolare femminilità quelli di prima persona più utilizzati sono: *atashi* (spesso scritto in *katakana*), *uchi*, *watashi*, *watakushi*, *atakushi*, *atai*. La scelta del pronome personale con cui ci si auto-riferisce non è di certo facile, in quanto ognuno di essi esprime

¹³⁷ MARTIN Fran, JACKSON Peter, MCLELLAND Mark, YUE Audrey (edited by) *AsiaPacifiQueer: Rethinking Genders and Sexualities*, 2008, p. 97.

una sfumatura e un'accezione di significato leggermente diversa. Mentre per quanto riguarda i pronomi di seconda persona viene preferito *āta*, più informale rispetto ad *anata*. Data la mancanza di un pronome personale neutro per rivolgersi all'interlocutore, i giapponesi che sono più informati riguardo alle questioni relative all'identità di genere, preferiscono chiamare il proprio interlocutore per cognome o per nome (nel caso siano amici) aggiungendo il relativo onorifico in modo da non presupporre l'identità di genere della persona con cui stanno parlando.¹³⁸ Lo *onē kotoba* si esprime anche attraverso la scelta lessicale di alcuni termini rispetto ad altri: è il caso dei termini semanticamente equivalenti di *ofukuro* e *okāsama*, utilizzati per riferirsi alla propria madre. Questi sono molto più informali rispetto a quelli più comunemente utilizzati, *haha* o *hahaoya*. Inoltre, *ofukuro* e *okāsama* vengono prevalentemente utilizzati da uomini. Per quanto riguarda le particelle enfatiche di fine frase, sono molto frequenti *-no*, *-no yo* e *-yo ne* assieme a *-wa*, che è diffuso anche tra gli uomini della regione del Kansai.¹³⁹ Spesso, questa parlata viene anche impiegata per criticare, come abbiamo già anticipato, o per fare commenti al vetriolo (*dokuzetsu*) senza che questi rimproveri siano presi troppo sul serio.¹⁴⁰ Quest'uso dello *onē kotoba* conferma ulteriormente la nostra visione di questo linguaggio come una forma di "protesta linguistica" contro i canoni fissi e le buone maniere tipiche giapponesi. Per esempio, anche il pronome di seconda persona *anata* può, se usato nel contesto adatto, diventare un insulto, dato che può essere utilizzato principalmente o tra persone che si considerano amiche e sullo stesso piano o da una persona che ritiene di avere uno status più elevato dell'interlocutore. Se la critica viene espressa pubblicamente (per esempio in TV), non solo viene infranta la regola sociale del "quieto vivere" giapponese che prevede di non riprendere una persona in modo diretto di fronte a qualcun'altro, ma anche quella linguistica, che non include *anata* nei pronomi che si possono utilizzare in un contesto televisivo. Infine, è bene specificare che lo *onē kotoba* non è parlato solo da uomini gay, donne lesbiche e persone *transgender* e non è un idioletto che ha come unico scopo quello di "prendere in giro" i modi di dire e di fare della categoria femminile. Esso, infatti, consente agli uomini gay che hanno accettato il loro "lato femminile" di esprimersi in maniera più dolce, gentile, e, in alcuni casi, in modo irriverente, mentre le transessuali MtF possono, tramite le loro scelte linguistiche, manifestare la loro femminilità di donne. Come abbiamo accennato già all'inizio di questo capitolo, è molto difficile circoscrivere l'uso dello *onē kotoba* a una sola comunità linguistica: basti pensare

¹³⁸ MARTIN Fran, JACKSON Peter, MCLELLAND Mark, YUE Audrey (edited by) *AsiaPacifiQueer: Rethinking Genders and Sexualities*, 2008, p. 148.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 86.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 113.

che ci sono casi di uomini eterosessuali che utilizzano questa parlata in modo molto naturale¹⁴¹.

In questo capitolo abbiamo dimostrato come lo *onē kotoba* sia l'esempio concreto di un idioletto che metta in discussione la dicotomia dei sessi e dei generi affermata e imposta dalla società giapponese così come la relativa divisione in *danseigo* "linguaggio maschile" e *joseigo* "linguaggio femminile"; abbiamo altresì discusso del suo sviluppo ed evoluzione nel tempo, nonché della sua relazione con i media giapponesi. È stata un'esperienza illuminante sia dal punto di vista accademico sia dal punto di vista umano vedere come i parlanti di questo idioletto abbiano superato e superino ogni giorno la linea che confina le persone in categorie precise e preimpostate dalla società e come riescano a renderla sempre più confusa, sempre più sottile, facendoci capire come questa frontiera sia un'invenzione arbitrariamente creata dall'uomo per cercare di dare una spiegazione a quello che ancora non conosce e non capisce, e che per questo lo impaurisce. Tramite questo idioletto, i membri della comunità LGBTQ giapponese possono sentirsi parte di un gruppo e comunicare tra di loro in un linguaggio che li libera dalle maschere dipinte dalle aspettative di genere e di orientamento sessuale che la società vorrebbe che indossassero, sfidando in questo modo gli stereotipi che ancora infestano il mondo moderno e rendendoli ridicoli con la parodia.

¹⁴¹ Studi suggeriscono che sia dovuto al passare molto tempo e/o essere particolarmente legati a una figura femminile della propria famiglia, come la madre o la nonna.

Capitolo 3: Commento traduttologico

Nel capitolo finale di questa tesi cercheremo di coniugare tutti gli accorgimenti riguardo alla sottotitolazione di un prodotto audiovisivo che sono stati forniti nel primo capitolo con l'analisi del rapporto tra la lingua giapponese e il genere nel contesto del lungometraggio preso in esame. Quest'ultima parte sarà certamente la più difficoltosa e ricca di ostacoli, perché, come abbiamo già anticipato, tradurre elementi culturospecifici è un processo complesso, in particolare quando si tratta di variazione diacronica. Facciamo un esempio concreto: dato che non esistono in italiano pronomi personali di prima o di seconda persona connotati in base al sesso o all'identità di genere manifestata da una persona, ci troveremo di fronte a un'*impasse* linguistica spinosa, in quanto non saremo in grado di rendere la sfumatura di mascolinità o femminilità presenti rispettivamente nei pronomi giapponesi *ore* o *atashi*. Sarà quindi necessario cercare di replicare le scelte linguistiche dei parlanti "aggirando" il problema ove possibile, utilizzando le strategie di traduzione introdotte nel primo capitolo; tuttavia, è importante non cadere nella trappola degli stereotipi di genere di cui abbiamo discusso poc'anzi, generalizzando eccessivamente le peculiarità linguistiche che caratterizzano il parlante.

3.1 L'opera e i suoi temi

Prima di iniziare a sottotitolare un film, una serie tv o un cartone animato, è bene visionare il prodotto in lingua originale completamente. Dopodiché è necessario riflettere per cercare di capire quali siano i temi dell'opera in modo da saper distinguere quali sono le priorità in termini di traduzione, al fine di mantenere e soprattutto di *trasmettere* il messaggio che l'autore dell'opera voleva comunicare. Cerchiamo quindi di riassumere brevemente la trama, tenendo a mente che i punti più salienti verranno poi esposti durante il commento traduttologico, e di descrivere i personaggi e il rapporto che si sviluppa tra di loro in modo da chiarire il tema principale del film.

Il film si apre facendoci conoscere Tomo, una sveglia bambina di 11 anni che sta per fare colazione. Tuttavia, vediamo, anzi, sentiamo fin da subito che c'è qualcosa di inusuale che turba la quotidianità della ragazzina. Si tratta dei conati di vomito della madre, Hiromi, che appare dal bagno visibilmente debilitata dopo una notte passata a fare festa probabilmente in un'*izakaya*. Nonostante questo e la sua giovane età, Tomo sembra piuttosto abituata alla presenza/assenza della madre, infatti non si mostra sorpresa quando legge un biglietto in cui il genitore le comunica che non sarà a casa per un po' e di farsi ospitare da suo zio, fratello di Hiromi, di nome Makio. Anche se non è la prima volta che

Hiromi lascia da sola Tomo per dedicarsi all'ennesimo fidanzato, Makio si adira nei confronti della sorella per via del suo comportamento irresponsabile nei confronti della figlia. Nonostante le circostanze che hanno causato il temporaneo trasferimento di Tomo a casa sua, Makio è contento di prendersi cura della nipote e ha una bella novità per lei. Infatti, ha intenzione di farle conoscere la sua nuova compagna di vita: Rinko, una donna *transgender* molto affettuosa e premurosa nei confronti dei due. Tomo inizialmente è confusa non solo dal personaggio di Rinko, ma soprattutto si sente ferita dalla situazione di bullismo che è costretta ad affrontare a scuola a causa della sua famiglia disastrosa, nonostante il suo carattere solitamente forte e indipendente. Tuttavia, può contare su un nuovo amico, un ragazzino della sua classe di nome Kai, anch'egli tormentato dai compagni perché si è preso una cotta per un ragazzino più grande e perché vive con una madre (Naomi) che, al contrario di quella di Tomo, è molto presente, ma rischia di essere asfissiante a causa di tutte le aspettative che pone sul bambino. Non si può dire che la situazione della famiglia di Makio sia molto migliore: suo padre tradiva sua madre di continuo e ora la nonna di Tomo si trova nella casa di riposo in cui Rinko lavora come infermiera. Invece, i genitori di Rinko, Yoshio e Fumiko, hanno paradossalmente sostenuto appieno la transizione da uomo a donna della figlia, anche se sua madre è particolarmente apprensiva nei suoi confronti e vorrebbe continuare a proteggerla dal mondo spietato che vede in lei una figura che non rientra nei canoni di genere accettati dalla società e, di conseguenza, una persona da discriminare.

Un tema evidente in questo film è certamente quello della *famiglia*, o meglio, di diverse tipologie di famiglia, nelle quali il ruolo centrale è occupato dal rapporto madre-figlia (ma anche madre-figlio). Quella principale che ci viene presentata è la relazione problematica tra Hiromi e Tomo: la prima nasconde dietro alla sua assenza la consapevolezza di non essere all'altezza del suo ruolo di madre; mettendo in primo piano i suoi problemi personali (come il fidanzato, il lavoro, i soldi) trascura la figlia e non è in grado di costruire una relazione profonda con lei. La seconda, invece, cela dietro un carattere un po' scontroso e la sua (presunta) indipendenza una profonda sofferenza e la paura di essere abbandonata dalla persona che, più di tutte, dovrebbe prendersi cura di lei. Anche se la storia si apre dedicando molta attenzione all'arco narrativo di Tomo e sua madre, non è l'unica relazione madre-figlia che viene sviluppata all'interno della storia. Di fondamentale importanza, anche per la nostra analisi, è il rapporto madre-figlia che esiste tra Rinko e sua madre Fumiko. Quest'ultima era molto preoccupata nei confronti della figlia adolescente e della sua situazione scolastica, in particolare durante il suo periodo di pre-transizione. Rinko, infatti, marinava le lezioni di educazione fisica perché si sentiva a disagio con il suo corpo da ragazzo che non rispecchiava la sua identità di genere e sessuale. Ciò causava in lei un

grande turbamento, accentuato ancora di più dal difficile passaggio dall'infanzia alla pubertà. Al contrario della madre di Tomo, quasi completamente assente dalla vita della figlia e dalle sue preoccupazioni, Fumiko viene mostrata molto più recettiva e incredibilmente aperta verso il dialogo con la figlia, che alla fine le confesserà il suo disagio, trovando conforto e supporto in lei. Nonostante ciò, in più punti del film si nota come Fumiko sia, come conseguenza alle discriminazioni subite dalla figlia durante tutta la sua vita, estremamente protettiva nei suoi confronti e abbia costruito attorno a sé e alla figlia una sorta di corazza per difendersi dai pregiudizi della gente. Per quanto riguarda invece il personaggio di Rinko, non c'è spazio a dubbi relativi all'analisi del suo personaggio: ella *vuole* essere considerata per quello che è, ovvero una donna che non ha paura di esprimere la sua identità, non solo tramite comportamenti generalmente associati alla sfera femminile (per esempio fare a maglia) o alla sua espressione di genere, ma anche tramite *ciò che dice*, anche grazie alla presenza di una variazione diacronica molto marcata in giapponese, che approfondiremo con cura in scene selezionate appositamente.

Passiamo ora al rapporto tra Kai, compagno di scuola di Tomo con cui stringerà amicizia, e sua madre Naomi. Fin dall'inizio del lungometraggio viene mostrato allo spettatore che Kai viene bullizzato ed emarginato dai suoi compagni di classe che lo insultano chiamandolo "checca" o "finocchio". In principio anche Tomo tenta di evitarlo, nonostante anche lei non sia immune alle prese in giro dei bulli¹⁴², perché pensa che un qualsiasi rapporto di amicizia con lui potrebbe portarla ad essere ulteriormente discriminata. Successivamente Kai si confiderà con lei rivelandole la sua cotta per un compagno di classe. Non sapendo come confessare il suo amore per il ragazzo, Kai gli scriverà una lettera d'amore che però verrà trovata e letta dalla madre, che lo farà sentire inadeguato e "anormale" rispetto agli altri ragazzini della sua età. Inoltre, Naomi non approva il soggiorno temporaneo di Tomo a casa dello zio per via della presenza di Rinko; tramite il personaggio di Naomi la regista vuole rappresentare la transfobia e l'omofobia che si può trovare all'interno della società giapponese. L'imposizione delle ristrette vedute di Naomi riguardo a questi argomenti non farà altro che nuocere alla salute mentale del figlio che, sentendosi in gabbia e a disagio per via delle sue preferenze, non troverà altra via di uscita da questa situazione che tentando di suicidarsi, ma fortunatamente fallendo nel tentativo. Questo tipo di relazione ci fa riflettere sul messaggio che la regista vuole comunicare: il suo scopo non è solo quello di trattare di famiglie con una madre poco presente, ma anche di quelle con una madre che svolge il suo ruolo all'interno della famiglia, ponendo però troppe aspettative su suo figlio. In particolare, è evidente la critica sull'aspetto omofobico e transfobico presente

¹⁴² Tomo viene presa di mira perché vive senza il padre e si trova in una situazione di difficoltà economica, per colpa della madre, licenziatasi dal lavoro.

nel Giappone di oggi analizzandolo da un punto di vista diverso dal solito: “E se fosse tuo figlio ad essere emarginato per quello che è o per come si pone nei confronti della società?”. Questa è la domanda scomoda che riecheggia durante l’arco narrativo che sviluppa la storia di Kai e il suo rapporto con Naomi.

Un’altra relazione che viene approfondita è quella degli (ormai adulti) Makio e Hiromi e la madre. Makio discute con Tomo di quanto sia stato difficile continuare a vivere con sua madre dopo che Hiromi se n’era andata di casa, di come si sentisse quasi “soffocato” dalle sue attenzioni; al contrario, Hiromi ha sofferto molto a causa dei problemi coniugali di suo padre e di sua madre, lasciandole una ferita ancora aperta che continua ad influenzare in negativo il rapporto con sua figlia. In questo senso possiamo parlare di due figure materne l’una l’opposto dell’altra: da una parte, troviamo una madre troppo presente nella vita del figlio, dall’altra una totalmente assente in quella della bambina; in entrambi i casi la regista vuole condannare l’estremizzazione di queste figure e del loro ruolo di madre, assieme ai relativi comportamenti asfissianti e indifferenti nei confronti dei figli, in quanto sono la causa di gravi problemi per quanto riguarda la salute dei bambini coinvolti. Per bilanciare l’estremizzazione della figura della madre, viene proposto dunque un modello a metà tra questi due estremi, ma non per questo convenzionale. L’ultima relazione di cui parleremo in questa sezione sarà infatti quella tra Rinko e Tomo. È evidente che Rinko abbia un forte istinto materno nei confronti della piccola Tomo e che questa, dopo le iniziali rimostranze, si lasci “cullare” (in una scena anche letteralmente) dalle attenzioni di Rinko. Da lei imparerà importanti lezioni di vita, per esempio come gestire i propri sentimenti, in particolare la rabbia, come porsi con le altre persone dopo aver subito un torto, allargare i propri orizzonti verso realtà che in Giappone sono ancora oggi nascoste e discriminate e anche... a fare a maglia. Quest’ultima attività è talmente importante da essere inserita nel titolo originale del film “*Karera ga honki de amu toki wa...*” (let. “Quando fanno a maglia...”): i fili della maglia vogliono rappresentare i numerosi rapporti che vengono intrecciati tra tutti i personaggi del film, al fine di creare una trama non sempre lineare e semplice¹⁴³, ma sicuramente ricca di spunti di riflessione e interessante. I fili della maglia che a volte si ingarbugliano tra di loro diventano così la metafora di come si possono affrontare le avversità della vita e i battibecchi familiari, ovvero con pazienza e anche un pizzico di testardaggine: ecco il messaggio che, in sintesi, la regista vuole comunicare agli spettatori. Possiamo dunque dire che il tema principale è il tema delle relazioni, in particolari di quelle familiari. Nonostante ciò,

¹⁴³ Rinko infatti ci spiega che ha iniziato a fare a maglia per riuscire a sopportare i torti subiti senza lasciarsi prendere dall’ira; la nonna di Tomo, invece, faceva a maglia per aspettare che suo marito tornasse a casa dopo essere stato con la sua amante; dato che rappresentavano in senso quasi buddhista il suo attaccamento e il suo rancore nei confronti del marito, ha fatti cremare tutti i suoi lavori a maglia insieme a lui.

nel corso dell'opera viene chiarito che non è necessario avere un legame di sangue per considerare una persona parte della propria famiglia. Secondariamente, viene chiamato in causa anche il problema di discriminazione delle minoranze in Giappone (si parla principalmente in questo caso di minoranze sessuali), dell'omofobia e della transfobia, presentando sotto una luce domestica i pregiudizi e gli ostacoli che tali gruppi devono affrontare giorno dopo giorno nel paese del Sol Levante.

3.1.1 L'autrice

Ogigami Naoko, nata nel 1972 a Tōkyō, è un'abile sceneggiatrice insignita di diversi premi per le sue opere e regista del film *Close-Knit*. Da giovane si trasferisce negli Stati Uniti per studiare cinema alla *University of Southern California* e dopo aver conseguito la seconda laurea in produzione cinematografica torna in Giappone nel gennaio 2000, dando così inizio alla sua carriera di regista indipendente. I suoi film spesso vengono descritti come *iyashi-kei eiga*, ovvero "film che forniscono una guarigione emotiva". Questa definizione viene utilizzata particolarmente per i suoi primi film nei quali mostrava personaggi tormentati da uno stato di insoddisfazione perenne che riescono però a raggiungere l'accettazione personale e la pace emotiva attraverso la realizzazione personale, compiendo così il loro percorso di "guarigione". Per quanto riguarda il film preso in esame, la regista riesce a portare sul grande schermo una rappresentazione vera e sincera di diverse tipologie di famiglie, ognuna con le proprie peculiarità e i propri problemi, permettendo al messaggio che voleva comunicare al pubblico di emergere liberamente, rinunciando a stereotipi di cui si è abusato troppo a lungo, anche a costo di rinunciare all'umorismo di stampo nipponico presente nei suoi lavori precedenti. Tuttavia, si può comunque affermare che questo dramma familiare è in grado di strapparci un sorriso di tanto in tanto nonostante la gravità delle vicende; in questo modo viene percepito quel senso di guarigione e sollievo che caratterizza, anche se in misura minore, anche questo film di Ogigami.

3.2 Problematiche relative alla traduzione dell'idioletto nel film

Come abbiamo già anticipato nell'introduzione di questo capitolo, non è facile tradurre la variazione diacronica da una lingua *source* a un'altra, e ancora di più lo è la resa delle battute di Rinko. Ella, infatti, parla un idioletto molto particolare; non si tratta infatti di *onē kotoba*, nonostante questo linguaggio venga utilizzato, oltre che da altre *gender minorities*, anche da individui *transgender*. Esaminiamo in punti i motivi che ci spingono a credere che il linguaggio utilizzato da Rinko all'interno del film non sia *onē kotoba*. Innanzitutto, abbiamo affermato che la caratteristica principale di questo idioletto è quella di attuare scelte consapevoli rispetto alla lingua utilizzata (ricordiamo per esempio la pronuncia strascicata e allungata delle vocali, il timbro della voce acuto e squillante) in modo che la lingua usata dal parlante *assomigli* il più possibile alla lingua parlata dalle donne, spesso con intento parodistico. Possiamo affermare che Rinko non parli lo *onē kotoba*, dato che le pratiche discorsive da lei utilizzate non hanno lo scopo di eseguire una caricatura di una donna. Possiamo inoltre affermare che non faccia uso dello *onē kotoba* nemmeno per quanto riguarda gli altri usi tipici di questo *genderlect*, come commentare in modo malizioso o fare delle osservazioni tutt'altro che benigne come gli opinionisti in TV. Al contrario, possiamo affermare che ella preferisce utilizzare delle pratiche discorsive che si avvicinano molto di più al cosiddetto *motherese*, dato l'affetto e la cura che dimostra nei confronti della piccola Tomo. Il *motherese* o *baby talk* ("linguaggio dei neonati") indica la varietà linguistica con cui gli adulti si rivolgono ai bambini. Le fondamenta di questo linguaggio sono costruite su un lessico semplice e immediato,¹⁴⁴ infatti spesso alcune parole vengono sostituite da altre più comprensibili per i bambini. Il *baby talk* è dunque molto importante nel rapporto genitori-figli per stabilire prima di tutto una connessione affettiva e poi le basi per l'apprendimento della lingua madre. Sarà quindi responsabilità dell'autrice cercare di superare alcune *impasse* legate a questo genere di idioletto e di specificare quali sono state le difficoltà e con che strategie è riuscita ad andare oltre tali difficoltà.

3.3 Proposte di sottotitolazione e considerazioni sulle problematiche traduttive riscontrate

In questa sezione verranno commentate alcune scene significative in modo da rilevare eventuali difficoltà di traduzione degli elementi culturospecifici giapponesi per individuare le strategie ottimali per risolvere tali *impasse*. Innanzitutto, iniziamo spiegando la

¹⁴⁴ MORETTI B., "Affettività nel baby talk", in BAZZANELLA C. & KOBAU P., *Passioni, emozioni, affetti*, Mc Graw-Hill, 2002, p. 280.

metodologia che è stata adottata per la produzione dei sottotitoli e quella che verrà applicata nel commento traduttologico. Per quanto riguarda la produzione dei sottotitoli, lo *spotting* (anche chiamato *timing*) è stato adattato in base alle esigenze della lingua *target* da quello già presente dei sottotitoli in lingua inglese. È stata eseguita una traduzione della colonna sonora tramite l'ascolto della stessa senza *script* in lingua originale, poi si è provveduto a trascrivere le battute originali in lingua *source*. Durante la fase di *editing* il prodotto audiovisivo è stato visionato attentamente e in modo completo, per controllare il rispetto della coerenza intersemiotica. Dopodiché, sono state selezionate le sezioni in cui il ruolo della variazione diagenetica era particolarmente rilevante, inserendole nel contesto della scena, riportando quindi sia alcune delle battute precedenti sia alcune delle battute successive del segmento analizzato e sono in ogni caso precedute da un breve riassunto in modo da ricapitolare i punti focali della scena. Sono altresì riportati il *timing* della battuta, gli attori e il testo della battuta stessa sia in lingua *source* che in lingua *target*, accompagnato da note al fine di avere un quadro più completo della scena. Nell'appendice di questa tesi si potrà consultare lo *script* integrale dell'opera giapponese, accompagnato dalla relativa traduzione dei sottotitoli in italiano.

Prima di commentare le scene più significative del lungometraggio, sono necessarie alcune premesse riguardo alla nostra ricerca. Innanzitutto, definiamo lo scopo della nostra indagine, ovvero quello di illustrare le problematiche di traduzione poste dalla resa dell'idioletto parlato da Rinko nel film, considerando la complessità degli elementi culturospecifici legati al suo genere e, infine, proporre soluzioni alle *impasse* linguistiche riscontrate. Una volta esplicitato il nostro obiettivo, è bene riflettere su alcuni punti fondamentali. Infatti, è necessario rendersi conto che la sfida che presenta la traduzione di un idioletto riguarda, tra le altre cose, la possibilità di tradurre tale idioletto con gli elementi linguistici presenti nella lingua di arrivo;¹⁴⁵ ciò significa che una traduzione che potrebbe sembrare lacunosa agli occhi di un esperto non può essere esclusivamente causata dall'inesperienza del traduttore che l'ha eseguita o da un'intenzionale manipolazione del testo verso uno standard di bassa traducibilità. Lo studio delle problematiche di traduzione legate al genere e all'orientamento sessuale non-binario è stato approfondito anche nei lavori di Lewis¹⁴⁶, Ranzato¹⁴⁷ e Chagnon¹⁴⁸; i testi *source* citati in questi studi sono in inglese,

¹⁴⁵ DORE M. and ZARRELLI I., "Transfeminine identity and HIV/AIDS in audiovisual translation *Dallas Buyers Club* and its Italian subtitled versions", in WILLIAMS CAMUS J.T., CASTRO C., ROSA A.A. and CAMUS C.C. (eds.) *Translation and Gender*, p. 7.

¹⁴⁶ LEWIS, E. S., "This is my Girlfriend, Linda". Translating Queer Relationships in Film: A Case Study of the Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies', In *Other Words*, British Centre for Literary Translation 36, 2010, pp. 3-22.

¹⁴⁷ RANZATO, I., "Gayspeak and Gay Subjects in AVT", *Meta* 57(2), 2012, pp. 369-384.

¹⁴⁸ Chagnon, K., "Télé, traduction, censure et manipulation: Les enjeux politiques de la réception du discours queer", *Presentation at 15e édition de l'Odyssee de la traductologie*, Concordia University, 2016, Montréal.

una lingua che viene considerata ricca di termini e neologismi utili a rendere l'ambiguità del linguaggio di genere. Al contrario, quando si tratta di lingue romanze come l'italiano o lo spagnolo è necessario comprendere che il genere grammaticale, che in queste lingue è sempre marcato, rende molto più difficile o addirittura impossibile qualsiasi tipo di implicazione a generi non-binari o, ancora peggio, rischia di rendere identità non conformi alla dicotomia binaria eteronormative.¹⁴⁹ Il nostro caso rientra chiaramente in questa categoria: la traduzione dal giapponese all'italiano corre il rischio di non rendere giustizia a tutte le sfumature presenti nel linguaggio utilizzato da Rinko; tuttavia, è bene specificare che sebbene l'inglese sia considerata una delle lingue più ricche dal punto di vista del lessico LGBTQ-friendly, dobbiamo considerare che il genere è anch'esso un elemento culturospecifico in tutte le sue manifestazioni. Di conseguenza, dato che la traduzione non opera *mai* in un contesto completamente neutro, ma marcato a livello di genere, il risultato della traduzione non può e non deve essere solamente giudicato dalle potenzialità di resa traduttiva degli elementi legati al genere della lingua d'arrivo. Esso sarà infatti influenzato da altri fattori, come l'atteggiamento del traduttore nei confronti delle questioni di genere e dei ruoli di genere da lui percepiti e/o assunti; dalla sua esperienza e dalla sua esposizione ai problemi relativi al genere, nonché dipenderà dalla cultura di riferimento nella quale la traduzione verrà eseguita; per ultimo, ma non per importanza, influirà anche il programma delle reti distributive che viene redatto in base alle aspettative e al contesto sociale in cui si pone l'*audience*: ciò determinerà anche il *budget* e il tempo che sarà investito in tale traduzione.¹⁵⁰ La responsabilità di una traduzione fedele non ricade quindi solo sulle spalle del traduttore. Inoltre, non dobbiamo sentirci in difetto data la mancanza di termini di genere specifici della lingua italiana¹⁵¹. Al contrario, è necessario mettere in discussione il fatto che l'inglese sia la lingua *target* ideale quando si tratta di dover tradurre degli idioletti estremamente sfaccettati dal punto di vista del genere. Infatti, non dobbiamo preoccuparci della vastità del lessico della lingua *target*; ciò che è veramente indispensabile sono la flessibilità, la capacità di adattamento e infine l'inventiva del traduttore, che deve sapere creare e utilizzare le risorse linguistiche che ha a disposizione per riuscire a rendere giustizia ai valori e all'identità di genere espressa dal personaggio.

Tenendo quindi bene a mente le considerazioni esposte nel paragrafo precedente, è chiaro che quando sono presenti identità di genere non-binarie (come nel caso del personaggio di Rinko) la loro rappresentazione linguistica tramite la traduzione non è certo

¹⁴⁹ VON FLOTOW L. & E. JOSEPHY-HERNÁNDEZ D., "Gender in audiovisual translation studies: Advocating for gender awareness", 2018, p. 305.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 302.

¹⁵¹ LEWIS, E. S., "'This is my Girlfriend, Linda". Translating Queer Relationships in Film: A Case Study of the Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies', In *Other Words*, 2010.

delle più semplici, dato che racchiude l'enorme responsabilità di ritrarre in maniera veritiera e credibile anche nella lingua di arrivo l'identità del personaggio. Nel caso in questione, abbiamo determinato che l'identità di genere di Rinko si avvicina molto al polo femminile del *continuum* di genere e sarà quindi necessario trasporla nella maniera adatta anche in italiano. La definizione dell'identità di genere femminile di Rinko è suggerita non solo da alcuni elementi linguistici che un tempo sarebbero rientrati nella categoria del *joseigo*, ma anche da aspetti extraverbali come il suo modo di vestire, i suoi gesti delicati, il suo hobby di fare a maglia e infine il suo atteggiamento materno non solo nei confronti di Tomo, ma anche con il suo partner Makio; tale atteggiamento si concretizza verbalmente nella sfera linguistica del *motherese*, di cui tratteremo in dettaglio in seguito. Come abbiamo già anticipato, la caratteristica principale di questo linguaggio è quella di avere un lessico semplice e diretto, in modo da comunicare in modo efficace con i bambini. Questo comprende non solo il lessico utilizzato per esprimere affetto, ma anche per rimproverare e ammonire. Nel corso del film diversi personaggi cercheranno di minare l'autostima e la certezza di Rinko di essere una donna, a volte attaccando il suo aspetto fisico, altre facendo notare le sue mancanze per quanto riguarda esperienze che ogni donna nel corso della sua vita si trova ad affrontare (come il ciclo o la maternità); la *research question* che quindi sorge spontanea è la seguente: che caratteristiche (fisiche e linguistiche) deve possedere un essere umano per ritenersi di sesso femminile? Come abbiamo approfondito nel capitolo 2.1.2, alcuni studiosi si focalizzano sull'aspetto fisico, altri sulla cosiddetta *onnarashisa*,¹⁵² che invece richiama un comportamento verbale oltre che paraverbale fondato sulla gentilezza e la cortesia. La risposta purtroppo non è così semplice né diretta, in quanto Rinko ha certamente delle caratteristiche fisiche e linguistiche che possono essere ricondotte al sesso femminile, ma allo stesso tempo risulta avere un comportamento linguistico *neutro*, ossia non riconducibile né al polo maschile né a quello femminile, come per esempio quando racconta il suo passato.¹⁵³ Altri personaggi, invece, possiedono caratteristiche ambigue che portano lo spettatore a ragionare ancora una volta sulla labile linea di confine che intercorre tra il campo femminile e quello maschile. Prendiamo ad esempio Tomo: pur "appartenendo" sin dalla nascita al sesso femminile compie consciamente delle scelte linguistiche che in giapponese si avvicinano più al polo maschile che quello femminile.

¹⁵² ENDO O., "Aspects of Sexism in Language." In K. Fujimura-Fanselow & A. Kameda (eds.), *Japanese women: New feminist perspectives on the past, present, and future*. New York: The Feminist Press (translated by Kumiko Fujimura-Fanselow), 1995, pp. 29-42.

¹⁵³ Si discuterà di questo punto nella scena 9.

Scena 1

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
61	0,0:10:14.99,0:10:16.28	Makio	<i>Tadaima.</i>	Sono a casa.	Entrando in casa
62	0,0:10:20.66,0:10:21.78	Rinko	<i>Okaeri.</i>	Bentornato.	
63	0,0:10:32.37,0:10:33.35	Rinko	<i>Irasshai, Tomo-chan.</i>	<u>Benvenuta Tomo.</u>	
64	0,0:10:38.76,0:10:39.84	Rinko	<i>Rinko desu.</i>	Io sono Rinko.	
65	0,0:10:46.64,0:10:47.68	Rinko	<i>Dōzo.</i>	Entra pure.	

Iniziamo la nostra ricerca dalla scena 1: Rinko si presenta e riceve Tomo invitandola ad entrare in casa con *irasshai* (stringa 63), tipicamente utilizzato per esortare gli ospiti ad accomodarsi e a sentirsi i benvenuti. Sin dal primo momento in cui compare sullo schermo Rinko spicca per il suo forte istinto materno nei confronti di Tomo. Ricordiamo, infatti, che usufruirà più e più volte del cosiddetto *motherese*. Anche nella lingua giapponese il *motherese* viene impiegato per rivolgersi a bambini piccoli, spesso semplificando termini lessicali difficili, in modo da facilitare il processo di acquisizione della lingua madre negli infanti. Il concetto del *baby talk* è presente in tutte le culture che considerano il bambino come interlocutore e soggetto sociale, quindi il modo in cui viene percepito l'infante in una certa cultura è alla base dell'esistenza o meno del *baby talk*.¹⁵⁴ Alcuni esempi includono parti del corpo, come *omeme* ("occhi") al posto di *me*, *otete* al posto di *te* ("mani") e nomi che vengono utilizzati senza il verbo *suru* per indicare azioni, come *an'yo* ("camminare") e *nenne* ("dormire").¹⁵⁵ Oltre ad essere più semplici da imparare, questi termini presentano chiaramente un forte aspetto affettivo, che aiuta a costruire la fiducia e il legame genitore-figlio. Secondo l'analisi proposta da Brown,¹⁵⁶ al bambino vengono sottoposte due tipi di azioni funzionali quando gli adulti si rivolgono a lui tramite il *motherese*, una definita *expressive-affective*, che ha come scopo quello di mostrare la benevolenza dell'adulto nei confronti dell'infante e l'altra chiamata *communication-clarification*, che ha l'obiettivo di adattare e chiarire il linguaggio utilizzato dagli adulti per renderlo "a misura di bambino". Queste tipologie di azioni funzionali agiscono allo stesso tempo sul *baby talk* rendendolo un

¹⁵⁴ MORETTI B., "Affettività nel baby talk", in BAZZANELLA C. & KOBAU P., *Passioni, emozioni, affetti*, 2002, p. 280.

¹⁵⁵ KAISER S., ICHIKAWA Y., KOBAYASHI N., YAMAMOTO H., *Japanese. Comprehensive Grammar*, 2004, p. 189.

¹⁵⁶ BROWN R., "Introduction", in SNOW C.E. – FERGUSON C.A. (a cura di), *Talking to children. Language input and acquisition*, Cambridge, 1977, p. 1.

registro molto particolare, che è possibile identificare in una serie di tratti linguistici che riportiamo in base alle classificazioni proposte da Ferguson nel 1977¹⁵⁷ e 1978.¹⁵⁸

- Tratti prosodici: tono più alto, intonazione esagerata, enunciazione più lenta;
- Tratti fonologici: semplificazione di nessi consonantici, sostituzione di consonanti difficili da pronunciare per un bambino, preferenza di una struttura sillabica, reduplicazione di sillabe, adozione di suoni speciali;
- Tratti sintattici: frequente uso di frasi brevi, abbondanza di ripetizioni, caduta della copula e di articoli (il che lo avvicina a uno stile “telegrafico”), prevalenza della paratassi;
- Tratti morfologici: diminutivi;
- Tratti lessicali: lessico speciale, che si lega soprattutto alle esperienze legate al corpo umano, alla parentela, agli animali, ai giochi e al cibo e imitazioni di forme usate dal bambino;
- Tratti discorsivi: domande molto frequenti, uso di soluzioni allocative differenti dal normale, per esempio parlare di sé stessi in terza persona.

Questa classificazione può essere di supporto alla nostra analisi della variazione linguistica messa in atto da Rinko quando dialoga con Tomo e si serve del *motherese*. Un esempio immediato che riscontriamo nella scena 1 è l'utilizzo del suffisso *-chan*,¹⁵⁹ molto comune quando si parla con i bambini o in generale con una persona a cui si è affezionati (amici, compagni, partner...). Specifichiamo che la donna utilizzerà nei confronti della bambina il suffisso *-chan* per tutta la durata del film, per questo motivo questa indicazione verrà esplicitata solo in questa sezione e verrà data per scontata nelle prossime occorrenze. Chiaramente in italiano non esiste un suffisso per comunicare il rapporto esistente tra due persone in base al loro grado di conoscenza, per questa ragione il nome di Tomo non apparirà *mai* in italiano accompagnato dal suffisso *-chan*, in quanto sarebbe estremamente estraniante per lo spettatore assistere a una scena in cui è presente un elemento culturospecifico non accompagnato da un pop-up esplicativo.¹⁶⁰ Osserviamo che l'uso del suffisso *-chan* si avvicina all'uso grammaticale del diminutivo in italiano: è possibile infatti derivare morfologicamente un nome, un aggettivo o un verbo non solo per indicare una diminuzione quantitativa di esso, ma anche per attribuirgli un valore affettivo.¹⁶¹ Nel caso

¹⁵⁷ FERGUSON C.A., “Baby talk as a simplified register”, in SNOW C.E. – FERGUSON C.A. (a cura di), *Talking to children. Language input and acquisition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, pp. 219-236.

¹⁵⁸ FERGUSON C.A., “Talking to children. A search for universals”, in GREENBERG J.H. (a cura di), *Universals of human language Vol.1. Method and theory*, Stanford University Press, Stanford 1978, pp.203-224.)

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 377.

¹⁶⁰ Il suffisso *-chan* giocherà un ruolo fondamentale all'interno del film e verrà analizzato il suo uso nella scena 6; in quel segmento è stato necessario specificare per esigenze narrative il ruolo di questo suffisso ed è inoltre stato deciso di lasciarlo intatto anche nella versione italiana, accompagnato da un pop-up esplicativo.

¹⁶¹ <http://www.treccani.it/enciclopedia/diminutivo/> ultima consultazione 24.10.2018.

preso in esame, tuttavia, ci risulta impossibile utilizzare un diminutivo associandolo al nome di Tomo ogni volta che Rinko si riferisce a lei con il suffisso *-chan*.

Scena 2

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
91	0,0:13:43.78,0:13:46.03	Rinko	<i>Nande sono izakaya menyū?</i>	Da dove spunta questo menu da izakaya?	
92	0,0:13:47.32,0:13:50.70	Rinko	<i>Tomo-chan ga iru ma ni, zettai tsukutteageru kara ne.</i>	Finché starai da noi, <u>te li preparerò</u> sicuramente.	
93	0,0:13:57.12,0:14:02.17	Rinko	<i>Nanka, shijimi no o shōyuzuke tabetaku nattekichatta, taiwanfū no.</i>	Ah, <u>mi è venuta voglia</u> di <i>shijimi</i> in salsa di soia, quelli alla taiwanese.	
94	0,0:14:02.63,0:14:04.88	Rinko	<i>Maki-chan, biru mo ippon!</i>	<u>Maki</u> , è finita la birra.	

Osservando questo segmento attentamente notiamo subito che il tratto più evidente all'interno di questa scena è di tipo *prosodico*, ovvero quello che si concentra sul *tono* con cui le battute di Rinko vengono pronunciate. Sentiamo infatti come la variazione nella sua intonazione indichi un tono accomodante nel caso della stringa 92, mentre trasmetta un senso di insoddisfazione nella stringa 93. Nella stringa 92, la forma *-te ageru*¹⁶² indica, infatti, l'intenzione da parte di Rinko di fare qualcosa di gentile nei confronti della bambina, in questo caso prepararle il suo piatto preferito. Nella stringa 93, invece, Rinko esprime la sua voglia di mangiare *shijimi* con l'espressione "*tabetaku nattekichatta*" ("Mi è venuta voglia di mangiare"). *-Chatta*¹⁶³ è la contrazione del verbo *shimau*, il quale ha diversi utilizzi, ma in questo caso indica un'azione involontaria (la voglia di mangiare *shijimi* provocata dal dialogo con Tomo). La contrazione di *shimau* in *-chatta* lo rende ancora più informale, oltre che farlo

¹⁶² KAISER S., ICHIKAWA Y., KOBAYASHI N., YAMAMOTO H., *Japanese. Comprehensive Grammar*, 2004, p. 383.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 518.

suonare come un desiderio un po' infantile, ma allo stesso tempo femminile e tenero. Questa impressione non è data solo dalla scelta linguistica, ma anche dall'*intonazione* della frase (presente anche nella stringa 94) acuta e crescente. Degno di nota è anche il soprannome dato da Rinko a Makio: "*Maki-chan*" indica chiaramente un sentimento affettuoso nei suoi confronti, data la presenza del suffisso *-chan* e l'abbreviazione del nome del compagno, da Makio a *Maki*. Come abbiamo già anticipato nella scena precedente, il suffisso *-chan* non verrà trasposto in italiano, tuttavia il nome di Makio è stato abbreviato in *Maki* per conferire la sfumatura di complicità e affetto tra i due partner (stringa 94), utilizzando nuovamente la strategia di *trasposizione* degli elementi linguistici che indicano intimità utilizzando diminutivi. Inoltre, abbiamo utilizzato un *nickname* per Makio e questa decisione è supportata dalla colonna sonora originale (in cui viene chiamato *Maki-chan*); questa ridondanza, una volta ricreata in italiano, aiuterà lo spettatore sentirsi più a suo agio nella fruizione del prodotto audiovisivo perché sarà possibile per lui trovare una corrispondenza tra lo *script* del lungometraggio originale e quello tradotto in italiano, favorendo la cosiddetta coesione intersemiotica, ossia la coesione che deve intercorrere tra la colonna sonora, immagini e testo scritto di un prodotto audiovisivo. Nell'estratto che abbiamo analizzato nella scena 2 viene presentato uno dei problemi legati alla natura della sottotitolazione, ovvero la *difficoltà* nel trasporre elementi tipici dell'oralità in forma scritta. Abbiamo già discusso nel primo capitolo che il sottotitolatore deve infatti essere in grado di redigere una traduzione *scritta*¹⁶⁴ che riesca a rendere giustizia ad elementi tipici dell'*oralità* dei dialoghi del prodotto audiovisivo. La comunicazione dei tratti prosodici legati all'intonazione, alla cadenza e al tipo di enunciazione che caratterizzano un personaggio è *limitata* dalle restrizioni presenti in un testo scritto. Questo spesso rende più ardua la scelta traduttiva del sottotitolatore perché egli viene ostacolato da questo limite che è insito nella procedura della sottotitolazione. È chiaro, quindi, che la variazione *diamesica* gioca un ruolo molto importante all'interno della traduzione audiovisiva, in quanto un buon sottotitolatore dovrà tener conto del *mezzo* impiegato per comunicare un certo messaggio; egli deve essere conscio che la scelta del mezzo non influenzerà solo la traduzione, ma anche la *forma* in cui tale messaggio dovrà essere comunicato.¹⁶⁵ Nel caso del sottotitolaggio la struttura della lingua che sarà prediletta per svolgere questo compito rientrerà nelle norme della lingua scritta, causando spesso delle *omissioni* per quanto riguarda alcune sfumature ed enfasi che vengono trasmesse solo tramite il canale orale.

¹⁶⁴ GOTTLIEB Henrik, "Subtitling – A New University Discipline", in DOLLERUP Cay AND LADEGAARD Anne (red), *Teaching Translation and Interpreting – Training, Talent and Experience*, 1992, p. 162.

¹⁶⁵ SANTIPOLO M., *Dalla sociolinguistica alla glottodidattica*, UTET Libreria, Torino, 2002, p. 113.

Scena 3

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
96	0,0:14:27.49,0:14:31.37	Rinko	<i>Hora, Maki-chan. Sonna tokoro de netenaide.</i>	<u>Dai Maki, non si dorme sul divano.</u>	Chiamando Makio
97	0,0:14:43.71,0:14:47.46,	Rinko	<i>Hora, Maki-chan. Ofuro haicchai na.</i>	<u>Dai, Maki! È ora di fare il bagno.</u>	
98	0,0:14:58.69,0:15:01.10,	Rinko	<i>Dasai yo ne.</i>	Che tipo!	Riferendosi a Makio
99	0,0:15:01.77,0:15:05.11	Rinko	<i>Ittai doko de āiu gara no pantsu mitsuketekuru n darō ne.</i>	Chissà dove le trova delle mutande così fuori moda!	Mostrando le buffe mutande di Makio a Tomo

Possiamo notare nella scena 3 diverse espressioni che possiamo ricondurre al *motherese* rivolte da Rinko a Makio, a conferma della natura protettiva di Rinko, che non riesce a trattenersi neanche nei confronti del suo compagno. Osserviamo infatti nella stringa 96 e 97 la ripetizione di “*Hora, Maki-chan*”, reso con “Dai, Maki” proprio come se si rivolgesse a un bambino che fa i capricci. La ripetizione di frasi come “*Hora, Maki-chan*” rientra nella classificazione dei tratti *sintattici* tipici del *motherese* proposta da Ferguson¹⁶⁶. Il messaggio che il sottotitolatore vuole trasmettere in questo caso è l’insistenza di Rinko nei confronti del compagno; tale insistenza è suggerita anche dalla forma del verbo *neru*, dormire, e *hairu*, “fare il bagno”. In questa scena osserviamo Rinko che sta invitando Makio a farsi il bagno: questa sfumatura è data dalla particella finale *-na* in *Hacchaina*, ovvero la forma agglutinata del suffisso verbale *-nasai*, utilizzato per impartire degli ordini in modo più dolce e materno e la ripetizione della formula *Hora, Maki-chan*. Dato che la resa letterale in italiano, sarebbe stata in questi due casi “Non dormire” o “Smettila di dormire” e “Fai il bagno” o “Faresti il bagno?”, che non comunicano in alcun modo la sfumatura di *motherese*, si è deciso di adottare la strategia di *esplicitazione*¹⁶⁷ specificando il luogo in cui Makio stava dormendo e coniugando il verbo in forma *impersonale* per far sì che fosse percepita come un’indicazione, una regola da seguire, come quelle che si danno ai bambini (“Non si dorme sul divano”). Per la stringa 97 si è sfruttato sia l’aspetto lessicale che quello sintattico tipico

¹⁶⁶ FERGUSON C.A., “Baby talk as a simplified register”, 1977, pp. 219-236.

¹⁶⁷ DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 2007.

dal *baby talk*, prediligendo una forma sintattica molto diretta verbo-complemento: “È ora del bagno”.

Scena 4

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
112	0,0:16:35.06,0:16:35.99	Rinko	<i>Makio kara kiita?</i>	Makio te ne ha parlato?	
113	0,0:16:38.66,0:16:39.87	Rinko	<i><u>Atashi no koto.</u></i>	Di <u>me</u> .	
114	0,0:16:40.83,0:16:41.83	Tomo	<i>E?</i>	Eh?	
115	0,0:16:42.87,0:16:43.87	Rinko	<i><u>Atashi ne...</u> <u>umareta toki wa,</u></i>	Sai...	
116	0,0:16:45.17,0:16:48.21	Rinko	<i><u>Otoko no ko datta no.</u></i>	Quando sono nata ero un maschio.	
117	0,0:16:49.25,0:16:51.38	Tomo	<i>A...</i>	Ah...	
118	0,0:16:51.88,0:16:54.22	Rinko	<i><u>Karada no kōji wa zenbu owatteru n da kedo...</u></i>	<u>I preparativi sul mio corpo sono finiti,</u>	
119	0,0:16:54.93,0:16:57.05	Rinko	<i><u>Koseki wa mada otoko no mama.</u></i>	ma all' <u>anagrafe</u> sono ancora un maschio.	
120	0,0:16:58.43,0:16:59.35	Tomo	<i>Ā...</i>	Mmm...	
121	0,0:17:01.73,0:17:04.69	Rinko	<i><u>Atashi mitai na hito ga iru tte koto wa shitteru yo ne.</u></i>	Lo sapevi che ci sono persone come <u>me</u> ?	
122	0,0:17:17.78,0:17:19.41	Rinko	<i><u>200 zutsu.</u></i>	<u>È una quinta.</u>	Riferendosi al proprio seno
123	0,0:17:21.66,0:17:22.91	Rinko	<i><u>E kappu.</u></i>	Sono grandi, eh?	
124	0,0:17:25.67,0:17:26.75	Rinko	<i><u>Sawatteru?</u></i>	<u>Vuoi toccarle?</u>	
125	0,0:17:27.38,0:17:28.38	Tomo	<i><u>E?!</u></i>	Eh?!	

126	0,0:17:28.71,0:17:29.92	Rinko	<i>Dōzo.</i>	Prova.	
127	0,0:17:34.09,0:17:35.09	Tomo	<i>li desu.</i>	No, grazie.	

Proseguiamo la nostra analisi con il supporto della scena 4. Una parte molto importante del film riguarda il passato di Rinko; gli spettatori assistono alla storia della sua vita travagliata a volte in maniera diretta, come in questo caso, tramite dei dialoghi con i personaggi, altre in maniera indiretta, tramite dei *flashback*. In questa scena notiamo innanzitutto la frequenza del pronome che Rinko usa per riferirsi a sé stessa, ovvero *atashi* (stringhe 113, 115, 121), che, linguisticamente, si avvicina al polo femminile nel *continuum* di genere. Inoltre, è bene specificare che in giapponese l'uso dei pronomi personali dipende da diversi fattori, come il sesso o l'identità di genere che il parlante vuole esprimere oppure per marcare differenze gerarchiche all'interno dei rapporti tra persone; generalmente possiamo affermare che sono legati alla posizione di gerarchia sociale nella quale ci si trova e, di conseguenza, il livello di rispetto e cortesia che è dovuto in un dato contesto situazionale. Solitamente si evita di utilizzare i pronomi personali durante eventi formali, preferendo ad essi il cognome seguito dal relativo suffisso onorifico per i riferimenti a una terza persona.¹⁶⁸ Nelle stringhe 113, 114 e 115, dunque, Rinko sta usando il pronome personale *atashi* non solo per comunicare con Tomo la sua identità femminile, ma anche perché si sente a suo agio con lei e vuole stabilire un rapporto tra pari. Allo stesso tempo, l'*audience* giapponese percepisce il contrasto tra *atashi*, che conferisce femminilità al personaggio e la stringa 116 in cui Rinko dichiara di essere stata un uomo ("*Otoko no ko datta no.*"), presentando anche in senso linguistico la differenza tra il polo maschile e quello femminile. Nella stringa 116, tuttavia, la presenza della particella *-no*¹⁶⁹ accompagnata da un'intonazione calante riequilibra il contrasto tra i generi, conferendo alla battuta una sfumatura femminile. Ad ogni modo, è necessario che l'opposizione tra il polo femminile (manifestato tramite *atashi* e *-no*) e quello maschile (*otoko no ko*) venga trasmessa anche al pubblico italiano; tuttavia, il sottotitolatore incontra in questo caso non pochi ostacoli durante la traduzione. Una delle proposte di sottotitolazione che è stata ritenuta efficace in questo senso è stata la decisione di concordare la forma del verbo "nascere" al femminile ("sono nata") per esprimere la femminilità di Rinko, e, nella stessa battuta inserire il sostantivo "maschio"; abbiamo quindi *dislocato* la parte finale della stringa 115 in lingua originale "*Atashi ne... umareta toki wa,*" nella battuta 116 ("Quando sono nata ero un maschio") in modo da *enfaticizzare* ulteriormente

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 370.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 329.

il contrasto tra il polo maschile e femminile presente in questa scena per provocare sorpresa nel pubblico. È altresì importante esaminare i termini con cui Rinko spiega a Tomo il suo processo di transizione da uomo a donna. Nel *genderlect* che utilizza per descriverlo sono evidenti ancora una volta i tratti lessicali e sintattici che caratterizzano la classificazione del *motherese* di Ferguson¹⁷⁰; per quanto riguarda i primi, Rinko fa uso di un lessico speciale, che si lega soprattutto alle esperienze legate al corpo umano, come potremo osservare anche nelle stringhe successive, mentre per i secondi, notiamo l'uso di frasi brevi e frammentate. Nella stringa 118 abbiamo un esempio di tratto lessicale semplificato tipico del *motherese*: per riferirsi alle operazioni che ha dovuto subire, Rinko parla di “*karada no kōji*”, ovvero di “lavori di *costruzione/preparativi* sul corpo”. È un modo certamente inusuale per descrivere delle procedure mediche, ma che cattura l'attenzione di Tomo per la sua semplicità e immediatezza. In questo caso, tuttavia, si è ritenuto che “lavori di costruzione” fosse una traduzione un po' troppo letterale, così è stato deciso di utilizzare la strategia della *trasposizione*¹⁷¹, rendendo “*karada no kōji*” con “preparativi sul mio corpo”; allo stesso modo è stato necessario sostituire il “*koseki*” (stringa 119), ovvero il registro giapponese di famiglia, con un'istituzione immediatamente riconoscibile dal pubblico italiano, ovvero l'anagrafe, anche se si tratta di due enti molto diversi tra di loro. Come abbiamo spiegato nel primo capitolo, esistono anche elementi culturospecifici legati alle unità di misura. Questo è il caso del sottotitolo 123, nel quale viene fatto un riferimento a una “*E kappu*”. In questo caso è compito del sottotitolatore alleggerire il carico cognitivo dell'*audience* *trasponendo*¹⁷² tale misura con quella appropriata in italiano. Per la stessa ragione è stato deciso di evitare la traduzione letterale del sottotitolo 122, che descrive la dimensione delle protesi del seno di Rinko. Le considerazioni che possiamo trarre da questo estratto sono molto interessanti: abbiamo osservato come Rinko utilizzi molti tratti fondamentali del *motherese*, come l'uso di un lessico speciale legato al corpo (lo abbiamo analizzato con *karada no kōji*, *200 zutsu E-kappu* e *sawattemiru*) e frasi brevi e dirette dal punto di vista della sintassi; è bene notare, tuttavia, come l'uso di un certo lessico e di una certa struttura sintattica non influisca sull'importanza del messaggio che Rinko vuole trasmettere a Tomo. La donna esprime certamente affetto nei confronti della bambina tramite il *baby talk*, ma allo stesso tempo non la protegge da temi complessi e sfaccettati come il suo passato e il suo cambio di sesso, finendo per essere, a volte, fin troppo diretta, come nel caso della battuta in cui le comunica la misura del suo seno. È fondamentale, dunque, che anche in lingua *target* venga esportato il *baby talk*, ma senza renderlo stereotipico ed eccessivamente infantile.

¹⁷⁰ FERGUSON C.A., “Baby talk as a simplified register”, 1977, pp. 219-236.

¹⁷¹ DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 2007.

¹⁷² *Ibidem*.

Scena 5

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
158	0,0:23:41.33,0:23:42.55	Rinko	<i>Tadaima.</i>	Sono tornata.	Entrando in casa
159	0,0:23:55.57,0:23:57.05	Rinko	<i>Tomo-chan?</i>	Tomo?	Cerca Tomo in casa
160	0,0:24:04.73,0:24:05.78	Rinko	<i>Dō shita <u>no</u>?</i>	Stai bene?	Vede Tomo sofferente
161	0,0:24:07.33,0:24:08.03	Rinko	<i>Dō shita?</i>	Cos'hai?	
162	0,0:24:27.57,0:24:29.49	Rinko	<i>Yada.</i>	Oh no!	Annusando il <i>kyaraben</i>
163	0,0:24:46.17,0:24:47.17	Rinko	<i>Kore, nonde.</i>	Prendi questa.	Porgendole una medicina
164	0,0:25:08.73,0:25:10.85	Rinko	<i>Murishitenakute mo yokatta <u>noni</u>.</i>	<u>Non</u> dovevi mangiarlo per forza.	
165	0,0:25:12.93,0:25:14.25	Rinko	<i>Gomen <u>ne</u>.</i>	Mi dispiace.	
166	0,0:25:14.61,0:25:16.89	Rinko	<i>Chotto oshitsukegamashikatta ka na ...</i>	Sono stata un po' troppo insistente, vero?	
167	0,0:25:17.77,0:25:20.37	Rinko	<i>Obentō iranai tte itteta <u>noni ne</u>.</i>	<u>Me l'avevi detto</u> che non volevi il pranzo.	

168	0,0:25:25.57,0:25:27.01	Tomo	<i>Chigau.</i>	Non è per quello.	
169	0,0:25:29.45,0:25:31.65	Tomo	<i>Tako ni me ni tsuiteru shi,</i>	Era la prima volta che mi facevano un pranzo così carino	
170	0,0:25:31.97,0:25:35.61	Tomo	<i>Anna kawaii o bentō hajimete datta kara,</i>	e mi sembrava un peccato mangiarlo subito.	
171	0,0:25:35.93,0:25:39.13	Tomo	<i>Sugu ni tabechau no mottainakute...</i>	C'era anche un piccolo polpo con gli occhi.	
172	0,0:25:39.45,0:25:45.97	Tomo	<i>Mō chotto shite kara yukkuri tabeyou to omottara, mō dame ni nattete...</i>	Volevo aspettare per gustarmelo con calma, ma era già andato a male...	
173	0,0:25:46.37,0:25:49.49	Tomo	<i>Demo dōshitemo tabetakute...</i>	Però lo volevo mangiare così tanto...	
174	0,0:25:52.15,0:25:54.41	Rinko	<i>Kawaii...</i>	Che dolce...	
175	0,0:25:55.57,0:25:58.57	Rinko	<i>Kawaikute kawaikute dō shiyōu...</i>	Sei così carina che ti mangerei!	

In questo estratto l'uso del *motherese* da parte di Rinko è evidente, specialmente quando, come in questa scena, deve prendersi cura di Tomo nel momento del bisogno:

- la presenza della particella enfatica *-no* (stringa 160),¹⁷³ e *-ne* (stringa 165)¹⁷⁴, usata per sollecitare una risposta;
- la presenza della particella congiuntiva (in giapponese *setsu shūjo*) *-noni* sia nella stringa 164 che nella 167,¹⁷⁵ che indica, in questo caso, il rimorso del parlante nei confronti di un'azione già avvenuta (in questa scena, Tomo le aveva detto che non avrebbe avuto bisogno del pranzo, ma Rinko gliel'ha preparato comunque; Tomo ha mangiato il pranzo andato a male). Anche se particella congiuntiva *-noni* viene utilizzata da tutti i parlanti giapponesi indipendentemente dal sesso, è stata analizzata ugualmente per il valore emotivo che esprime in questo segmento (in questo caso, il dispiacere di Rinko nell'aver causato un disagio a Tomo).

Vediamo in particolare nelle ultime due battute (174 e 175) la ripetizione dell'aggettivo *kawaii*, “carino” e/o “dolce”, per descrivere il comportamento della bambina. Una delle problematiche legate all'idioletto parlato da Rinko che è emersa in questo caso è come rendere in italiano la stringa 175. Infatti, “*Kawaikute kawaikute dō shiyō*” è un'espressione convenzionale che non ha un corrispettivo in italiano; letteralmente, potremmo tradurla come “Sei talmente carina che non so come fare”, ma risulterebbe poco incisiva, soprattutto in questa scena in cui Rinko si scioglie per la tenerezza che prova nei confronti della bambina. Dunque, si è scelto di *trasporre*¹⁷⁶ questa frase con “Sei così carina che ti mangerei!” perché è un modo di dire tipico degli adulti nei confronti dei bambini, specialmente quelli più piccoli. Il tema dell'accudimento dei bambini si ripresenterà nella scena 7, quando Rinko consolerà Tomo utilizzando delle risorse linguistiche e paralinguistiche riservate in particolar modo a bambini piccoli. Per queste ragioni, si ritiene che la scelta del verbo *mangiare* rispecchi la tenerezza che Rinko prova nei confronti di Tomo proprio perché riprende il suo istinto materno e la termini caratteristici del *baby talk*. Infatti ricordiamo che molti termini che si utilizzano all'interno del *motherese* hanno a che fare con azioni ed esperienze quotidiane, come dormire, passeggiare e, appunto, mangiare.

¹⁷³ KAISER S., ICHIKAWA Y., KOBAYASHI N., YAMAMOTO H., *Japanese. Comprehensive Grammar*, 2004, p. 329.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 276-277.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 337.

¹⁷⁶ DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 2007.

Scena 6

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
232	0,0:32:51.29,0:32:52.69	Fumiko	<i>Rin-chan?</i>	Rin- <u>chan?</u>	Chiamando sua figlia
233	0,0:32:51.29,0:32:54.69	//	//	- <i>chan</i> : suffisso vezzeggiativo usato per rivolgersi alle bambine	
234	0,0:33:09.35,0:33:12.23	Fumiko	<i>Kitanai ja-ji no taiiku kyōshi to attekita.</i>	Ho appena visto il tuo insegnante di ginnastica con quella tuta orribile.	
235	0,0:33:19.81,0:33:20.89	Fumiko	<i>Dōshita?</i>	Cosa c'è?	Sedendosi di fianco alla figlia sul letto
236	0,0:33:28.29,0:33:29.29	Rinko	<i>Okāsan...</i>	Mamma...	
237	0,0:33:33.75,0:33:34.75	Rinko	<i>Atashi ne...</i>	<u>Io...</u>	
238	0,0:33:39.77,0:33:41.61	Rinko	<i>oppai ga hoshii no.</i>	<u>vorrei avere le tette.</u>	
239	0,0:34:09.97,0:34:11.47	Fumiko	<i>Sō da yo ne.</i>	Ma certo.	
240	0,0:34:14.17,0:34:15.09	Fumiko	<i>Rin-chan,</i>	<u>Rin-chan,</u>	
241	0,0:34:16.45,0:34:18.03	Fumiko	<i>onna no ko da mon ne.</i>	<u>tu sei una ragazzina ormai.</u>	
242	0,0:34:27.85,0:34:29.67	Fumiko	<i>Nakanakute iindayo.</i>	Non c'è bisogno di piangere.	
243	0,0:34:31.27,0:34:33.53	Fumiko	<i>Rin-chan nani mo warukunai da kara.</i>	Non c'è <u>niente che non va in te.</u>	
244	0,0:34:47.35,0:34:49.83	Rinko Fumiko	- <i>Tadaima.</i> - <i>Rin-chan.</i>	- Eccomi! - Rin-chan!	Tornando a casa da scuola
245	0,0:34:49.91,0:34:50.91	Fumiko	<i>Chotto chotto.</i>	Vieni, vieni!	
246	0,0:35:08.01,0:35:09.25	Fumiko	<i>Tsuketemite.</i>	Provane uno!	Riferendosi ai reggiseni che le ha comprato

247	0,0:35:42.79,0:35:45.13	Fumiko	<i>Kore, iretemite.</i>	Mettiamoci questi.	Riferendosi all'imbottitura creata a maglia
248	0,0:35:51.55,0:35:53.69	Fumiko	<i>Chotto men tarinai ka.</i>	Forse il cotone non basta.	
249	0,0:35:57.01,0:35:59.77	Fumiko	<i>Honmono wa yararenai kara sa...</i>	Purtroppo non posso <u>dartene</u> un <u>paio vero</u> ,	
250	0,0:36:00.37,0:36:03.89	Fumiko	<i>Toriaezu nise chichi de.</i>	ma per adesso ci sono solo queste <u>finte</u> .	Fine <i>flashback</i>

In questa sezione verrà approfondito ulteriormente il passato di Rinko. Lo spettatore infatti si trova di fronte un *flashback* che copre l'arco di una giornata di Rinko al tempo delle scuole superiori. È doveroso specificare che in questa scena Rinko è ancora nella sua fase pre-transizione e non ha ancora parlato con sua madre della situazione di disagio che vive a causa del suo corpo da ragazzo. Verrà rivelato solo più avanti che il suo nome da ragazzo era in realtà Rintarō; tuttavia l'autrice, per rispetto non solo verso il personaggio ma verso l'intera categoria *transgender* utilizzerà sempre il nome post-transizione per riferirsi a Rinko, dato che gli individui *transgender* non si riconoscono nel sesso assegnatogli alla nascita, e, di conseguenza, neanche nel nome assegnatogli da neonati. Mentre i compagni e gli insegnanti di Rinko si riferiscono a lei per ciò che *non* è, ovvero un ragazzo, l'unica cosa da fare per lei sembra essere quella di confidarsi con sua madre dopo che quest'ultima ha parlato con i professori. In questo segmento è di fondamentale importanza è il pop-up esplicativo presente nella stringa 233, in cui viene approfondito l'uso del suffisso *-chan*¹⁷⁷ utilizzato dalla madre nei confronti della figlia. Come abbiamo già osservato negli estratti precedenti, sono numerosi i personaggi all'interno di questo lungometraggio che si riferiscono a Tomo con l'appellativo "Tomo-*chan*", ma finora abbiamo giustificato l'omissione in italiano di questo suffisso per via della mancata corrispondenza in italiano di un suffisso simile; inoltre, sarebbe risultato ridondante e la sua presenza o assenza non avrebbe influito sul messaggio che la regista desidera comunicare. Tuttavia, in questa scena il ruolo di *-chan* è estremamente rilevante. L'importanza di *-chan* sta nel *riconoscimento* e nell'*accettazione* di Fumiko della vera identità di Rinko: lei non è un ragazzo, ma una ragazza, e il fatto che la madre ne abbia preso atto è già di per sé un'azione rivoluzionaria. *Rin-chan* non diventa

¹⁷⁷ KAISER S., ICHIKAWA Y., KOBAYASHI N., YAMAMOTO H., *Japanese. Comprehensive Grammar*, 2004, p. 377.

solo un soprannome affettuoso che utilizza la madre, bensì rappresenta l'apertura del dialogo madre-figlia riguardo una questione che a Rinko sta molto a cuore, ovvero la sua identità di genere. Come abbiamo anticipato, purtroppo è impossibile rendere i suffissi onorifici (tra i quali troviamo anche *-chan*) con un termine equivalente in italiano; per questa ragione l'autrice ha ritenuto opportuno l'inserimento di un pop-up che potesse illuminare gli spettatori riguardo l'uso di tale elemento linguistico. Questa è una scena ricca di rivelazioni: Rinko si sente in dovere di mettersi a nudo davanti alla madre, probabilmente incoraggiata dall'appellativo adeguato a una ragazza della sua età che le ha appena assegnato Fumiko. Il modo più diretto per dichiarare la propria identità di genere in questo caso si manifesta nel pronome personale di prima persona che viene utilizzato da Rinko stessa: *atashi* (stringa 237)¹⁷⁸, che, come abbiamo precedentemente affermato, è un pronome personale che tende estremamente verso il polo femminile del *continuum* di genere. Segue un'*escalation* di elementi caratteristici del linguaggio delle donne, tra cui il suffisso *-no* nella stringa 238¹⁷⁹ e chiaramente il contenuto del sottotitolo ("Vorrei avere le tette.") che permette di comprendere quanto sia difficile per una ragazza affrontare l'adolescenza con tutti i cambiamenti fisici e ormonali senza potersi riconoscere nell'immagine che le si presenta allo specchio. È molto toccante anche la risposta della madre. Fumiko risponde alla confessione della figlia in modo adulto e consapevole (stringhe 239, 240 e 241): "*Sō da yo ne. Rin-chan, onna no ko da mon ne.*" reso con "Ma certo. Rin-chan, tu sei una ragazzina ormai.". In questi sottotitoli è stato mantenuto il suffisso *-chan*, come avevamo anticipato. La genuinità delle intenzioni di Fumiko viene dimostrata in particolare nella stringa 241 in cui riconosce pienamente l'identità sessuale e di genere di Rinko affermando che è normale che lei provi le emozioni di cui parla, perché ormai sta crescendo e sarà presto una ragazzina, con tutte le implicazioni del caso, come la crescita del seno. Sono molto tenere anche le rassicurazioni presenti nella stringa 243: "*Rin-chan nani mo warukunai dakara.*"; per la resa di questa espressione è stata scelta la strategia dell'*esplicitazione*¹⁸⁰; infatti, l'aggettivo *warukunai* (let. "non cattivo, non maligno") poteva avere due interpretazioni diverse in questo caso.

1. "Non hai fatto niente di male."
2. "Non c'è niente che non va in te."

La seconda opzione è stata ritenuta la più adeguata considerando il contesto della scena e tenendo conto della *natura* e del *modo di essere* di Rinko, che rappresenta il focus di questa scena, dato che essere *transgender non* è una scelta volontaria e non ci si sta riferendo a delle azioni compiute da Rinko, che avrebbero potuto essere "immorali" o meno (da qui il

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 370.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 329.

¹⁸⁰ DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 2007.

“Non hai fatto niente di male”) ma alla sua identità, che non deve essere ritenuta “sbagliata” o “anormale”.

Un altro filo della trama viene intrecciato, così come un altro filo di maglia viene lavorato da Fumiko per preparare a sua figlia un seno “finto”, fatto a maglia e imbottito di cotone. Nella stringa 249 è stata riscontrata un’ulteriore problematica. Con la battuta “Honmono wa yararenai kara sa...” Fumiko spiega a Rinko che, per il momento, la ragazza non potrà avere un seno vero (implicando nella stringa 250 una possibile operazione chirurgica in futuro) per cui dovrà accontentarsi di uno finto preparato dalla madre. L’ostacolo da superare in questo caso è come rendere il verbo *yaru*¹⁸¹ in forma potenziale (“*yararena*”, let. “fare, produrre con le proprie mani”): l’intenzione era quella di sottolineare la fattura del seno finto fatto a maglia da Fumiko, ma allo stesso tempo non è possibile utilizzare un verbo il più vicino possibile al significato originale perché non sarebbe coerente con la traduzione del sottotitolo successivo. Per questa ragione *yararenai* è stato reso con “non posso dartene [un paio vero]”.

In questo segmento notiamo principalmente che, sebbene l’intento della regista fosse quello di mettere in luce il passato di Rinko, la co-protagonista dell’azione è sua madre Fumiko. Le considerazioni riguardo al *motherese* che caratterizza il personaggio di Rinko nel presente non sono state riscontrate in questa scena, giacché in questo arco temporale Rinko è ancora molto giovane per presentare aspetti linguistici tipici del *baby talk*, soprattutto perché questo tipo di idioletto viene utilizzato nei confronti di un *bambino*: solo in questo modo il parlante sarà in grado di esprimere il suo lato materno. Logicamente, il ruolo di madre in questo estratto è riservato a Fumiko, nel cui linguaggio riusciamo a riscontrare diversi elementi del *baby talk*: l’uso del suffisso *-chan*,¹⁸² le rassicurazioni della stringa 243 e anche l’elisione di elementi sintattici nella stringa 247 (*Kore [wo] iretemite*). Si può dedurre, quindi, che alcuni elementi tipici del *motherese* che Rinko utilizza possa averli ereditati dal modo di parlare della madre.

Scena 7

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
333	0,0:45:23.48;0:45:25.25	Rinko	<u>Daijōbu.</u> <u>daijōbu...</u>	<u>Tranquilla.</u> <u>tranquilla...</u>	Confortando Tomo

¹⁸¹ KAISER S., ICHIKAWA Y., KOBAYASHI N., YAMAMOTO H., *Japanese. Comprehensive Grammar*, 2004, p. 381.

¹⁸² *Ibidem*, p. 377.

334	0,0:45:27.55,0:45:29.26	Rinko	<u>Daijōbu da yo...</u>	<u>Va tutto bene...</u>	
335	0,0:45:50.30,0:45:51.78	Rinko	<u>Taoru boroboro da ne.</u>	<u>Com'è conciato quel fazzoletto...</u>	
336	0,0:45:58.62,0:45:59.46	Tomo	<u>li no.</u>	Fa lo stesso.	
337	0,0:46:01.41,0:46:03.79	Rinko	<u>Mada mada akachan da nā.</u>	Sei ancora una <u>bambina piccola...</u>	
338	0,0:46:06.04,0:46:08.30	Rinko	<u>Akachan...</u>	La <u>mia piccolina...</u>	Coccolando Tomo
339	0,0:46:08.46,0:46:12.38	Rinko	<u>li ko da ne...</u> <u>Hai, dakko shimashō...</u>	<u>Che brava bimba... Ti stringo tutta...</u>	
340	0,0:46:12.51,0:46:14.97	Rinko	<u>Oppai, oppai...</u>	<u>Vicina vicina...</u>	
341	0,0:46:27.36,0:46:28.32	Tomo	<u>Ne...</u>	Rinko?	
342	0,0:46:30.65,0:46:31.90	Tomo	<u>Oppai...</u>	Posso...	
343	0,0:46:33.38,0:46:34.82	Tomo	<u>Sawattemitai.</u>	toccare le tue tette?	
344	0,0:46:39.04,0:46:39.86	Rinko	<u>li yo.</u>	Certo.	
345	0,0:46:51.66,0:46:53.01	Rinko	<u>Honmono yori...</u>	Quelle vere...	
346	0,0:46:54.34,0:46:56.47	Rinko	<u>Yaya katamerurashii yo.</u>	sono un po' più morbide.	
347	0,0:46:58.97,0:46:59.97	Rinko	<u>Dō?</u>	Come sono?	
348	0,0:47:05.23,0:47:07.31	Tomo	<u>Yaya katame kamo.</u>	Forse hai ragione.	Toccando il seno di Rinko
349	0,0:47:09.44,0:47:12.03	Tomo	<u>Demo... Chotto kimochoi ii.</u>	Però... è piacevole.	

Nella scena che andremo ad analizzare, Tomo si è sentita male dopo aver pranzato con degli *onigiri*¹⁸³ perché le ricordano i pasti comprati al *convenience store* da sua madre e, di conseguenza, il senso di trascuratezza e di indifferenza che Hiromi sembra provare per lei; difficilmente, infatti, le ha mai preparato un pasto fatto in casa come ha fatto Rinko. Quando si risveglia, Rinko le è vicino e si prende cura di lei amorevolmente. In questo segmento possiamo affermare che la donna stia utilizzando prevalentemente il *baby talk* per

¹⁸³ Pasto tipico giapponese costituito da palline di riso che possono avere vari ripieni.

tranquillizzare e rassicurare Tomo; in questo caso, dunque prevale la funzione *expressive-affective*¹⁸⁴ nell'idioletto utilizzato da Rinko. Infatti, nella stringa 333 e 334 la ripetizione di *daijōbu*, che letteralmente significa “va tutto bene”, aiuta Rinko a stabilire un legame con la bambina per rassicurarla. Considerando quindi lo scopo del messaggio della battuta di Rinko *daijōbu* è stato tradotto con “Tranquilla, tranquilla” proprio per suggerire allo spettatore che la donna la stia confortando e per riuscire a trasporre anche in italiano il senso di cura che viene trasmesso non solo da *daijōbu*, ma anche altri elementi. Torniamo ad analizzare le problematiche che emergono in traduzione a causa della difficoltà di esprimere tramite la sottotitolazione elementi linguistici e non che esprimono affetto e rassicurazione.

- L'onomatopea presente nella stringa 334 *boroboro* (in italiano “strappato”, “malconcio”) è stata *sostituita* con un'espressione meno diretta. Lo scopo della sostituzione è quello di creare anche in italiano un commento amorevole, che non possa essere confuso con un rimprovero. L'espressione è dunque stata tradotta con: “Com'è conciato [quel fazzoletto]”. È necessario far notare come le espressioni onomatopeiche, ovvero quelle che riproducono un suono o un rumore, siano in giapponese estremamente comuni e utilizzate nella lingua di tutti i giorni da tutti i giapponesi, indipendentemente dall'età. Non ricadono, quindi, nella categoria del *baby talk*, come potrebbero fare alcune onomatopee italiane.
- Nella stringa 337 il riferimento al *baby talk* diventa sempre più palese quando Rinko chiama Tomo “*akachan*” ovvero “neonata”, tradotto in italiano come “bambina piccola”. Notiamo l'utilizzo frequente di aggettivi come “piccola” che modificano i sostantivi agendo come dei *diminutivi*.¹⁸⁵ L'uso di tali diminutivi, come abbiamo già accennato in precedenza, è giustificato dall'intenzione di ridimensionare il messaggio in modo che sia “a misura di bambino”, ovvero immediatamente comprensibile dall'infante;
- Nella stringa 338 Rinko ribadisce che Tomo è una bambina piccola ripetendo, in tono canzonatorio e con un'intonazione musicale “*akachan*”, che è stato *sostituito*¹⁸⁶ da “La mia piccolina”. Questo tipo di “ridondanza affettiva”, ovvero la ripetizione e la combinazione di elementi linguistici come il sostantivo “piccola” con i relativi suffissi diminutivi (“piccolina”) favorisce la creazione di un'atmosfera intima che viene ulteriormente potenziata dalla caratteristica intonazione musicale che Rinko assume quando dialoga con Tomo.
- Nella stringa 339 è stato conservato lo standard di alta traducibilità con una traduzione prevalentemente letterale, in modo da mantenere il *mood* familiare e

¹⁸⁴ BROWN R., “Introduction”, 1977, p. 1.

¹⁸⁵ FERGUSON C.A., “Baby talk as a simplified register”, 1977, pp. 219-236.

¹⁸⁶ DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 2007.

affettivo di questa scena, mentre in quella successiva abbiamo *trasposto*¹⁸⁷ il significato di “*Oppai, oppai...*” in “*Vicina vicina...*”. *Oppai* in giapponese significa “tetta” e la ripetizione di questo sostantivo non avrebbe comunicato a dovere il senso di protezione che Rinko vuole trasmettere alla bambina. In questa scena, il *motherese* viene espresso tramite continui riferimenti a parti del corpo e l’elemento che attira la nostra attenzione e simboleggia più di ogni altro la maternità e la cura dei figli è il seno materno. Nonostante l’importanza di questo elemento, non è stato possibile richiamarlo direttamente in lingua *target*; tuttavia, si è cercato di mantenere il riferimento al contatto materno nella stringa 339 con *dakko shimashō* (“abbracciamoci”), mentre per la traduzione di “*Oppai oppai...*” della stringa successiva è stata selezionata come traduzione “*Vicina vicina*”. L’accenno al seno materno viene quindi perso nella resa della stringa 340, ma sono state messe in atto delle strategie per far sì che l’atmosfera di protezione e cura da parte di Rinko non venisse completamente distrutta. L’autrice ha cercato, infatti, di rimanere all’interno della *sfera semantica*¹⁸⁸ della maternità per ricreare le sfumature impossibili da tradurre in lingua *target* a causa dei limiti posti dal contesto e dalla sottotitolazione. Possiamo definire la sfera semantica come l’insieme di lessemi che abbiano in comune il riferimento a un certo ambito semantico, un’area di oggetti o concetti o attività tra loro collegate. In questo caso le espressioni “abbracciamoci”, “vicina vicina”, “la mia piccolina” possono essere ricondotte alla sfera semantica legata all’affetto materno nei confronti dei figli; in questo modo, pur non riuscendo a mantenere uno standard di alta traducibilità, basato sulla *fedeltà* al testo *source*, è stato possibile ricreare un clima intimo e familiare. Abbiamo affermato in precedenza che è responsabilità del traduttore tentare di attenersi il più possibile a uno standard di adeguatezza in modo che il messaggio originale non venga manipolato dalla traduzione; tuttavia, non è sempre possibile riuscire a mantenerlo. Questo è uno dei casi in cui il sottotitolatore deve negoziare e mettersi a confronto con i termini della lingua *source*: la sua missione è quantomeno quella di riproporre una versione quanto più vicina al significato originale.

Scena 8

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
420	0,0:56:23.33,0:56:24.41	Rinko	<i>Ne, Tomo ...</i>	Ascolta, Tomo...	

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ BERRUTO G., CERRUTI M., *La linguistica. Un corso introduttivo*, UTET Università, 2011, p. 203.

421	0,0:56:26.91,0:56:28.37	Rinko	<u>Nani ga atte mo,</u>	Non importa cosa accada	
422	0,0:56:29.33,0:56:30.75	Rinko	<u>Nani o iwarete mo,</u>	o cosa ti venga detto...	
423	0,0:56:31.54,0:56:33.25	Rinko	<u>Anna koto shicha zettai dame.</u>	Non puoi comportarti così.	
424	0,0:56:35.42,0:56:36.59	Rinko	Nomikonde,	Bisogna ingoiare il rospo,	
425	0,0:56:37.59,0:56:39.26	Rinko	funbatte, gamanshite.	avere pazienza e tenere duro.	
426	0,0:56:40.93,0:56:42.93	Rinko	Ikari ga tōrisugi saru o matsu no.	Devi aspettare che ti passi la rabbia.	
427	0,0:56:45.10,0:56:47.06	Tomo	Tōrisuginai toki wa?	E quando non ti passa?	
428	0,0:57:10.58,0:57:11.79	Rinko	Atashi wa ne...	Io, ad esempio,	
429	0,0:57:13.34,0:57:16.26	Rinko	Kore de suggē kuyashii koto toka,	quando succedono cose brutte	
430	0,0:57:17.05,0:57:19.63	Rinko	shinu hodo kanashika tari suru koto wo	o così tristi che vorrei morire, lavorando a maglia	
431	0,0:57:20.76,0:57:22.26	Rinko	zenbu ni chara ni suru <u>no</u> .	riesco a dimenticare tutto.	
432	0,0:57:22.97,0:57:25.26	Rinko	Dare ka ni senzai bukkakeru kawari ni ne.	Invece di sparare detersivo per piatti sulle persone.	
433	0,0:57:27.64,0:57:29.27	Rinko Rinko	<u>"Fuzaken janē o".</u>	<u>"Dannazione".</u>	Facendo a maglia
434	0,0:57:29.89,0:57:33.02	Rinko	<u>"Chikushō".</u> <u>"chikushō" tte.</u>	"ti odio", "ti odio".	
435	0,0:57:33.61,0:57:35.27	Rinko	Ichimoku ichimoku ami nagara,	Punto dopo punto,	
436	0,0:57:37.65,0:57:39.11	Rinko	Sōsuruto ne,	facendo la maglia,	
437	0,0:57:40.24,0:57:45.12	Rinko	Kokoro ga sūtto	senza	

			<i>taira ni naru.</i>	accorgermene, mi sento più leggera.	
--	--	--	-----------------------	---	--

Nella scena 8 l'atteggiamento materno di Rinko nei confronti di Tomo assume un tono didattico più che affettivo. Dobbiamo infatti ricordare che il *motherese* rispecchia l'intenzione del personaggio di diventare un giorno genitore e una delle responsabilità che questo ruolo implica è quello di *istruire* ed *educare* il bambino, oltre a quello di fornire supporto emotivo e affettivo. L'obiettivo di Rinko è infatti quello di insegnare a Tomo di non reagire alle provocazioni e di cercare di contenere le emozioni negative incanalandole facendo qualcosa di positivo, come fare a maglia. Notiamo il suo tono pedagogico quando invita Tomo a non reagire in maniera violenta alle offese nelle stringhe 421, 422 e 423: "*Nani ga atte mo, nani o iwarete mo, anna koto shicha zettai dame*". L'aggettivo *dame* viene utilizzato molto spesso per indicare un divieto, che in questo caso è stato reso con "Non puoi comportarti così"; come abbiamo già visto, l'intonazione della voce, oltre al contenuto dell'enunciato continuano a ricadere nei tratti tipici del *motherese*, anche se l'azione funzionale che entra in gioco in questo caso non è più la *expressive-affective*, bensì quella che riguarda la comunicazione e l'istruzione del bambino, ovvero quella definita *communication-clarification*¹⁸⁹. A conferma di quanto è stato affermato, nella stringa 431 segnaliamo la particella enfatica finale *-no*, che viene utilizzata per chiarire le motivazioni di questo divieto.¹⁹⁰ Nelle stringhe 433 e 434, Rinko continua a combattere gli stereotipi che vengono assegnati alla categoria femminile tramite la scelta linguistica; infatti, anche le donne possono utilizzare il turpiloquio come forma di espressione delle proprie emozioni e dei propri sentimenti. È stato scelto di tradurre "*Fuzaken janē o*" e "*Chikushō*" rispettivamente con "Dannazione", che è un insulto più generale, e con "Ti odio", un'offesa che Rinko rivolge metaforicamente a tutte le persone che l'hanno umiliata in passato. Peculiare è l'uso della forma negativa *-janē* al posto di *-janai* nella stringa 433,¹⁹¹ dato che la forma *-nē* è prevalentemente usata da parlanti maschili. Questo particolare associato al turpiloquio simboleggia la libertà di espressione di Rinko, che spazia da risorse linguistiche solitamente riservate alle donne, tra cui il *baby talk*, al turpiloquio, superando un enorme tabù. Le volgarità vengono spesso associate al genere maschile per via dello stereotipo che vede gli uomini come rudi e in preda alle loro passioni; tuttavia il personaggio di Rinko e la sua caratterizzazione a tutto tondo le permette di utilizzare anche il linguaggio osceno come

¹⁸⁹ FERGUSON C.A., "Baby talk as a simplified register", 1977, pp. 219-236.

¹⁹⁰ KAISER S., ICHIKAWA Y., KOBAYASHI N., YAMAMOTO H., *Japanese. Comprehensive Grammar*, 2004, p.329.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 276.

espressione¹⁹² dei propri sentimenti senza risultare grottesca; possiamo confermare, quindi, che la divisione binaria del genere in campo linguistico abbia delle basi irrazionali che si sostengono solo grazie ai luoghi comuni che sono stati perpetrati per anni all'interno della società.

Scena 9

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
449	0,0:58:32.58,0:58:35.54	Tomo	<i>Kore nani? Onaji mon ippai atta.</i>	Cos'è questo? Ne ho visti tanti in giro.	Mostrando un lavoro a maglia di Rinko
450	0,0:58:38.84,0:58:40.05	Rinko	<i>Kore wa ne...</i>	Ah, quello...	
451	0,0:58:41.34,0:58:43.01	Rinko	<u><i>Atashi no bonnō.</i></u>	rappresenta il mio attaccamento.	
452	0,0:58:44.01,0:58:45.05	Tomo	<u><i>Bonnō?</i></u>	<u>Attaccamento?</u>	
453	0,0:58:47.72,0:58:49.89	Rinko	<u><i>Shita no shujutsushita toki sa...</i></u>	<u>Quando ho fatto l'operazione</u>	
454	0,0:58:50.68,0:58:53.06	Rinko	<i>Kekkō tsurakattanda yo ne.</i>	ho sofferto molto, sai...	
455	0,0:58:54.06,0:58:56.73	Rinko	<i>Itakute, kayukute...</i>	Faceva davvero tanto male...	
456	0,0:58:58.77,0:59:02.70	Rinko	<i>Nande atashi konna kurushii omoishinakucha ikenaindarōtte.</i>	Mi chiedevo perché dovessi sopportare un dolore del genere.	
457	0,0:59:03.86,0:59:06.53	Rinko	<u><i>Atashi nanka machigatta koto shita ka nā tte.</i></u>	<u>Avevo forse fatto qualcosa di sbagliato?</u>	
458	0,0:59:07.95,0:59:13.21	Rinko Rinko	<u><i>Mā machigatta no wa atashi janakute, kamisama ga atashi no zōkei o machigatta n da kedo.</i></u>	<u>Ma non è colpa mia, sono solo stata creata con la forma sbagliata.</u>	
459	0,0:59:15.79,0:59:17.08	Rinko	<i>Kore wa...</i>	Questi...	

¹⁹² LEDVINKA, FAY R., *What the Fuck Are You Talking About?*, Torino Eris, 2010, pp. 21-22.

460	0,0:59:19.00,0:59:21.42	Rinko	<u>atashi no dankon e no kuyō.</u>	sono l'offerta per il funerale della mia virilità.	
461	0,0:59:23.30,0:59:24.59	Tomo	<i>Dankon?</i>	Virilità?	
462	0,0:59:26.30,0:59:27.59	Tomo	<i>Jā, kore...</i>	Quindi questo...	
463	0,0:59:28.97,0:59:30.26	Tomo	<i>Rinko san no...</i>	è il tuo...	
464	0,0:59:31.81,0:59:33.06	Rinko	<i>Chinko desu.</i>	pisellino.	Ridendo
465	0,0:59:34.94,0:59:35.94	Tomo	<i>Hentai na!</i>	Pervertita!	Ridendo
466	0,0:59:36.10,0:59:38.11	Rinko	<i>Shitsurei ne!</i>	Ma che maleducata!	Ridendo
467	0,0:59:39.40,0:59:43.11	Rinko	<i>Kore o, 108 tsukuttara, moyasu no.</i>	Quando ne avrò fatti 108, li brucerò.	
468	0,0:59:44.45,0:59:45.61	Tomo	<i>108?</i>	108?	
469	0,0:59:48.95,0:59:50.12	Tomo	<u>Shōhi zeikomi?</u>	<u>Tassa sul consumo inclusa?</u>	
470	0,0:59:48.95,0:59:51.45	Cartello	//	Questa tassa in Giappone è dell'8%.	
471	0,0:59:50.33,0:59:51.45	Rinko	<i>Baka...</i>	Che sciocchina...	
472	0,0:59:51.91,0:59:56.46	Rinko	<i>108 tteiu no wa, ningen no bonnō no kazu.</i>	Nel Buddhismo i desideri terreni dell'uomo sono 108.	

Nella scena 9 incontriamo un altro ostacolo causato dalla presenza di diversi elementi culturospecifici che andremo ad analizzare nel dettaglio. Prima di tutto, è doveroso far notare la ricorrenza di termini lessicali ed espressioni comprensibili anche per un bambino che Rinko usa durante i dialoghi con Tomo nella stringa 453, quando per riferirsi all'operazione di cambio di sesso usa il termine “*Shita no shujutsu*”, letteralmente “L'operazione di sotto [alle parti basse]”, probabilmente per non spaventarla e non aggiungere dettagli non richiesti. Tuttavia, l'*impasse* più difficile da risolvere risiede probabilmente nella stringa precedente, la 452. Rinko parla di “[*atashi no*] bonnō” quando Tomo le fa notare che lavora spesso a maglia delle specie di “calzini” con una forma allungata e le chiede che cosa rappresentino. Quello del *bonnō* è un concetto che nasce nel

contesto buddhista e quindi è molto caro alla sensibilità religiosa giapponese: si tratta dei “desideri terreni” che impediscono all’anima di raggiungere il *nirvana*, l’illuminazione dello spirito. Per rispettare lo standard dell’alta traducibilità, questo termine è stato tradotto con “attaccamento”. Nella stringa 457 si chiede cosa può aver fatto di sbagliato per meritarsi la sofferenza derivata dall’operazione, ma è nella stringa successiva che troviamo un altro elemento culturospecifico a cui bisogna prestare molta attenzione per evitare fraintendimenti e critiche. Rinko infatti recita la seguente frase: “*Mā... Machigatta no wa atashi janakute, kamisama ga atashi no zōkei ga machigattanda kedo*”, la donna ha finalmente capito che non era lei ad aver fatto qualcosa di sbagliato, ma Dio (*kamisama*) ad averla creata con la forma sbagliata. Se ragioniamo sul target di riferimento di questo prodotto audiovisivo una volta tradotto in italiano, è chiaro che una traduzione di questo calibro andrebbe a stonare in un contesto prevalentemente cristiano: secondo le Sacre Scritture, infatti, Dio non commette *mai* errori. È chiaro che il Dio della religione cristiana e i *kamisama* della religione autoctona giapponese sono entità differenti, descritti in modo differente e operano in modo diverso l’uno dell’altro; per questa ragione Rinko suppone che i *kamisama* si siano potuti sbagliare al momento della sua creazione. Ora, non ci si può aspettare che il pubblico italiano conosca le basi della spiritualità giapponese, né noi come sottotitolatori possiamo sovraccaricare, come già anticipato, lo spettatore con informazioni superflue che vanno ad appesantire il film e a distogliere la loro attenzione dal vero messaggio che la regista vuole comunicare; dunque, si è deciso di utilizzare la strategia dell’*omissione*¹⁹³ sorvolando sul termine *kamisama* e coniugando il verbo “creare” nella forma passiva. Il sottotitolo italiano quindi risulterà come segue: “Ma non è colpa mia, sono solo stata creata con la forma sbagliata”. In questo modo, il focus dell’azione è spostato da *kamisama* a Rinko. Nella stringa 460 “*atashi no dankon e no kuyō*”, invece, ci siamo spostati nuovamente verso il polo dell’alta traducibilità: in questo caso lo spettatore può prendere coscienza del contesto “esotico” in cui si svolge la scena, anche se il rischio di spiazzarlo con informazioni nuove e sconosciute è sempre presente. Il senso di esotismo, tuttavia, contribuisce a rendere il chiarimento successivo di Tomo molto più spassoso. Un altro elemento culturospecifico che è presente in questa scena riguarda l’ambiguità del numero 108, che crea confusione nella testa della bambina: infatti la tassa sul consumo in Giappone corrisponde all’8%, come specificato dal pop-up della stringa 470; Rinko spiega a Tomo che in realtà 108 è un numero molto significativo all’interno della religione buddhista, perché rappresenta l’ammontare dei desideri terreni dell’uomo, così come il numero dei grani del rosario. In questo caso, il pop-up esplicativo è fondamentale perché si realizzi l’effetto comico scatenato dall’ingenuità di Tomo.

¹⁹³ DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 2007.

Notiamo in questo segmento che il registro utilizzato da Rinko è meno marcato dal punto di vista del genere (nonostante la presenza del pronome personale *atashi* nelle stringhe 451, 457, 458 e 460) arrivando a risultare *neutro*.

Scena 10

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
489	0,1:02:05.20,1:02:06.45	Rinko	<i>Ne, Makio ...</i>	<u>Senti</u> , Makio...	
490	0,1:02:08.74,1:02:09.95	Rinko	<i>Atashi <u>ne</u> ...</i>	Io...	
491	0,1:02:12.04,1:02:13.29	Rinko	<i>Tomo no koto ga ...</i>	Tomo è...	
492	0,1:02:15.13,1:02:17.92	Rinko	<i>Kawaikute kawaikute dō shiyō mo nai.</i>	così importante per me che non so cosa fare.	
493	0,1:02:24.13,1:02:25.26	Rinko	<i><u>Moshi</u> ...</i>	<u>Forse</u> ...	
494	0,1:02:27.26,1:02:28.47	Rinko	<i><u>Moshimo sa</u> ...</i>	<u>Nel caso in cui</u> ...	
495	0,1:02:30.10,1:02:34.65	Rinko	<i>Tomo no mama ga kono mama zutto konakattara ...</i>	sua mamma non tornasse davvero...	
496	0,1:02:37.48,1:02:40.98	Rinko	<i>Tomo no koto yōshi ni dekiru <u>no ka na.</u></i>	la <u>potremmo</u> adottare noi.	
497	0,1:02:44.32,1:02:49.33	Rinko	<i>Atashi... Koseki wo onna ni kaete Makio to kekkonshitara ...</i>	Quando sarò ufficialmente una donna, se io e te ci sposassimo...	
498	0,1:02:53.29,1:02:55.17	Rinko	<i>Tomo no mama ni nareru <u>no ka na.</u></i>	forse potrei diventare io la mamma di Tomo.	
499	0,1:03:05.01,1:03:06.18	Rinko	<i>Gomen ...</i>	Scusa...	
500	0,1:03:08.01,1:03:10.01	Rinko	<i>Kekkon made wa kangaeteinai <u>ka.</u></i>	<u>Probabilmente</u> non pensavi neanche al matrimonio.	
501	0,1:03:11.10,1:03:12.52	Rinko	<i>Zūzūshii yo <u>ne</u>...</i>	Forse ho esagerato...	

502	0,1:03:21.02,1:03:22.53	Makio	<i>Sonna koto nai.</i>	Ti sbagli.	
503	0,1:03:25.65,1:03:29.70	Makio	<i>Boku wa sonna fū ni fuzaketa kimochi de rinko san to tsukiattenai.</i>	Se i miei sentimenti non fossero sinceri, non starei con te, Rinko.	
504	0,1:03:32.95,1:03:36.00	Makio	<i>Ukeiremasu. Zenbu.</i>	Lo voglio anche io.	
505	0,1:03:41.04,1:03:44.01	Makio	<i>Tomo no koto wo shinken ni kangaetemyou.</i>	Proviamo a pensare al bene di Tomo.	
506	0,1:03:44.84,1:03:46.05	Makio	<i>Issho ni.</i>	Insieme.	

Passiamo a una scena significativa non solo per le possibili osservazioni linguistiche, ma soprattutto per l'elevata occorrenza di termini ed espressioni tipiche del *motherese* che si possono ricollegare al forte desiderio di maternità di Rinko, che abbiamo riscontrato negli estratti precedenti.

- La citazione a una frase già ripetuta nella stringa 175, scena 5, “*Kawaikute kawaikute dō shiyō mo nai*” della striga 492 è stata tradotta diversamente. Nella scena passata si trattava di un commento affettuoso fatto da Rinko nei confronti di Tomo dopo che quest’ultima aveva ricevuto un *bento* molto curato. Nella scena 5 questa frase è stata resa con “Sei così carina che ti mangerei!” e abbiamo osservato come l’azione di *mangiare* sia spesso utilizzata all’interno del *baby talk* per riferirsi ai bambini in quanto rappresenta un’azione di tipo quotidiano che può esprimere tenerezza nei loro confronti.¹⁹⁴ Nella scena 10, invece, il contesto è completamente differente da quello della scena precedente; di conseguenza sarà necessario adattare la traduzione di questa battuta alla situazione che ci viene presentata, considerando che l’atmosfera di questa scena è molto più intima e meno scherzosa di quella di cui abbiamo appena discusso. Il tono della conversazione è molto più grave data l’importanza del discorso che Rinko vuole intavolare con Makio, ovvero dell’eventualità di adottare Tomo nel caso sua madre non torni. È stato necessario *esplicitare*, pertanto, l’importanza che Rinko conferisce a Tomo. Secondo il punto di vista della donna, infatti, Tomo potrebbe diventare la figlia che ha sempre desiderato di avere con Makio. Per queste ragioni l’espressione *Kawaikute kawaikute dō shiyō mo nai* è stata tradotta con: “[Tomo è...] così importante per me che non so cosa fare”. Abbiamo dunque *mantenuto* il senso di indecisione trasmesso da *dō shiyō mo*

¹⁹⁴ FERGUSON C.A., “Baby talk as a simplified register”, 1977, pp. 219-236.

nai, ma abbiamo *sostituito* la tenerezza che Rinko prova nei confronti di Tomo rappresentata dalla ripetizione di *kawai-kute* con “così importante per me”, per rendere chiaro al pubblico il suo forte desiderio di averla come figlia. Il passaggio dall’uso del *motherese*, che come idioletto manifesta *implicitamente* il desiderio di maternità di Rinko, all’esplicitazione concreta di questo suo sogno risulta *armonioso*, grazie alla sapiente resa in italiano dei diversi elementi che caratterizzano il *baby talk* dal punto di vista linguistico. Il pubblico fin dalla prima comparsa del personaggio di Rinko può comprendere le ragioni che spingono la donna a chiedere l’adozione della bambina; in questo senso lo spettatore viene accompagnato *gradualmente* all’interno delle dinamiche di questa famiglia certamente inusuale, ma non per questo meno valida.

- Sono numerose anche le espressioni che esprimono incertezza, come *moshi* (stringa 493 “Forse...”), *moshi mo sa* (stringa 494, “Nel caso in cui...”), *-no ka na* (stringa 496, 498, “La potremo adottare noi”)¹⁹⁵ e *-ka* (stringa 500, “Probabilmente non pensavi neanche al matrimonio”).¹⁹⁶ In passato tali elementi sono stati associati al *joseigo*,¹⁹⁷ ovvero al linguaggio stereotipico utilizzato dalle donne perché rappresentano la presunta incertezza e insicurezza delle donne, che le porterebbe a parlare facendo uso di espressioni indirette e dubitative come “forse”, “probabilmente” e l’uso del condizionale (“potremo”). Tuttavia, è necessario ribadire che la classificazione in categorie linguistiche dicotomiche legate al genere oggi è ritenuta obsoleta; l’incertezza di Rinko, infatti, può essere semplicemente ricondotta alla serietà dell’argomento che sta affrontando con il suo compagno, e non a una indecisione legata al *genere* del personaggio.

Scena 11

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
565	0,1:13:57.37,1:13:58.49	Rinko	<i>Tomo.</i>	Tomo!	
566	0,1:14:02.17,1:14:03.63	Rinko	<i>Naishobanashi.</i>	Raccontiamoci dei segreti.	
567	0,1:14:05.08,1:14:06.17	Rinko	<i>Suru?</i>	Ti va?	

¹⁹⁵ KAISER S., ICHIKAWA Y., KOBAYASHI N., YAMAMOTO H., *Japanese. Comprehensive Grammar*, 2004, p. 409.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 198.

¹⁹⁷ SUZUKI Mutsumi, *Joseigo no honshitsu: Teineisa, hatsuwa, kōi no shiten kara*, Nihongaku 12(6), 1993.

568	0,1:14:16.76,1:14:19.14	Rinko	<i>E to ...</i>	Allora...	Parlando sottovoce all'interno di un telefono fatto di bicchieri di plastica collegato da un filo di lana
569	0,1:14:19.97,1:14:21.35	Rinko	<i>Ja, mazu.</i>	Iniziamo...	
570	0,1:14:23.35,1:14:26.36	Rinko	<i>Atashi no tottemo ōkina himitsu.</i>	Il mio prezioso segreto.	
571	0,1:14:30.11,1:14:32.20	Rinko	<i>Atashi no mukashi no namae...</i>	Tanto tempo fa mi chiamavo...	
572	0,1:14:35.32,1:14:37.24	Rinko	<i>Rintarō deshita.</i>	...Rintarō.	
573	0,1:14:39.54,1:14:41.37	Rinko	<i>Hazukashii.</i>	Imbarazzante.	
574	0,1:14:49.50,1:14:52.05	Rinko	<i>Namae mo karada mo naoshita kedo...</i>	Ho cambiato sia il mio nome che il mio corpo, però...	
575	0,1:14:54.01,1:14:57.18	Rinko	<i>Kono te no tegasa naosenainda yo ne.</i>	non posso cambiare le mie mani grandi.	
576	0,1:15:01.72,1:15:03.73	Rinko	<i>Demo,</i>	Però, secondo me,	
577	0,1:15:04.94,1:15:06.35	Rinko	<i>Tegasa no onaji atashi ni wa,</i>	come la grandezza delle mani,	
578	0,1:15:07.27,1:15:09.23	Rinko	<i>dō ganbatte mo,</i>	per quanto ci si possa impegnare	
579	0,1:15:10.90,1:15:13.74	Rinko	<i>jibun no chikara dōnimo narenai koto ga aru.</i>	alcune cose non si possono cambiare con le proprie forze.	
580	0,1:15:19.66,1:15:21.74	Rinko	<i>Makio no kodomo mo umenai.</i>	Non potrò mai dare un bambino	

				a Makio.	
581	0,1:15:32.00,1:15:33.55	Rinko	<i>Tomo no mono da yo.</i>	È il tuo turno.	

In questa scena viene rivelato il nome pre-transizione di Rinko, ossia Rintarō. Questo segreto verrà svelato da Rinko stessa a Tomo durante una sorta di gioco per far sentire la bambina meno sola. Nella stringa 571 è stato scelto di tradurre *mukashi* (let. “una volta”, “in passato”) con “Tanto tempo fa”, proprio come se fosse una favola con Rinko come protagonista; questo accorgimento ci permette di continuare a mantenere l’atmosfera intima suggerita dal *motherese* di Rinko in giapponese anche in italiano.

Scena 12

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
600	0,1:18:41.11,1:18:42.28	Rinko	<i>Gomen ne.</i>	Scusa.	Rivolta a Tomo, che l’ha raggiunta nel reparto maschile
601	0,1:19:32.83,1:19:34.66	Rinko	<i><u>Nakanakute ii n da yo.</u></i>	<u>Non piangere, dai.</u>	
602	0,1:19:38.42,1:19:40.00	Tomo	<i>Kuyashii!</i>	Non è giusto!	Piangendo
603	0,1:19:50.30,1:19:51.85	Rinko	<i>Erai ne.</i>	Che brava!	
604	0,1:19:53.89,1:19:55.52	Rinko	<i>Yoku gamanshita ne.</i>	Sei rimasta calma.	

In questo segmento Rinko rassicura Tomo, preoccupata per l’umiliazione subita dalla donna da parte dell’infermiera, che, non ha riconoscendo la sua identità femminile, l’ha ricoverata nel reparto maschile. Osserviamo come questa scena sia molto simile dal punto di vista contenutistico a quella presente nella scena 7. Rinko intende tranquillizzare Tomo che piange ininterrottamente tramite il *motherese*, come possiamo notare nella stringa 601: “*Nakanakute ii n da yo*”, letteralmente sarebbe tradotto con “Non c’è bisogno di piangere”, ma in questa traduzione manca l’aspetto *affettivo* e *relazionale* che in giapponese viene comunicato non solo tramite i gesti del parlante ma anche dal tono della voce che, com’è già stato anticipato nei paragrafi precedenti,¹⁹⁸ è simile a una cantilena; per questa ragione, è stato deciso di utilizzare la strategia dell’*aggiunta* di “dai” in segno di incoraggiamento di

¹⁹⁸ FERGUSON C.A., “Baby talk as a simplified register”, 1977, pp. 219-236.

Rinko nei confronti della bambina (“Non piangere, dai.”). Ricordiamo che secondo Brown¹⁹⁹ esistono due tipi di azioni funzionali quando gli adulti si rivolgono ai bambini tramite il *motherese*: in questo caso si tratterebbe dell’azione *expressive-affective*, che ha lo scopo di mostrare la benevolenza (in questo caso, l’intento è quello di assicurare) nei confronti della piccola. Nella stringa 603 e nella 604 si trovano dei complimenti tipici che una mamma rivolgerebbe al suo bambino per dimostrare affetto e orgoglio: “*Erai ne*” e “*Yoku gamanshita ne*” sono stati tradotti rispettivamente con “Che brava!” e “Sei rimasta calma”; quest’ultima scelta traduttiva è stata attuata per rispettare la coesione tra questa scena e quella discussa nella scena 8: tradurre in modo troppo letterale “*Yoku gamanshita*”, per esempio con “Hai resistito” o “Hai tenuto duro” non avrebbe contribuito a favorire la coesione intersemiotica²⁰⁰ del testo audiovisivo.

Scena 13

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
817	0,1:48:22.43,1:48:23.60	Hiromi	<i>Atashi ne ...</i>	Io...	
818	0,1:48:24.77,1:48:26.10	Hiromi	<i>Onna na no.</i>	sono una donna.	
819	0,1:48:26.48,1:48:28.61	Hiromi	<i>Haha de aru mae ni, onna na no yo.</i>	Prima di essere una madre, sono una donna.	
820	0,1:48:31.48,1:48:35.95	Hiromi	<i>Hitori de sodatetette dōshiyō mo nai toki datta aru deshō.</i>	Crescerla da sola è stato difficile, spesso non sapevo come fare.	
821	0,1:48:36.57,1:48:38.87	Hiromi	<i>Nani? Sono no mo yurushitemoraenai no?</i>	E voi? Non potete concedermi nemmeno questo?	
822	0,1:48:38.99,1:48:40.28	Rinko	<i>Yurusemasen.</i>	No, non possiamo.	
823	0,1:48:42.33,1:48:44.96	Rinko	<i>Onna toka haha toka no mae ni.</i>	Prima di essere una donna, sei una madre.	

¹⁹⁹ BROWN R., “Introduction”, Cambridge, 1977, p. 1.

²⁰⁰ VITUCCI Francesco, *Ciak! Si sottotitola. Traduzione audiovisiva e didattica del giapponese*, “Contesti linguistici”, Clueb, 2016, p. 22.

824	0,1:48:45.29,1:48:49.09	Rinko	<i>Mazu, kodomo mamoranakya. Hito tōshite, otona tōshite.</i>	E prima di tutto sei una persona adulta, quindi <u>devi proteggere la tua bambina.</u>	
825	0,1:48:57.64,1:48:59.97	Hiromi	<i>Anta ni nani ga waku no yo.</i>	Ma cosa vuoi saperne <u>tu</u> ?	Sprezzante nei confronti di Rinko
826	0,1:49:00.47,1:49:02.64	Hiromi	<i>Haha de mo onna de mo nai kuse ni.</i>	Tu non sei né una madre, né una donna.	
827	0,1:49:04.81,1:49:06.60	Makio	<i>Rinko san wa onna da.</i>	Rinko è una donna.	
828	0,1:49:10.86,1:49:12.15	Hiromi	<i>Ja, anta...</i>	Quindi...	
829	0,1:49:12.90,1:49:16.49	Hiromi	<i>Ano ko ga seiri ni natta tokini, chanto oshierareru?</i>	Sapresti cosa dirle quando le verrà il ciclo?	
830	0,1:49:18.57,1:49:24.33	Hiromi	<i>Mune ga ōkiku natteita tokini, dono buraja- saizu katteagereba ii toka waku? Wakannai deshō!</i>	Sapresti scegliere la misura del reggiseno quando ne avrà bisogno? No, come puoi saperlo?!	
831	0,1:49:28.08,1:49:30.50	Hiromi	<i>Anta wa hahaoya ni wa narenai no.</i>	Tu non puoi diventare sua madre.	
832	0,1:49:32.92,1:49:34.34	Hiromi	<i>Waku deshō.</i>	Lo sai, vero?	
833	0,1:49:35.84,1:49:39.34	Hiromi	<i>Anta wa issho hahaoya ni wa narenai no.</i>	Tu non potrai mai diventare la madre di nessuno.	
834	0,1:49:44.68,1:49:47.52	Hiromi	<i>Nani? Cho- yamete!</i>	Che c'è? Ah! Ferma, smettila!	Tomo inizia a picchiarla
835	0,1:49:50.52,1:49:54.69	Tomo	<i>Rinko san gohan tsukuttezureta, karaben</i>	Rinko mi ha preparato un	

			<i>tsukutte kureta...</i>	pranzo bellissimo,	
836	0,1:49:54.86,1:49:56.99	Tomo	<i>Kami o kawaiku tokashite kureta...</i>	mi ha pettinato e sistemato i capelli,	
837	0,1:49:57.15,1:49:58.68	Tomo	<i>Amimono oshietekureta...</i>	mi ha insegnato a lavorare a maglia,	
838	0,1:49:58.84,1:50:02.70	Tomo Hiromi	- <i>Issho ni netekureta.</i> - <i>Tomo! Yamenasai!</i>	- ha dormito insieme a me. - Tomo! Falla finita!	
839	0,1:50:02.95,1:50:04.20	Hiromi	<i>Nani?!</i>	Che ti prende?	Hiromi tiene ferma Tomo
840	0,1:50:04.87,1:50:07.21	Tomo	<i>Dōshite mama wa shitekurenai no?</i>	Perché tu non l'hai mai fatto, mamma?	
841	0,1:50:08.62,1:50:12.04	Tomo	<i>Dōshite motto hayaku mukae ni kitekurenai no?!</i>	Perché ci hai messo tanto a tornare?	
842	0,1:50:25.89,1:50:28.56	Hiromi	<i>Wakannai o, sonna no...</i>	Non lo so, io...	Piangendo
843	0,1:50:32.23,1:50:33.90	Hiromi	<i>Wakaritai kedo...</i>	Vorrei,	
844	0,1:50:35.73,1:50:37.07	Hiromi	<i>Wakaranaku.</i>	ma non lo so...	
845	0,1:50:39.95,1:50:42.07	Hiromi	<i>Dōshiyō mo nakunatte...</i>	Quando non so più cosa fare, ogni tanto...	
846	0,1:51:07.89,1:51:09.10	Tomo	<i>Mama ...</i>	Mamma...	Fermando Hiromi all'uscita
847	0,1:51:09.68,1:51:12.27	Tomo	<i>Mama!</i>	Mamma!	
848	0,1:51:14.77,1:51:17.28	Tomo	<i>Mama to issho ni iru!</i>	Vengo con te, mamma!	
849	0,1:51:50.89,1:51:54.65	Tomo	<i>Demo, kyō wa mama hitori de kaette.</i>	Però, solo per oggi resto qui.	

Nell'ultima scena che ci apprestiamo ad analizzare, Hiromi, la mamma di Tomo, cerca di giustificare le sue azioni condividendo le difficoltà che ha incontrato nel crescere Tomo da sola e afferma che prima di essere una madre è una donna e in quanto tale ha diritto ad avere dei momenti in cui si può allontanare da casa e affidare la figlia allo zio. Dopo aver approfondito in diversi paragrafi l'idioletto che caratterizza la personalità di Rinko possiamo ipotizzare che una donna così affettuosa e sensibile nei confronti dei più piccoli e dei loro bisogni non giustificherebbe mai l'abbandono di un bambino da parte di sua madre, soprattutto se si tratta della bambina a cui si è affezionata più di tutti, ovvero Tomo. Nelle stringhe 823-824 infatti afferma: “*Onna toka haha toka no mae ni. Mazu, kodomo mamoranakya. Hito tōshite, otona tōshite.*” ovvero “Prima di essere una donna, sei una madre. E prima di tutto sei una persona adulta, quindi devi proteggere la tua bambina.”. In questa traduzione notiamo un'aggiunta dell'aggettivo possessivo “tua” che nella versione originale non è presente, ma è sottinteso (nel caso volessimo esplicitarlo in giapponese, sarebbe *anta no kodomo*); questa aggiunta ha lo scopo di sottolineare le responsabilità di Hiromi nei confronti di Tomo. Proseguiamo analizzando la risposta di Hiromi nella stringa 825: “*Anta ni nani ga wakarū no yo*” in cui viene utilizzato il pronome di seconda persona singolare *anta* per riferirsi a Rinko. *Anta* deriva dal pronome *anata* (“tu”), ma a differenza di quest'ultimo, che può essere utilizzato per riferirsi affettuosamente al proprio interlocutore,²⁰¹ indica una differenza di status tra il parlante e il ricevente; chi lo usa vuole comunicare il suo stato di superiorità rispetto all'altra persona. Spesso viene utilizzato all'interno di litigi, proprio come in questo caso; inoltre, la combinazione di *anta* con le particelle finali enfatiche *-no* e *-yo*²⁰² aiuta ad esprimere contrarietà nel tono della voce del parlante. Per manifestare il disappunto di Hiromi anche nel sottotitolo italiano è stato scelto di dislocare il pronome personale “tu” (corrispettivo di *anta*) alla fine della battuta per metterlo in risalto, come se venisse utilizzato per insultare Rinko, rendendo quindi il sottotitolo finale con “Ma cosa vuoi saperne tu?”, continuando con “*Haha de mo onna de mo nai kuse ni.*” tradotta con “Tu non sei né una madre, né una donna”. È chiaro che l'intento di questa battuta è quello di ferire nel profondo Rinko, andando a toccare una delle sue più grandi paure, ossia quella di non essere considerata a tutti gli effetti una donna. Hiromi continua dichiarando che le mancano diverse esperienze che ogni donna ha vissuto personalmente durante la propria crescita che lei non ha mai provato: come potrà essere in grado di crescere Tomo se non può identificarsi con lei e con i problemi che dovrà affrontare durante lo sviluppo? La risposta a questa domanda viene data da Tomo. Il discorso della ragazzina ci aiuta a comprendere ulteriormente il messaggio che la regista vuole trasmettere con questo lungometraggio.

²⁰¹ OKAMOTO Shigeko, “Variability and multiplicity in the meanings of stereotypical gendered speech in Japanese” in Xinren Chen & Dániel Kádár (a cura di), *East Asian Pragmatics*, 2017.

²⁰² KAISER S., ICHIKAWA Y., KOBAYASHI N., YAMAMOTO H., *Japanese. Comprehensive Grammar*, 2004, p. 594.

Analizziamo le stringhe 835, 836 e 837 “*Rinko-san gohan tsukuttekureta, karaben tsukuttekureta...Kami o kawaiku tokashite kureta...Amimono oshietekureta...Issho ni netekureta.”: è evidente la ripetizione dei vari verbi nella forma sospensiva *-te* e il verbo *kureru*,²⁰³ che si usa per indicare un’azione compiuta da un’altra persona che viene fatta *in favore* o che porta un certo tipo di *beneficio* al parlante; Tomo in questo caso la usa per elencare tutti i gesti amorevoli che Rinko le ha rivolto. Nella versione italiana la sfumatura di “vantaggio” che esprime *kureru* è difficile da rendere, tuttavia è stata *compensata* dall’uso di aggettivi come *bellissimo* riferito al pranzo, che indica l’apprezzamento di Tomo nei confronti della donna. Inoltre, gli spettatori hanno assistito durante la visione del film a tutte le attenzioni materne che Rinko ha riservato alla bambina, dunque possiamo affermare che il supporto visivo possa portare il pubblico a capire i sentimenti di Tomo senza che siano necessari eventuali pop-up. Possiamo quindi riportare le battute tradotte di seguito: “Rinko mi ha preparato un pranzo bellissimo, mi ha pettinato e sistemato i capelli, mi ha insegnato a lavorare a maglia, ha dormito insieme a me”. Hiromi non capisce a che cosa Tomo si stia riferendo e le chiede spiegazioni; la bimba però continua a piangere e a mostrare tutto il suo risentimento verso la madre. Lo capiamo anche da ciò che dice nelle stringhe 840 e 841: “*Dōshite mama wa shitekurenai no? Dōshite motto hayaku mukae ni kitekurenai no?”. Si tratta di un vero e proprio grido di aiuto, di una richiesta disperata di attenzione di una bambina che si sente abbandonata e dimenticata da una madre sconsiderata. Ciò che le preme più di ogni altra cosa è sapere *perché* (*dōshite*) sua madre non voglia prendersi cura di lei e se esiste un modo per rimediare e riconquistare il suo affetto e le sue attenzioni. Come ogni bambino che si trova ad essere rifiutato da un genitore, Tomo si sente responsabile dell’allontanamento di sua madre e vorrebbe ricevere una risposta ragionevole. Nelle stringhe 840 e 841 troviamo la forma negativa di *kureru*, *kurenai*. In italiano la traduzione rimane piuttosto letterale: “Perché tu non l’hai mai fatto, mamma? Perché ci hai messo tanto a tornare?”; in questo caso l’interpretazione dell’attrice è più che sufficiente a suggerire tutti i dubbi e lo sconforto della bambina. Da notare l’ulteriore *aggiunta* del pronome personale “tu” all’inizio della frase per enfatizzare la differenza abissale che intercorre tra i comportamenti di Rinko nei confronti di Tomo e di quelli di sua madre. Da un personaggio così sconsiderato come Hiromi, il pubblico non può che aspettarsi una risposta vaga e sconsolata, che tuttavia tocca in maniera profonda e inaspettata gli spettatori, in quanto riflette le difficoltà di una maternità vissuta senza nessun aiuto esterno, ricca di dubbi e ostacoli e di un permanente senso di inadeguatezza nei confronti della figlia. Fare il genitore è, in questo senso, una missione senza un manuale di istruzioni, nella quale si procede a tentativi: può capitare di sbagliare, ma si dovrebbe avere la forza di chiedere**

²⁰³ *Ibidem*, p. 384.

scusa e di cercare di rimediare. Percepriamo, in questa scena, tutta la solitudine e l'irrequietezza di Hiromi, che non sapendo quale sia il modo migliore di crescere Tomo, compie forse lo sbaglio più grande: quello di rinunciare al suo ruolo di genitore, lasciandola spesso da sola a casa e non occupandosi di lei. Per queste ragioni la sua risposta sconvolge e allo stesso tempo commuove il pubblico, che riesce in qualche modo a comprendere le sue ragioni, soprattutto nel caso gli spettatori siano già genitori e abbiano quindi già vissuto momenti di sconforto o indecisione per quanto riguarda i sentimenti contrastanti che provano nei confronti dei figli: "*Wakannai o, sonna no...Wakaritai kedo...Wakaranaku.*" (stringhe 842, 843, 844), ossia "Non lo so, io... Vorrei, ma non lo so...". L'angoscia che percepriamo nelle sue parole è un ritratto realistico di un rapporto genitori-figli problematico, ma che con lo sforzo di entrambe le parti può essere migliorato; Hiromi sembra molto combattuta tra la sua libertà e indipendenza in quanto donna e il suo ruolo di madre, che non riesce a sentire proprio, forse perché anche i suoi genitori avevano avuto dei problemi di coppia che si sono poi riversati sui figli, che ne hanno subito le conseguenze psicologiche. Nonostante la proposta di Makio e Rinko di adottarla, Tomo non se la sente di abbandonare sua madre; in fondo, Hiromi è una donna fragile che ha bisogno di essere sostenuta, anche dalla figlia stessa per riuscire a migliorarsi. Emerge dunque il tema del perdono, dell'importanza della famiglia e del supporto fondamentale che ci deve essere tra i membri della stessa per riuscire ad essere la versione migliore di sé stessi.

Conclusioni

Nel primo capitolo abbiamo discusso delle competenze necessarie alla traduzione di un testo audiovisivo da una lingua di partenza a una lingua di arrivo, in particolare ci siamo soffermati sulla sua capacità di mediare tra il principio dell'*adeguatezza* (anche detta *alta traduzionalità*) e dell'*accettabilità* (*bassa traduzionalità*)²⁰⁴ quindi di come, nel primo caso, si debba restare il più possibile fedele al testo originale con l'eventuale inserimento di finestre *pop up* in modo che lo spettatore sia in grado di comprendere elementi culturospecifici che non conosce; nel secondo, invece, l'obiettivo è quello di adattare il testo *source* rimuovendo o avvicinando alla cultura *target* elementi di esotismo della linguacultura *source*. Con la crescente popolarità di siti *streaming* online e dello sviluppo di nuove piattaforme sulle quali godersi film e serie TV straniere, è cresciuta anche la consapevolezza dell'importanza del ruolo che svolgono i sottotitoli: la fedeltà al prodotto originale permette allo spettatore di *informarsi* nei confronti di una linguacultura diversa dalla propria, e, allo stesso tempo, con la giusta dose di *adattamento* di elementi culturospecifici può sentirla come non troppo distante dalla realtà che conosce ed evitare uno sgradevole senso di estraniamento dalla vicenda che viene narrata. Quando si tratta di temi delicati come l'identità sessuale e di genere e di *gender minorities* come in questo caso, la cura e l'attenzione che dev'essere posta durante il processo di sottotitolazione dev'essere molto alta, dato che si tratta di argomenti molto dibattuti e attuali, soprattutto per quanto riguarda la *rappresentazione* a livello mediatico. È chiaro, infatti, che la rappresentazione di un personaggio *queer* sul piccolo o sul grande schermo può trasmettere un messaggio errato riguardo all'identità di tale gruppo sociale nel caso in cui la traduzione non considerasse il contesto situazionale in cui il film o la serie TV opera. Si corre infatti il rischio di dipingere un'immagine stereotipica e obsoleta dei ruoli di genere che i membri della comunità LGBTQ occupano nella società odierna, andando a marcare differenze comportamentali e linguistiche che potrebbero essere rese in modo più puntuale, lasciando ai consumatori finali un'idea sbagliata della vera identità di queste persone; identità che, come abbiamo detto, vengono costruite giorno dopo giorno seguendo l'evoluzione e i cambiamenti della società; identità che non possono essere ascritte a un'unica categoria o etichetta. Nonostante esistano *pattern* ed elementi ricorrenti all'interno dei *genderlect* utilizzati all'interno della comunità LGBTQ, non bisogna mai cadere nell'illusione di omologare le molteplici identità e sfumature che compongono il quadro *queer* in un unico idioletto, soprattutto perché si corre il rischio di perpetrare luoghi comuni che portano la categoria ad essere ulteriormente emarginata per la sua "diversità" (qui intesa come allontanamento dal canone eteronormativo). Per questa ragione, il ruolo del

²⁰⁴ OSIMO B., *Manuale del traduttore*, 2011.

sottotitolare è molto rilevante ai fini di un'adeguata raffigurazione delle numerose identità che ci vengono presentate sullo schermo. È quindi fondamentale che il messaggio *non* venga perso e manipolato eccessivamente all'interno del processo di traduzione.

Fatta salva questa premessa, possiamo affermare che il *genderlect* parlato dalla protagonista *transgender* del film Rinko sia ricco di sfumature culturospecifiche, sia per quanto riguarda elementi tipici della cultura giapponese (lo abbiamo visto nella scena 4 con il *koseki*, il “registro di famiglia giapponese”, che è stato trasposto come *anagrafe*), sia nei confronti del linguaggio parlato da Rinko, che abbiamo identificato come più vicino al polo femminile a causa della ricorrenza di alcuni elementi che un tempo sarebbero stati ricondotti al *joseigo*,²⁰⁵ il linguaggio delle donne (come le particelle di fine frase enfatiche *-no* e *-wa*)²⁰⁶ e al *motherese*.²⁰⁷ Grazie al nostro studio e approfondimento delle tecniche di sottotitolazione più avanzate e delle strategie più consone alla resa di elementi culturospecifici nel capitolo uno, nonché alla disanima delle identità sociali e linguistiche che esulano dal modello di eterocentrismo nel capitolo due, l'autrice ha proposto di riportare ed esaminare scene esemplari dal film che mettessero in luce queste *impasse* linguistiche. Riassumendo ciò che abbiamo approfondito durante il commento traduttologico, abbiamo notato la ricorrenza di particolari strategie di traduzione di elementi culturospecifici relativi alla parlata della protagonista, in particolare l'*esplicitazione*,²⁰⁸ ovvero quella strategia in cui le informazioni implicite all'interno del testo *source* vengono esplicitate nel testo *target*, in modo che il messaggio del testo *source* non sia alterato, ma arricchito in modo da chiarire il significato di una certa espressione. L'enfasi che abbiamo posto sul ruolo *informativo* che il sottotitolo deve aspirare ad avere giustifica l'uso di questa strategia. Infatti, possiamo affermare che lo scopo dell'esplicitazione è quello di rendere il testo *target* chiaro, divulgativo e completo, cercando di eliminare il più possibile ogni elemento di ambiguità all'interno di tale testo²⁰⁹ arricchendolo in modo da favorire la comprensione del pubblico *target*. Considerando, per esempio, la scena 10 e la relativa stringa 492,²¹⁰ la scelta di *esplicitare* in italiano l'affetto che Rinko prova nei confronti della bambina facilita il processo di immedesimazione del pubblico *target*, che quindi sarà in grado di comprendere il conflitto personale della protagonista che vorrebbe fare da madre a Tomo ma non si sente all'altezza a causa delle sue insicurezze e delle aspettative che la società ha nei confronti di una donna

²⁰⁵ OHARA Y., “Prosody and Gender in Workplace”, in OKAMOTO Shigeko, and SMITH, SHIBAMOTO Janet S., *Japanese Language, Gender, and Ideology: Cultural Models and Real People*, edited by Okamoto Shigeko, Oxford University Press, 2004, p. 445.

²⁰⁶ KAISER S., ICHIKAWA Y., KOBAYASHI N., YAMAMOTO H., *Japanese. Comprehensive Grammar*, 2004, p. 329.

²⁰⁷ FERGUSON C.A., “Baby talk as a simplified register”, 1977, pp. 219-236.

²⁰⁸ DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 2007.

²⁰⁹ BERTUCCELLI Papi M. (2000) *Implicitness in Text and Discourse*. Pisa: ETS.

²¹⁰ *Kawaikute kawaikute dō shiyō mo nai* tradotta con: “[Tomo è...] così importante per me che non so cosa fare”.

transgender. Per ricreare anche in lingua *target* il linguaggio materno di Rinko non ci siamo solamente rivolti alla tecnica dell'esplicitazione, ma abbiamo esaminato con cura gli studi di Ferguson²¹¹ e Brown²¹², scoprendo l'esistenza di due azioni funzionali che gli adulti mettono in pratica quando si rivolgono ai bambini tramite il *motherese*: la prima è chiamata *expressive-affective*, la seconda è invece quella di *communication-clarification*. Dopo aver determinato quale delle due azioni funzionali attribuire alle espressioni in *baby talk* che Rinko rivolge a Tomo, abbiamo messo in pratica alcuni accorgimenti in modo da rispecchiare anche in lingua italiana le funzioni che queste frasi hanno in giapponese. Per esempio, nelle battute in cui è presente la funzione *expressive-affective*, la benevolenza e l'affetto che la donna prova nei confronti della bambina è stata resa manifesta tramite l'uso di diminutivi e vezzeggiativi che in italiano esprimono attaccamento sentimentale; mentre per quelle in cui è presente la funzione di *communication-clarification* (come le espressioni in cui è presente la particella enfatica finale *-no*,²¹³ che viene utilizzata per esprimere le proprie ragioni), si è cercato di rendere chiaro l'aspetto *didattico* dell'enunciato tramite l'uso di un lessico immediato e semplice, sostituendo termini o concetti al di fuori della portata di un bambino con altri più comprensibili e mantenendo una struttura sintattica lineare e prevalentemente costituita da proposizioni coordinate. Possiamo affermare di aver utilizzato spesso la strategia della *trasposizione*,²¹⁴ ovvero siamo passati da un concetto tipico della cultura giapponese ad un altro elemento culturospecifico noto al pubblico italiano. Quest'ultima strategia tende verso il polo della domesticazione: osserviamo quindi come, da un lato, sia necessario mantenere elementi culturospecifici della lingua di partenza integrando note *pop up* per mantenere la funzione *informativa* del testo audiovisivo, mentre, dall'altro, sia inevitabile cercare di adattare alcuni di essi alla lingua di arrivo per evitare di sovraccaricare lo spettatore e rischiare di affaticarlo dal punto di vista cognitivo. Considerando l'idioletto di Rinko e concentrandoci sugli aspetti linguistici marcati dal punto di vista del *motherese*, abbiamo ragionato sulle linee guida proposte Ferguson nel 1977²¹⁵ e nel 1978,²¹⁶ incontrando particolare difficoltà nella gestione dei tratti *prosodici*, ovvero quelli relativi all'utilizzo della voce e dell'intonazione. Ovviamente questo è un problema, come già abbiamo anticipato precedentemente, insito nella *natura* della sottotitolazione, dovuto alla *difficoltà* che il sottotitolatore deve affrontare nel trasporre elementi dell'oralità in forma

²¹¹ FERGUSON C.A., "Talking to children. A search for universals", in GREENBERG J.H. (a cura di), *Universals of human language Vol. 1. Method and theory*, Stanford University Press, Stanford 1978, pp.203-224.)

²¹² BROWN R., "Introduction", in SNOW C.E. – FERGUSON C.A. (a cura di), *Talking to children. Language input and acquisition*, Cambridge, 1977, p. 1.

²¹³ KAISER S., ICHIKAWA Y., KOBAYASHI N., YAMAMOTO H., *Japanese. Comprehensive Grammar*, 2004, p. 329.

²¹⁴ DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 2007.

²¹⁵ FERGUSON C.A., "Baby talk as a simplified register", in SNOW C.E. – FERGUSON C.A. (a cura di), *Talking to children. Language input and acquisition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, pp. 219-236.

²¹⁶ FERGUSON C.A., "Talking to children. A search for universals", in GREENBERG J.H. (a cura di), *Universals of human language Vol. 1. Method and theory*, Stanford University Press, Stanford 1978, pp.203-224.)

scritta.²¹⁷ È opportuno, dunque, tenere sempre in considerazione la variazione *diamesica*, pur riconoscendo che certi elementi dovuti alla prosodia e all'aspetto *paraverbale* della lingua potranno essere intraducibili nella lingua d'arrivo. In quest'ultimo caso, l'unico modo per far fronte all'intraducibilità di alcuni aspetti della lingua giapponese sarà quello di *omettere*²¹⁸ tali variazioni; tuttavia, abbiamo evitato di sfruttare eccessivamente la strategia dell'*omissione* perché non in linea con lo scopo che ci eravamo preposti per la traduzione di questo prodotto audiovisivo, ossia rimanere quanto più possibili fedeli al testo in modo da offrire una rappresentazione veritiera del carattere e del modo di esprimersi della protagonista.

Durante il nostro studio della grammatica giapponese, abbiamo altresì verificato l'esistenza di molti elementi linguistici estremamente marcati a seconda dell'identità di genere del parlante; tuttavia abbiamo chiarito che non è più possibile dividere il linguaggio in categorie dicotomiche e a tenuta stagna l'una dall'altra, come è stato fatto con il *danseigo* e il *joseigo*, soprattutto alla luce della definizione del concetto di genere che abbiamo descritto: esso non rappresenta, infatti, solo il percorso di costruzione sociale delle differenze biologiche e fisiche, ma comprende anche i ruoli e compiti sociali che la società assegna a tali identità.²¹⁹ Una costruzione di ciò che si è, ma anche una distribuzione di compiti che la società attribuisce ai suoi membri. Inoltre ricordiamo che alcuni di questi elementi linguistici possono avere un uso stratificato in base al contesto situazionale e per questo motivo abbiamo approfondito il concetto di *indexical field*,²²⁰ ossia l'insieme di potenziali significati ideologicamente vicini tra di loro. Riflettendo sul concetto di genere, abbiamo altresì confermato la sua dinamicità, e l'abbiamo descritto come un *continuum* in cui gli individui possono muoversi liberamente in modo *fluid* da un polo all'altro in modo da esprimere la loro identità di genere come meglio credono, anche dal punto di vista linguistico. Questa assunzione è stata anche confermata all'interno del lungometraggio, nelle numerose istanze in cui Rinko passa dal *motherese* nei confronti di Tomo o di Makio a un linguaggio neutro, a uno più vicino al turpiloquio.²²¹ Dopo aver analizzato l'idioletto parlato dalla protagonista, è chiaro che la sua identità di genere si avvicina di più al polo femminile che a quello maschile; tuttavia, non è possibile generalizzare e semplificare la parlata della donna ascrivendola ad un'unica categoria, classificando il suo *genderlect* come mero "*baby talk*" o altre tassonomie più o meno sommarie. Il *focus* di questo elaborato è infatti quello di sottolineare quanto sia

²¹⁷ GOTTLIEB Henrik, "Subtitling – A New University Discipline", in DOLLERUP Cay AND LADEGAARD Anne (red), *Teaching Translation and Interpreting – Training, Talent and Experience*, 1992, p. 162.

²¹⁸ DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, 2007.

²¹⁹ RUSPINI Elisabetta, "Dinamiche di genere, generazioni, riflessività" in *STUDI DI SOCIOLOGIA*, 2018, N.1, pp. 7-22.

²²⁰ ECKERT Penelope, "Variation and the indexical field" in *Journal of Sociolinguistics*, 12/4, 2008, p. 454.

²²¹ Nella scena 8.

importante offrire una rappresentazione verosimile e fedele in traduzione di un idioletto che presenta numerose istanze di variazione diagenetica al fine di rompere la catena che imprigiona la comunità *queer* in certi stereotipi perpetrati dalla rappresentazione offerta dai *media*.

Appendice

Stringa	Timing	Attore	Versione originale	Sottotitolo	Note
1	0,0:01:32.42,0:01:36.42	<i>Pop up</i>	//	<i>Onigiri</i> . Tipico pasto confezionato giapponese a base di riso con diversi ripieni	
2	0,0:03:39.42,0:03:41.38	Hiroimi	<i>Ā, shinu.</i>	Ah, sto morendo.	
3	0,0:03:51.14,0:03:52.73	Tomo	<i>Ittekimasu.</i>	Io vado.	
4	0,0:04:01.90,0:04:07.12	Cartello	<i>Sawamura Kai homo okama</i>	SAWAMURA KAI FROCIO CHECCA DI MERDA	Insulti rivolti a Kai scritti dai suoi compagni di classe sulla lavagna
5	0,0:04:07.74,0:04:12.75	Compagna di classe	<i>A, sō ieba. Saikin Haruna to Shimizu ga tsukiaidashita rashii yo.</i>	Ah, a proposito! Sapete che Haruna e Shimizu escono insieme?	
6	0,0:04:12.87,0:04:14.29,	Compagna di classe	<i>Ē!? Maji de?</i>	Davvero?	
7	0,0:04:14.46,0:04:17.46	Compagna di classe	<i>Haruna hoka no gakkō no danshi ni made te e dashite n da.</i>	Haruna punta anche i maschi delle altre scuole!	
8	0,0:04:17.63,0:04:19.30	Tomo	<i>Ne, dare? Shimizu tte.</i>	Ma chi è Shimizu?	
9	0,0:04:19.51,0:04:20.63	Compagna di classe	<i>Juku de issho ni hito.</i>	Uno del doposcuola.	
10	0,0:04:20.80,0:04:22.13,	Compagna di classe	<i>Tomo mo juku ni ikou yo.</i>	Tomo, ci vieni anche tu?	
11	0,0:04:22.68,0:04:25.47,	Compagno di classe	<i>Muri de. Koitsu boshikatei de, binbō da.</i>	Figurati! Quella non ha nemmeno un padre, e poi è una poveraccia.	Intervenendo nei confronti di Tomo
12	0,0:04:25.68,0:04:27.47,	Compagna di classe	- <i>Urusē!</i> - <i>Debu acchi ike!</i>	- Stai zitto! - Vattene!	Cercando di difendere l'amica
13	0,0:04:27.72,0:04:30.10,	Compagna di classe	<i>Yakibuta ni shite, kuu zo.</i>	Vattene o ti facciamo arrosto, porcello!	
14	0,0:04:30.22,0:04:32.14,	Compagna di classe	<i>Urusē!</i>	- Vai via! - Tacì!	
15	0,0:04:32.64,0:04:35.31,	Compagna di classe	- <i>Dasai!</i> - <i>kimoi.</i>	- Sfigato! - Fai schifo!	
16	0,0:04:36.31,0:04:37.65	Compagna di classe	<i>Arienai!</i>	Assurdo!	
17	0,0:04:41.32,0:04:43.49	Compagna di classe	<i>Sa, doko dete shiteru no?</i>	Senti, ma dove li hanno visti?	Fuori campo
18	0,0:04:43.78,0:04:47.16	Compagna di classe	<i>Kōen toka, yūenchi ni itari shiteru n da tte.</i>	Li hanno visti ai giardini e al luna park.	Fuori campo
19	0,0:04:47.32,0:04:	Compagna di	- <i>Hitori dake de?</i>	- Ma da soli?	Fuori campo

	:49.12	classe	- Un.	- Sì.	
20	0,0:04:49.24,0:04:51.83	Compagna di classe	<i>Ussō! Kimochi warukunai?</i>	Non ci credo! Bleah, che schifo!	Fuori campo
21	0,0:04:52.00,0:04:55.29	Compagna di classe	<i>Ee ne.</i>	Sì, che schifo...	Fuori campo
22	0,0:05:09.24,0:05:11.18	Kai	<i>Atarashii no kattemoratta, yaranai?</i>	Me l'hanno appena comprato, vuoi giocare?	
23	0,0:05:11.47,0:05:14.33	Tomo	<i>Anta sa, gakkō de atashi no koto o minaide yo.</i>	Senti un po', non mi fissare quando siamo a scuola,	
24	0,0:05:14.95,0:05:16.69	Tomo	<i>Dōrui da to omowareru deshō.</i>	potrebbero pensare che sono come te.	
25	0,0:05:17.19,0:05:19.36	Kai Tomo	- <i>Mitenai yo.</i> - <i>Miteta jan.</i>	- Non ti stavo fissando. - E invece sì.	
26	0,0:06:57.12,0:06:59.79,	Makio Cliente	<i>Arigatō gozaimashita. Mata okoshi kudasaimase.</i>	- Grazie e arrivederci. - Grazie.	All'interno del negozio in cui lavora Makio
27	0,0:07:01.04,0:07:02.29	Makio	<i>Tsugi no kata dōzo.</i>	Il prossimo.	
28	0,0:07:10.30,0:07:11.30	Makio	<i>Mata?</i>	Ancora?	Tomo porge allo zio una rivista
29	0,0:07:19.56,0:07:21.65	Makio	<i>Ii yo. Katteageru.</i>	Lascia stare, ci penso io.	Fuori dal negozio
30	0,0:07:26.19,0:07:27.48,	Makio	<i>Mattaku.</i>	Non ci credo...	
31	0,0:07:28.69,0:07:30.49,	Makio	<i>Dōshiyō mo nai hito da nā.</i>	È proprio senza speranze.	Riferendosi alla madre di Tomo
32	0,0:07:32.24,0:07:33.66,	Tomo	<i>Nanji ni owaru?</i>	Quando finisci?	
33	0,0:07:32.24,0:07:33.66	Makio	<i>5 ji.</i>	Alle cinque.	
34	0,0:07:54.30,0:07:55.97,	Makio	<i>Shigoto yameteta...</i>	Si è licenziata...	Riferendosi alla madre di Tomo
35	0,0:08:00.98,0:08:02.69,	Makio	<i>Kondo, doko ni itatte?</i>	Dov'è andata stavolta?	
36	0,0:08:00.98,0:08:02.69	Tomo	<i>Shiran.</i>	Che ne so.	
37	0,0:08:06.02,0:08:07.19	Makio	<i>Aite wa?</i>	Con chi?	
38	0,0:08:07.48,0:08:08.65,	Tomo	<i>Shiran.</i>	Che ne so.	
39	0,0:08:13.36,0:08:16.66,	Makio	<i>Kimi mo damena hahaoya o motte kurōsuru ne.</i>	Dev'essere brutto per te avere una madre del genere.	
40	0,0:08:23.54,0:08:24.54	Makio	<i>Tomo...</i>	Tomo...	
41	0,0:08:26.84,0:08:28.21,	Makio	<i>Ōkiku natta ne.</i>	Sei diventata grande.	
42	0,0:08:35.01,0:08:36.55,	Makio	<i>Mae wa itsu datta?</i>	Quand'è stata l'ultima volta?	Riferendosi al precedente abbandono della madre

43	0,0:08:37.39,0:08:39.22,	Tomo	<i>3 nen no natsuyasumi.</i>	Nell'estate di terza.	
44	0,0:08:40.35,0:08:41.35,	Makio	<i>Sokka.</i>	Ah.	
45	0,0:08:42.68,0:08:45.40	Makio	<i>Dōse mata sugu furarete modottekuru yo.</i>	Tanto appena la lascerà anche questo, tornerà a casa.	
46	0,0:08:46.19,0:08:47.56	Tomo	<i>Dō demo ii.</i>	Chissenefrega.	
47	0,0:08:50.61,0:08:53.57,	Tomo	<i>Ne... le ni tsuitara, Wii o yaritai.</i>	Ma... quando arriviamo giochiamo alla Wii!	
48	0,0:08:53.86,0:08:54.86	Makio	<i>Ii yo.</i>	Va bene.	
49	0,0:08:54.99,0:08:57.20,	Tomo	<i>Dare ka atashi no mae no kiroku, yabutta?</i>	I miei record sono stati battuti?	
50	0,0:08:58.53,0:09:01.35,	Makio	<i>Sā... Dō darou.</i>	Chissà... Vedremo.	
51	0,0:09:05.33,0:09:06.42	Makio	<i>Ano sa.</i>	Sai...	
52	0,0:09:07.58,0:09:10.75	Makio	<i>Jitsu wa issho ni sunderu hito ga iru.</i>	In realtà... adesso convivo con qualcuno.	
53	0,0:09:15.76,0:09:18.10	Makio	<i>Totemo taisetsu ni shiteru hito na n da.</i>	È una persona molto importante per me.	
54	0,0:09:20.43,0:09:21.82,	Makio	<i>Tomo no koto o hanashita.</i>	Le ho parlato di te.	
55	0,0:09:22.54,0:09:24.88	Makio	<i>Meikko ga kuru tte ittara yorokondeta.</i>	È stata contenta di sapere che saresti venuta.	
56	0,0:09:26.48,0:09:27.56	Makio	<i>Demo...</i>	Però...	
57	0,0:09:28.40,0:09:30.75	Makio	<i>Chotto... Nante iu ka...</i>	Ecco... Come dire...	
58	0,0:09:32.11,0:09:33.40	Makio	<i>Kawatta hito de.</i>	È una persona particolare.	
59	0,0:09:34.17,0:09:38.17	Makio	<i>Iya, kawatteru tte iu no wa chigau ka nā.</i>	Forse particolare non è la parola giusta...	
60	0,0:09:42.12,0:09:44.96	Makio	<i>Kanojo ni au mae ni, itte oita hō ga ii to omotte.</i>	Volevo lo sapessi prima di incontrarla.	
61	0,0:10:14.99,0:10:16.28	Makio	<i>Tadaima.</i>	Sono a casa.	Entrando in casa
62	0,0:10:20.66,0:10:21.78,	Rinko	<i>Okaeri.</i>	Bentornato.	
63	0,0:10:32.37,0:10:33.35	Rinko	<i>Irasshai, Tomo-chan.</i>	Benvenuta Tomo.	
64	0,0:10:38.76,0:10:39.84	Rinko	<i>Rinko desu.</i>	Io sono Rinko.	
65	0,0:10:46.64,0:10:47.68	Rinko	<i>Dōzo.</i>	Entra pure.	
66	0,0:10:58.57,0:11:00.20,	Makio	<i>Mae ni kita toki to zenzen chigau.</i>	È un po' diverso dall'ultima volta.	

67	0,0:11:02.20,0:11:04.53	Makio	<i>Terebi to hon shika natta mon nā.</i>	Prima c'erano solo la TV e i libri, ti ricordi?	
68	0,0:11:13.40,0:11:17.24	Makio	<i>Rinko san, suimassen kyū ni... Mukashi kara iikagen ane de...</i>	Rinko, scusa per il poco preavviso. È colpa di quell'irresponsabile di mia sorella.	
69	0,0:11:24.72,0:11:26.22	Cartello	//	Classifica record	Il cartello si riferisce alla classifica del videogioco
70	0,0:11:27.81,0:11:30.69	Cartello	//	1° RINKO 2° RINKO 3° TOMO 4° RINKO 5° TOMO	
71	0,0:11:31.02,0:11:32.90	Cartello	//	1° RINKO 2° TOMO 3° RINKO 4° MAKIO 5° RINKO	
72	0,0:11:41.91,0:11:45.74	Rinko	<i>Tomo-chan ni okuretekite ureshikute ippai tsukutchatta.</i>	Quando ho saputo che c'era anche Tomo mi sono fatta prendere la mano.	Riferendosi alla quantita di cibo che ha preparato
73	0,0:11:47.99,0:11:50.04	Rinko	<i>Sa, tabeyou!</i>	Mangiamo?	
74	0,0:11:50.91,0:11:52.04	Tomo	Ā.	Mmh.	
75	0,0:11:59.38,0:12:00.72	Makio	<i>Tomo.</i>	Tomo?	
76	0,0:12:04.01,0:12:05.26	Rinko	<i>Arigatō.</i>	Grazie.	
77	0,0:12:20.61,0:12:22.45	Rinko Makio	<i>Itadakimasu.</i>	Buon appetito.	
78	0,0:12:35.79,0:12:37.46	Rinko	<i>Enryoshinaide, ippai tabete ne.</i>	Mangia pure quanto vuoi.	Rivolgendosi a Tomo
79	0,0:12:39.84,0:12:41.30	Tomo	<i>Itadakimasu.</i>	Buon appetito.	
80	0,0:13:05.86,0:13:08.83,	Makio	<i>Oishii deshō? Rinko san ryōri tokuina n da yo.</i>	Buono, eh? Rinko è proprio una brava cuoca!	
81	0,0:13:08.99,0:13:10.79,	Rinko	<i>Yamete o.</i>	Smettila, dai!	
82	0,0:13:11.45,0:13:15.13	Rinko	<i>Ryōri nante, hon mirya dare datte sore dekiru no yo.</i>	Con un libro di ricette in cucina ce la può fare chiunque.	
83	0,0:13:19.17,0:13:22.34,	Rinko	<i>Tomo-chan, sukina tabemono wa?</i>	Tomo, qual è il tuo piatto preferito?	
84	0,0:13:23.01,0:13:26.51	Tomo	<i>A. Nan demo, zenbu oishii desu.</i>	Va bene qualsiasi cosa... Mi piace tutto.	
85	0,0:13:26.72,0:13:29.51,	Rinko	<i>Sonna kotae dame. Chanto oshiete.</i>	Non vale rispondere così. Allora?	

86	0,0:13:33.39,0:13:38.52	Pop up	//	Daikon: rafano bianco giapponese Shijimi: tipo di vongola giapponese	
87	0,0:13:33.39,0:13:37.35	Tomo	<i>Kiriboshi daikon toka, shijimi no o shōyuzuke toka</i>	Daikon essiccato e shijimi in salsa di soia.	
88	0,0:13:37.52,0:13:41.02	Rinko	<i>Shibui ossan mitai!</i>	Come un vecchio aristocratico...	
89	0,0:13:41.48,0:13:43.65	Rinko	<i>Tsūka zettai shōrai sakenomi da ne.</i>	Da grande sarai un'esperta bevitrice.	
90	0,0:13:43.78,0:13:46.03	Pop up	//	<i>Izakaya: locale tipico simile a un pub, che serve principalmente birra e saké</i>	
91	0,0:13:43.78,0:13:46.03	Rinko	<i>Nande sono izakaya menyū?</i>	Da dove spunta questo menu da izakaya?	
92	0,0:13:47.32,0:13:50.70	Rinko	<i>Tomo-chan ga iru ma ni, zettai tsukutteageru kara ne.</i>	Finché starai da noi, te li preparerò sicuramente.	
93	0,0:13:57.12,0:14:02.17	Rinko	<i>Nanka, shijimi no o shōyuzuke tabetaku nattekichatta, taiwanfū no.</i>	Ah, mi è venuta voglia di shijimi in salsa di soia, quelli alla taiwanese.	
94	0,0:14:02.63,0:14:04.88	Rinko	<i>Maki-chan, bīru mo ippon!</i>	Maki, è finita la birra.	
95	0,0:14:05.97,0:14:06.88	Makio	<i>Hai.</i>	Ok.	
96	0,0:14:27.49,0:14:31.37	Rinko	<i>Hora, Maki-chan. Sonna tokoro de netenaide.</i>	Dai Maki, non si dorme sul divano.	
97	0,0:14:43.71,0:14:47.46,	Rinko	<i>Hora, Maki-chan. Ofuro haicchai na.</i>	Dai, Maki! È ora di fare il bagno.	
98	0,0:14:58.69,0:15:01.10,	Rinko	<i>Dasai yo ne.</i>	Che tipo!	Guardando le mutande di Makio
99	0,0:15:01.77,0:15:05.11	Rinko	<i>Ittai doko de āiu gara no pantsu mitsuketekuru n darō ne.</i>	Chissà dove le trova delle mutande così fuori moda!	
100	0,0:15:20.97,0:15:22.63	Rinko	<i>Tomo-chan, tetsudatte.</i>	Tomo, mi dai una mano?	Cerca un posto per stendere il futon
101	0,0:15:29.38,0:15:30.30	Rinko	<i>Koko de ii?</i>	Va bene qui?	
102	0,0:15:30.93,0:15:31.80	Tomo	<i>Hai.</i>	Sì.	
103	0,0:15:32.84,0:15:34.30	Tomo	<i>Gomen ne, semakute.</i>	Scusa, si sta un po' stretti.	
104	0,0:15:34.97,0:15:	Tomo	<i>lie.</i>	È ok.	

	:35.97				
105	0,0:15:38.81,0:15:41.31	Rinko	<i>Gakkō wa? Dō suru?</i>	Come facciamo per la scuola?	
106	0,0:15:41.69,0:15:43.31	Rinko	<i>Koko kara densha?</i>	Prendi il treno?	
107	0,0:15:44.36,0:15:48.26	Tomo	<i>Iya. Chotto tōi kedo, arukenai keru janai kara.</i>	No, è un po' lontano ma ci posso arrivare a piedi.	
108	0,0:15:49.07,0:15:49.99	Rinko	<i>Sō.</i>	Ok.	
109	0,0:15:50.99,0:15:55.12	Tomo	<i>Demo, ashita wa yasunde, ie ni kaette nimotsu mottekimasu.</i>	Però domani non ci vado, torno a casa a prendere le mie cose.	
110	0,0:15:56.99,0:15:59.66	Rinko	<i>Ja, ohiru no bentō o tsukutteageru.</i>	Allora ti preparo il pranzo.	
111	0,0:16:00.00,0:16:04.00	Tomo	<i>Sonna daijōbu desu. Tekitō ni nani ka katte tabemasu.</i>	Ma no! Non ti preoccupare. Mi comprerò qualcosa io.	
112	0,0:16:35.06,0:16:35.99	Rinko	<i>Makio kara kiita?</i>	Makio te ne ha parlato?	
113	0,0:16:38.66,0:16:39.87	Rinko	<i>Atashi no koto.</i>	Di me.	
114	0,0:16:40.83,0:16:41.83,	Tomo	<i>E?</i>	Eh?	
115	0,0:16:42.87,0:16:43.87	Rinko	<i>Atashi ne... umareta toki wa,</i>	Sai...	
116	0,0:16:45.17,0:16:48.21	Rinko	<i>otokonoko datta no.</i>	Quando sono nata ero un maschio.	
117	0,0:16:49.25,0:16:51.38	Tomo	<i>A...</i>	Ah...	
118	0,0:16:51.88,0:16:54.22	Rinko	<i>Karada no kōji wa zenbu owatteru n da kedo...</i>	I preparativi sul mio corpo sono finiti,	
119	0,0:16:54.93,0:16:57.05	Rinko	<i>Koseki wa mada otoko no mama.</i>	ma all'anagrafe sono ancora un maschio.	
120	0,0:16:58.43,0:16:59.35,	Tomo	<i>Ā...</i>	Mmm...	
121	0,0:17:01.73,0:17:04.69	Rinko	<i>Atashi mitai na hito ga iru tte koto wa shitteru yo ne.</i>	Lo sapevi che ci sono persone come me?	
122	0,0:17:17.78,0:17:19.41	Rinko	<i>200 zutsu.</i>	È una quinta.	Riferendosi al proprio seno
123	0,0:17:21.66,0:17:22.91	Rinko	<i>E kappu.</i>	Sono grandi, eh?	
124	0,0:17:25.67,0:17:26.75	Rinko	<i>Sawattemiru?</i>	Vuoi toccarle?	
125	0,0:17:27.38,0:17:28.38,	Tomo	<i>E?!</i>	Eh?!	
126	0,0:17:28.71,0:17:29.92	Rinko	<i>Dōzo.</i>	Prova.	
127	0,0:17:34.09,0:17:	Tomo	<i>Ii desu.</i>	No, grazie.	

	:35.09				
128	0,0:17:42.77,0:17:46.27	Rinko	<i>Detekuru no hayai makio. Chanto aratta no?</i>	Ma come hai fatto in fretta, Makio! Ma ti sei lavato?	
129	0,0:17:46.73,0:17:47.73	Makio	<i>Aratta yo.</i>	Certo.	
130	0,0:17:48.02,0:17:49.06	Rinko	<i>Chin kono ura mo?</i>	Anche il pisellino?	
131	0,0:17:49.56,0:17:52.28	Makio	<i>Ura mo omote mo goshigoshi araimashita.</i>	Sì, mi sono lavato per bene sia davanti che dietro.	
132	0,0:17:52.48,0:17:53.78	Rinko	<i>Hontō?</i>	Che bravo!	
133	0,0:17:56.86,0:17:57.95	Makio	<i>O yasumi.</i>	Buonanotte.	
134	0,0:18:02.95,0:18:05.62	Rinko	<i>Chotto. Kaze hiku yo.</i>	Insomma, ti prenderai un raffreddore.	Sistemandogli le coperte
135	0,0:18:17.63,0:18:19.20	Rinko	<i>Hai, dōzo.</i>	Prego.	
136	0,0:18:27.39,0:18:29.31	Paziente	<i>Ohayō gozaimasu.</i>	Buongiorno.	
137	0,0:18:35.86,0:18:37.65	Paziente	<i>Dōmo.</i>	Salve!	
138	0,0:18:38.57,0:18:44.33	Saitō	<i>Watakushi, Samejima seiyaku no Saitō to mōshimasu.</i>	Sono Saitō, dell'azienda farmaceutica Samejima.	
139	0,0:18:44.54,0:18:49.00	Saitō Rinko	- <i>Itsumo osewa ni natteorimasu.</i> - <i>Kochira koso, itsumo osewa ni natteorimasu.</i>	- È sempre un piacere lavorare con Lei. - Il piacere è mio.	
140	0,0:18:49.17,0:18:51.84	Yuka	<i>Saitō-san, gohan...</i>	Signor Saitō, il pranzo è pronto.	
141	0,0:18:59.47,0:19:01.34	Saitō	<i>Kono te wa are da...</i>	Questa mano...	Prendendo per mano Yuka
142	0,0:19:02.80,0:19:06.02	Saitō	<i>Shōjiki de, kankō no hito da.</i>	Appartiene a una persona onesta e tenace.	
143	0,0:19:07.68,0:19:09.02	Yuka	<i>Hai hai.</i>	Sì sì!	
144	0,0:20:00.99,0:20:04.20	Cartello	//	RICORDATI IL PRANZO, TOMO ^	Bigliettino d'accompagnamento del <i>bentō</i> preparato da Rinko a Tomo
145	0,0:22:54.74,0:22:55.83	Kai	<i>Tomo, daijōbu?</i>	Tomo, tutto ok?	
146	0,0:22:57.41,0:22:59.99	Kai	<i>Kyō gakkō yasundeta kara. Kaze?</i>	Oggi non eri a scuola. Stavi male?	
147	0,0:23:02.17,0:23:03.55	Kai	<i>Gēmu suru?</i>	Vuoi fare una partita?	
148	0,0:23:04.89,0:23:06.65	Tomo	<i>Kai wa juku ikanai no?</i>	Non dovevi andare al doposcuola, Kai?	

149	0,0:23:06.77,0:23:09.61	Kai	<i>Boku wa ondai fuzoku iku kara, ressun ga daiji ni suru.</i>	Preferisco fare lezione di musica per entrare al conservatorio.	
150	0,0:23:09.71,0:23:12.65	Tomo Kai	- A, sō. - <i>Gēmu wa?</i>	- Ah, ok. - Giochiamo?	
151	0,0:23:13.69,0:23:14.81	Tomo	<i>Kyō wa muri.</i>	Oggi no.	
152	0,0:23:15.09,0:23:16.25	Kai	<i>Ashita wa?</i>	E domani?	
153	0,0:23:16.49,0:23:19.53	Tomo	<i>Ashita wa muri. Asatte mo, zutto muri.</i>	Neanche. E nemmeno dopodomani. Mai.	
154	0,0:03:15.84,0:03:18.65	Tomo	<i>Atashi, shibaraku koko ni o kaettekonai kara,</i>	Senti, non tornerò qui per un po'...	
155	0,0:23:23.43,0:23:25.29	Tomo Kai	- <i>mō matanaide.</i> - <i>Nande?</i>	- quindi è inutile che mi aspetti. - Perché?	
156	0,0:23:27.17,0:23:29.71	Kai Tomo	- <i>Ne, nande?</i> - <i>Nande mo.</i>	- Perché? Dimmelo! - Perché no.	
157	0,0:23:31.33,0:23:33.69	Kai	<i>Okāsan kaettekonai no?</i>	Tua mamma non torna più a casa?	
158	0,0:23:41.33,0:23:42.55	Rinko	<i>Tadaima.</i>	Sono tornata.	Entrando in casa
159	0,0:23:55.57,0:23:57.05	Rinko	<i>Tomo-chan?</i>	Tomo?	Cerca Tomo in casa
160	0,0:24:04.73,0:24:05.78	Rinko	<i>Dō shita no?</i>	Stai bene?	Vede Tomo sofferente
161	0,0:24:07.33,0:24:08.03	Rinko	<i>Dō shita?</i>	Cos'hai?	
162	0,0:24:27.57,0:24:29.49	Rinko	<i>Yada.</i>	Oh no!	Annusando il <i>kyaraben</i>
163	0,0:24:46.17,0:24:47.17	Rinko	<i>Kore, nonde.</i>	Prendi questa.	Porgendole una medicina
164	0,0:25:08.73,0:25:10.85	Rinko	<i>Murishitenakute mo yokatta noni.</i>	Non dovevi mangiarlo per forza.	
165	0,0:25:12.93,0:25:14.25	Rinko	<i>Gomen ne.</i>	Mi dispiace.	
166	0,0:25:14.61,0:25:16.89	Rinko	<i>Chotto oshitsukegamash ikatta ka na ...</i>	Sono stata un po' troppo insistente, vero?	
167	0,0:25:17.77,0:25:20.37	Rinko	<i>Obentō iranai tte itteta noni ne.</i>	Me l'avevi detto che non volevi il pranzo.	
168	0,0:25:25.57,0:25:27.01	Tomo	<i>Chigau.</i>	Non è per quello.	
169	0,0:25:29.45,0:25:31.65	Tomo	<i>Tako ni me ni tsuiteru shi,</i>	Era la prima volta che mi facevano un pranzo così carino	
170	0,0:25:31.97,0:25:35.61	Tomo	<i>Anna kawaii o bentō hajimete datta kara,</i>	e mi sembrava un peccato mangiarlo subito.	
171	0,0:25:35.93,0:25:39.13	Tomo	<i>Sugu ni tabechau no</i>	C'era anche un piccolo polpo con	

			<i>mottainakute...</i>	gli occhi.	
172	0,0:25:39.45,0:25:45.97	Tomo	<i>Mō chotto shite kara yukkuri tabeyou to omottara, mō dame ni nattete...</i>	Volevo aspettare per gustarmelo con calma, ma era già andato a male...	
173	0,0:25:46.37,0:25:49.49	Tomo	<i>Demo dōshitemo tabetakute...</i>	Però lo volevo mangiare così tanto...	
174	0,0:25:52.15,0:25:54.41	Rinko	<i>Kawaii...</i>	Che dolce...	
175	0,0:25:55.57,0:25:58.57	Rinko	<i>Kawaiikute kawaiikute dō shiyōu...</i>	Sei così carina che ti mangerei!	
176	0,0:26:15.55,0:26:17.35	//	//	CORPO E SESSUALITÀ	Titolo del libro che Tomo sta leggendo
177	0,0:26:20.09,0:26:22.37	Kai	<i>Nani yonderu no?</i>	Cosa stai leggendo?	Sorprende Tomo con il libro in mano
178	0,0:26:23.25,0:26:26.09	Tomo	<i>Gakkō de wa hanashikakenaid e.</i>	Ti avevo detto di non parlarmi a scuola.	
179	0,0:26:26.37,0:26:29.41	Kai	<i>Daijōbu da yo, dare mo mitenai kara.</i>	Stai tranquilla, tanto non ci vede nessuno.	
180	0,0:27:10.57,0:27:14.85	Kai	<i>Ima sakkā shiteru danshi no nakani, akai shatsu no hito iru deshō.</i>	Vedi quel bambino con la maglia rossa che gioca a calcio?	Guardando fuori dalla finestra
181	0,0:27:18.87,0:27:20.95	Kai	<i>6 nen no Ono kun.</i>	Sì chiama Ono, è del sesto anno.	
182	0,0:27:18.87,0:27:22.42	Pop up	//	Le scuole elementari in Giappone durano sei anni.	
183	0,0:27:24.05,0:27:27.05	Kai	<i>Kono hen ga moyamoyasuru n da yo ne.</i>	Quando penso a lui...ho le farfalle nello stomaco.	
184	0,0:27:29.49,0:27:30.85	Tomo	<i>Kimoi.</i>	Bleah.	
185	0,0:27:35.89,0:27:37.97	Kai	<i>Boku wa dō na chau n darou.</i>	E adesso cosa faccio?	
186	0,0:28:04.65,0:28:07.65	Fumiko	<i>Chotto! Kagi kakattenai janai.</i>	Insomma! Non hai chiuso a chiave!	Spaventa Tomo entrando all'improvviso in casa
187	0,0:28:07.65,0:28:09.80	Fumiko	<i>Dare ga haittekitara, dō suru no yo!?</i>	E se fosse entrato qualcuno?	
188	0,0:28:13.21,0:28:15.13	Fumiko	<i>Anta ga Tomo chan.</i>	Tu devi essere Tomo.	
189	0,0:28:17.25,0:28:20.69	Fumiko	<i>Hitori de iru toki chanto kagi kakete okinasai yo.</i>	Quando si è da soli in casa bisogna chiudere a chiave, capito?	
190	0,0:28:23.49,0:28:24.97	Fumiko	<i>Ara! Anta...</i>	Oh, guarda!	Riferendosi al personaggio del videogioco con cui Tomo stava

					giocando
191	0,0:28:26.29,0:28:27.49	Fumiko	<i>Shinda wa ne.</i>	Sei morta.	
192	0,0:28:32.41,0:28:34.43	Fumiko	<i>Atashi wa Rinko no haha.</i>	Sono la mamma di Rinko.	
193	0,0:28:35.65,0:28:39.17	Fumiko	<i>Kono hito wa ne, atashi no otto no Yoshio-kun.</i>	E questo... è mio marito Yoshio.	
194	0,0:28:39.57,0:28:40.77	Yoshio	<i>Dōmo.</i>	Piacere.	
195	0,0:28:41.37,0:28:45.65	Fumiko	<i>Rinko ne, kyō dōryō ga netsude shichatte, yakin ni natchattandatte.</i>	Oggi una collega di Rinko aveva la febbre, quindi le tocca il turno di notte.	
196	0,0:28:46.13,0:28:50.17	Fumiko	<i>Makio-kun mo osokunaru kara, Tomo-chan onegaitte tanomareta no.</i>	Siccome anche Makio farà tardi, ci prenderemo cura di te.	
197	0,0:28:50.93,0:28:52.03	Fumiko	<i>Nani tabeikou ka.</i>	Dove ti va di mangiare?	
198	0,0:29:06.32,0:29:07.85	Fumiko	<i>Tomo chan, ima ikutsu?</i>	Quanti anni hai, Tomo?	A cena
199	0,0:29:08.61,0:29:09.61	Tomo	<i>Juissai.</i>	Undici.	
200	0,0:29:16.73,0:29:18.97	Fumiko	<i>Oppai ōkiku nattekita?</i>	Ti sono già cresciute le tette?	
201	0,0:29:22.01,0:29:23.29	Fumiko	<i>Mada ka?</i>	Non ancora...	
202	0,0:29:26.81,0:29:29.49	Fumiko	<i>Sorosoro sakiso to ga itaku na tari shinai?</i>	Non iniziano a farti male i capezzoli?	
203	0,0:29:34.13,0:29:38.57	Fumiko	<i>Ano ko no taisō no oppai wa atashi ga tsukutta no chūgaku ni nensei no toki.</i>	La prima volta che ho fabbricato delle tette per Rinko aveva tredici anni.	
204	0,0:29:41.29,0:29:42.81	Fumiko	<i>Sōzōshitemite.</i>	Immagina...	
205	0,0:29:44.29,0:29:51.17	Fumiko	<i>Kokoro wa onnanoko na noni, seichōsuru kei hai mo nai ma tairana mune o miru toki no setsunasa.</i>	Che sofferenza dev'essere sentirsi una ragazzina ma non vedere il proprio seno crescere.	
206	0,0:30:00.73,0:30:02.51	Fumiko	<i>Ne, Tomo-chan...</i>	Tomo, ascolta...	
207	0,0:30:04.73,0:30:06.53	Fumiko	<i>Hitotsu ittoku kedo.</i>	Ti devo dire una cosa.	
208	0,0:30:08.09,0:30:10.87	Fumiko	<i>Rinko o kizutsukeru yōna koto shitara, shochi shinai yo.</i>	Non permetterò che tu faccia soffrire Rinko.	
209	0,0:30:12.61,0:30:15.41	Fumiko	<i>Tatoe anata ga kodomo de mo watashi wa yōshashinai.</i>	Non mi farò impietosire anche se sei una bambina.	

210	0,0:30:22.29,0:30:23.29	Yoshio	<i>Fumiko san.</i>	Fumiko,	
211	0,0:30:25.77,0:30:27.05	Yoshio	<i>Yakuza mitai.</i>	sembri una della yakuza.	
212	0,0:30:25.77,0:30:27.82	//	//	<i>Yakuza: mafia giapponese</i>	
213	0,0:30:29.29,0:30:30.97	Fumiko	<i>Sō?</i>	Tu dici?	
214	0,0:30:36.73,0:30:38.85	Istruttore di karate	<i>Soku to, ichi.</i>	Spazzata laterale. Uno!	<i>Inizio flashback</i>
215	0,0:30:43.74,0:30:44.27	Istruttore di karate	<i>Ni.</i>	Due!	
216	0,0:30:48.15,0:30:49.15	Istruttore di karate	<i>Yoi.</i>	Pronti!	
217	0,0:30:50.59,0:30:51.59	Istruttore di karate	<i>Ichi.</i>	Uno!	
218	0,0:31:54.81,0:31:57.05	Insegnante	<i>Gozonji deshita ka, okāsan?</i>	Signora, lo sapeva?	
219	0,0:31:57.59,0:31:59.65	Insegnante	<i>Haru kara zutto na n desu yo.</i>	Questa storia va avanti dall'inizio della scuola.	
220	0,0:32:00.22,0:32:01.60	Insegnante	<i>Yawara dōgi naku shimashita,</i>	Prima perde la divisa di judo,	
221	0,0:32:02.32,0:32:05.53	Insegnante	<i>Mizugi mo nakushimashita, zutto sabotteimasu.</i>	poi il costume da bagno, e poi salta sempre le lezioni.	
222	0,0:32:07.01,0:32:08.83	Fumiko	<i>Saboru?</i>	Davvero?	
223	0,0:32:09.25,0:32:11.65	Insegnante	<i>A, iya, taiiku no jugyō dake na n desu.</i>	In realtà solo quelle di educazione fisica.	
224	0,0:32:11.75,0:32:14.43	Insegnante	<i>Hoka no jugyō wa chanto majime ni uketeirundesu yo.</i>	Le altre le segue con attenzione.	
225	0,0:32:14.78,0:32:18.49	Insegnante	<i>A, ma, seiseki wa itsumo shita no hō desu kedo.</i>	Sì, anche se i voti restano un po' bassi.	
226	0,0:32:19.12,0:32:23.36	Insegnante	<i>Taiiku wa juken ni kankei nai tte nameterunjanai desu ka, otaku no musuko san?</i>	Non è che suo figlio sottovaluta le mie lezioni perché non servono a entrare all'università?	
227	0,0:32:25.81,0:32:28.81	Fumiko	<i>Namete wa nai to omou n desu kedo.</i>	Non credo sia per questo...	
228	0,0:32:30.17,0:32:34.83	Insegnante	<i>Mā, gakkō toshite wa tayō ni komatteorimashit e...</i>	Tutto ciò ci pone in una posizione difficile.	
229	0,0:32:36.85,0:32:38.21	Fumiko	<i>Nani ka...</i>	Forse...	
230	0,0:32:39.23,0:32:41.77	Fumiko	<i>Ano ko narini riyū ga arunjanai ka to...</i>	ha dei motivi che noi non conosciamo...	
231	0,0:32:42.48,0:32:	Insegnante	<i>Taiiku wa hissu</i>	No invece!	

	:45.73		<i>kamoku desu.</i>	Educazione fisica è una materia obbligatoria!	
232	0,0:32:51.29,0:32:52.69	Fumiko	<i>Rin-chan?</i>	Rin-chan?	Chiamando sua figlia
233	0,0:32:51.29,0:32:54.69	//	//	<i>chan: suffisso vezzeggiativo usato per rivolgersi alle bambine</i>	
234	0,0:33:09.35,0:33:12.23	Fumiko	<i>Kitanai jāji no taiiku kyōshi to attekita.</i>	Ho appena visto il tuo insegnante di ginnastica con quella tuta orribile.	
235	0,0:33:19.81,0:33:20.89	Fumiko	<i>Dōshita?</i>	Cosa c'è?	Sedendosi di fianco alla figlia sul letto
236	0,0:33:28.29,0:33:29.29	Rinko	<i>Okāsan...</i>	Mamma...	
237	0,0:33:33.75,0:33:34.75	Rinko	<i>Atashi ne...</i>	Io...	
238	0,0:33:39.77,0:33:41.61	Rinko	<i>Oppai ga hoshii no.</i>	vorrei avere le tette.	
239	0,0:34:09.97,0:34:11.47	Fumiko	<i>Sō da yo ne.</i>	Ma certo.	
240	0,0:34:14.17,0:34:15.09	Fumiko	<i>Rin-chan,</i>	Rin-chan,	
241	0,0:34:16.45,0:34:18.03	Fumiko	<i>Onna no ko da mon ne.</i>	tu sei una ragazzina ormai.	
242	0,0:34:27.85,0:34:29.67	Fumiko	<i>Nakanakute iindayo.</i>	Non c'è bisogno di piangere.	
243	0,0:34:31.27,0:34:33.53	Fumiko	<i>Rin-chan nani mo warukunai da kara.</i>	Non c'è niente che non va in te.	
244	0,0:34:47.35,0:34:49.83	Rinko Fumiko	- <i>Tadaima.</i> - <i>Rin-chan.</i>	- Eccomi! - Rin-chan!	Tornando a casa da scuola
245	0,0:34:49.91,0:34:50.91	Fumiko	<i>Chotto chotto.</i>	Vieni, vieni!	
246	0,0:35:08.01,0:35:09.25	Fumiko	<i>Tsuketemite.</i>	Provane uno!	Riferendosi ai reggiseni che le ha comprato
247	0,0:35:42.79,0:35:45.13	Fumiko	<i>Kore, iretemite.</i>	Mettiamoci questi.	Riferendosi all'imbottitura creata a maglia
248	0,0:35:51.55,0:35:53.69	Fumiko	<i>Chotto men tarinai ka.</i>	Forse il cotone non basta.	
249	0,0:35:57.01,0:35:59.77	Fumiko	<i>Honmono wa yararenai kara sa...</i>	Purtroppo non posso dartene un paio vero,	
250	0,0:36:00.37,0:36:03.89	Fumiko	<i>Toriaezu nise chichi de.</i>	ma per adesso ci sono solo queste finte.	Fine <i>flashback</i>
251	0,0:37:27.03,0:37:29.89	Makio Infermiera	- <i>Konnichiwa.</i> - <i>Konnichiwa.</i>	- Buongiorno! - Buongiorno!	Presso la casa di cura in cui Rinko lavora
252	0,0:37:30.22,0:37:31.80	Saitō	<i>Dōmo.</i>	Salve!	
253	0,0:37:32.33,0:37:	Saitō	<i>Watakushi,</i>	Mi presento,	

	:36.27		<i>Samejima seiyaku no Saitō to mōshimasu.</i>	sono Saitō dell'azienda farmaceutica Samejima.	
254	0,0:37:36.73,0:37:39.25	Saitō	<i>Itsumo osewa ni natteorimasu.</i>	È sempre un piacere lavorare con Lei.	
255	0,0:37:39.45,0:37:42.47	Makio Saitō	- <i>Dōmo. Ogawa to mōshimasu.</i> - <i>Saitō-san.</i>	- Piacere, io sono Ogawa. - Signor Saitō.	
256	0,0:37:43.97,0:37:45.09	Yuka	<i>Toire kocchissu.</i>	Il bagno è di qua.	
257	0,0:38:02.61,0:38:03.69	Makio	<i>Irasshai.</i>	Buongiorno!	Entrando in camera di sua madre
258	0,0:38:05.31,0:38:08.11	Rinko	<i>Ogawa-san, Makio-san ga kimashita yo.</i>	Sig.ra Ogawa, Makio è venuto a trovarla.	
259	0,0:38:11.19,0:38:13.77	Rinko	<i>Kyō wa totemo kibun ga ii mitai.</i>	Oggi è molto in forma.	
260	0,0:38:14.22,0:38:16.72	Rinko	<i>Itsumo yori takusan asa gohan meshiagattetashi sō.</i>	Pensi che a colazione ha mangiato più del solito.	
261	0,0:38:17.22,0:38:20.05	Makio	<i>Itsumo arigatō gozaimasu.</i>	Bene. La ringrazio di tutto cuore.	
262	0,0:38:20.14,0:38:23.10	Rinko	<i>lie. Goyukkuri dōzo.</i>	Di niente. Fate pure con calma.	
263	0,0:38:33.23,0:38:38.95	Makio	<i>Kāsan, Tomo to issho ni kita yo. Kāsan no mago. Wakaru?</i>	Mamma, ti ho portato la tua nipotina Tomo, te la ricordi?	
264	0,0:38:42.95,0:38:45.65	Tomo	<i>Obāchan. Konnichiwa.</i>	Buongiorno nonna.	
265	0,0:38:50.21,0:38:51.93	Nonna	<i>Darashi ga nai ne, Hiromi wa!</i>	Quanto sei sciatta, Hiromi!	
266	0,0:38:53.22,0:38:55.85	Nonna	<i>Onnanoko itsumo kichinto shite nasai.</i>	Le ragazze devono sempre essere in ordine!	
267	0,0:38:56.26,0:38:59.71	Makio	<i>Hiromi janai yo. Hiromi no musume no Tomo da yo.</i>	Non è Hiromi, è sua figlia Tomo.	
268	0,0:39:02.74,0:39:05.95	Makio	<i>Kāsan, imoyōkan mottekita yo.</i>	Mamma, ti ho portato gli imoyōkan.	
269	0,0:39:02.74,0:39:06.25	Pop up	//	<i>Imoyōkan: tortino di patate dolci</i>	
270	0,0:39:08.57,0:39:09.71	Nonna	<i>Imoyōkan?</i>	Gli imoyōkan?	
271	0,0:39:20.87,0:39:23.78	Tomo	<i>Bāchan wa, mama no koto kirai datta no kana.</i>	Ma la nonna odia la mamma?	In giardino
272	0,0:39:30.13,0:39:32.38	Makio	<i>Kirai tteiu no de wa nai to omou yo.</i>	Non credo che la odi.	
273	0,0:39:33.65,0:39:	Makio	<i>Demo mukashi</i>	Però la nonna da	

	:39.15		<i>kara, kāsān wa naze ka nēchan ni wa itsumo kibishikatta.</i>	sempre è molto severa con la mamma, non so perché.	
274	0,0:39:40.29,0:39:43.19	Makio	<i>Tōsan ga shinda kara wa yokei ni.</i>	Anche troppo, da quando il nonno è morto...	
275	0,0:39:45.25,0:39:48.66	Makio	<i>Oyako demo sa hito tajjin na n da yo.</i>	La relazione tra genitore e figlio non ha nulla di diverso dalle altre.	
276	0,0:39:49.77,0:39:52.74	Makio	<i>Dōshitemo ki ga awanai kankei mo aru n da to omou.</i>	Per quanto ci si sforzi, alcune proprio non funzionano.	
277	0,0:39:54.75,0:39:59.58	Makio	<i>Demo soreto kirai tte kotogoto wa chigau ki ga suru n da.</i>	Però la mia impressione è che non sia proprio odio.	
278	0,0:40:00.87,0:40:05.06	Makio	<i>Mushiro... Aishite yamanai kara koso</i>	Piuttosto, proprio perché non puoi smettere di amare	
279	0,0:40:06.39,0:40:07.87	Makio	<i>urame ni deru to iu ka.</i>	ottiene il risultato opposto.	
280	0,0:40:12.65,0:40:16.07	Tomo	<i>Mama wa o bāchan no koto mō suteta tte itteta.</i>	La mamma dice che abbiamo abbandonato la nonna.	
281	0,0:40:19.99,0:40:22.24	Makio	<i>Aru imi de wa sō na no kamo shirenai.</i>	Forse è così, in un certo senso.	
282	0,0:40:23.45,0:40:27.79	Makio	<i>Demo sō shinakereba, Tomo wa umaretekonakatt a n darou.</i>	Però se non l'avesse fatto, tu non saresti qui adesso.	
283	0,0:40:34.00,0:40:36.97	Makio	<i>Boku datte kāsān o koko ni irete, hotto shiteru.</i>	Personalmente mi rincuora sapere che la nonna vive qui.	
284	0,0:40:39.43,0:40:42.26	Makio	<i>Nēchan ga ie o detette kara zutto ...</i>	Dopo che la mamma se n'è andata da casa...	
285	0,0:40:43.56,0:40:47.14	Makio	<i>Mainichi mainichi boku no o bentō o tsukutte...</i>	...la nonna era sempre lì a prepararmi il pranzo...	
286	0,0:40:48.81,0:40:51.94	Makio	<i>donnani osokute mo boku no kaeri o matte</i>	...mi aspettava sveglia anche se tornavo tardissimo.	
287	0,0:40:54.07,0:40:56.32	Makio	<i>Shōjiki omotakute, yūzū datta.</i>	Onestamente mi deprimeva.	
288	0,0:40:58.86,0:41:01.16	Makio	<i>Konna koto ittarakenai darou kedo,</i>	Forse non dovrei dire così,	
289	0,0:41:02.49,0:41:05.83	Makio	<i>demo issho ni kurashiteru aida</i>	ma nel periodo in cui ho vissuto	

			wa...	con lei...	
290	0,0:41:06.45,0:41:08.34	Makio	<i>Dō shitara hanarerareru ka</i>	non facevo altro che pensare	
291	0,0:41:09.13,0:41:10.48	Makio	<i>Sore bakkari kangaeteta.</i>	al modo migliore per andare via.	
292	0,0:41:29.23,0:41:33.52	Tomo	<i>Mama wa... Atashi no koto mo sutechau no ka na.</i>	Forse la mamma abbandonerà anche me...	
293	0,0:41:42.20,0:41:44.03	Makio	<i>Tomo no mama wa...</i>	Tomo, è che...	
294	0,0:41:46.20,0:41:50.83	Makio	<i>Jibun nitotte no yūsen jun'i o umaku kangaerarenai hito na n da.</i>	...la mamma non ha le idee chiare su quali siano le sue priorità.	
295	0,0:41:52.29,0:41:54.21	Makio	<i>Sōiu hito ga iru n da yo.</i>	Sai, ci sono persone così.	
296	0,0:41:55.04,0:41:57.00	Makio	<i>Totemo kanashii koto da kedo.</i>	È una cosa triste.	
297	0,0:41:59.92,0:42:02.72	Tomo	<i>Ne, Rinko-san to dōshite tsukiau koto ni natta no?</i>	E invece qual è la tua priorità?	
298	0,0:42:05.43,0:42:09.39	Makio	<i>Mā, ittemireba...</i>	È Rinko. Mi sembra ovvio.	
299	0,0:42:11.18,0:42:15.06	Tomo	<i>Boku no hitome bore desu.</i>	Ma come vi siete conosciuti tu e Rinko?	
300	0,0:42:19.78,0:42:22.74	Makio	<i>Hitome bore?</i>	Come dire...	
301	0,0:42:23.66,0:42:25.41	Makio	<i>Un.</i>	...per me è stato amore a prima vista.	
302	0,0:42:25.74,0:42:26.91	Tomo	<i>Teinei ni teinei ni...</i>	Amore a prima vista?	
303	0,0:42:27.37,0:42:28.41	Makio	<i>Kāsan no karada o fuiteru rinko san o hajimetemita toki</i>	Già.	
304	0,0:42:30.12,0:42:33.08	Makio	<i>Mō nante iu ka...</i>	Quando l'ho vista per la prima volta...	
305	0,0:42:34.42,0:42:38.59	Makio	<i>Kiresugite...</i>	Rinko stava lavando la nonna con così tanta cura...	
306	0,0:42:40.92,0:42:44.26	Makio	<i>Namida ga deta.</i>	Come posso dire...	
307	0,0:42:46.26,0:42:47.93	Makio	<i>Mochiron, moto wa otoko no hito datte wakatta toki wa...</i>	Era così bella...	
308	0,0:42:48.76,0:42:50.27	Makio	<i>Mono sugoku tomadotta kedo.</i>	...che mi sono commosso.	
309	0,0:42:53.64,0:42:57.11	Makio	<i>Suki ni natteshimatta kimochi wa dō shiyō mo nakattanda.</i>	Certo, quando ho scoperto che prima era un uomo,	

310	0,0:42:57.27,0:42:59.27	Makio	<i>Rinko-san no yōna kokoro no hitome borechattara ne...</i>	non sapevo davvero cosa pensare.	
311	0,0:43:00.61,0:43:03.78	Makio	<i>Mō ato no iroirona koto wa dō demo iinda yo.</i>	Però ormai mi ero innamorato e non potevo più farci nulla.	
312	0,0:43:06.45,0:43:09.28	Makio	<i>Otoko toka, onna no ka...</i>	Quando ti innamorai di una persona come Rinko,	
313	0,0:43:10.45,0:43:14.46	Makio	<i>Sōiu koto mo mohaya kankei nainda.</i>	tutto il resto passa in secondo piano.	
314	0,0:43:15.96,0:43:18.79	Makio	<i>Otoko toka, onna toka...</i>	Che sia un uomo... o una donna...	
315	0,0:43:20.26,0:43:23.47	Makio	<i>Sōiu koto mo... Mohaya kankei nai n da.</i>	anche questo non ha più importanza.	
316	0,0:43:26.34,0:43:27.47	Rinko	<i>O matase!</i>	Eccomi!	
317	0,0:43:27.72,0:43:29.64	Rinko	<i>Gomen ne, osoku natchatta!</i>	Scusate, sono in ritardo!	
318	0,0:43:30.47,0:43:31.97	Rinko	<i>Tabete. Onaka suitea deshō.</i>	Ecco il pranzo, avrete fame.	Porgendo al gruppo degli <i>onigiri</i>
319	0,0:43:32.30,0:43:33.52	Makio	<i>Arigatō.</i>	Oh, grazie!	
320	0,0:43:35.27,0:43:36.64	Makio	<i>Ii ne!</i>	Che buono!	
321	0,0:43:37.58,0:43:38.58	Makio	<i>Hai.</i>	Prendi.	
322	0,0:43:42.03,0:43:43.32	Makio	<i>Itadakimasu.</i>	Buon appetito!	
323	0,0:43:53.38,0:43:55.33	Rinko	<i>Katazukete madotchatta.</i>	Ho messo a posto e sono corsa da voi.	
324	0,0:43:55.46,0:43:56.66	Makio	<i>Gokurō sama.</i>	Tranquilla.	
325	0,0:44:26.32,0:44:28.30	Makio	<i>Tomo! Dō shita?!</i>	Tomo! Cos'hai?	Tomo inizia a sentirsi male dopo aver mangiato un <i>onigiri</i>
326	0,0:44:28.36,0:44:30.20	Rinko	<i>Tomo-chan?</i>	Tomo?!	
327	0,0:44:32.80,0:44:37.21	Hiroimi	<i>Daijōbu yo! Kono ko hane, onigiri ageteokeba, monku nai no.</i>	Non ti preoccupare! Basta darle un <i>onigiri</i> e non si lamenta.	Lo schermo è nero, <i>flashback</i> a un ricordo di Tomo
328	0,0:44:37.37,0:44:39.67	Hiroimi	<i>Ne! Tomo onigirisuki yo ne!</i>	Tanto ti piacciono gli <i>onigiri</i> , vero Tomo?	
329	0,0:44:40.83,0:44:43.04	Hiroimi	<i>Sa, hayaku tabe chae nasai.</i>	Dai, mangia, muoviti!	
330	0,0:44:43.59,0:44:	Hiroimi	<i>Hora!</i>	Su!	

	:44.84				
331	0,0:44:59.98,0:45:00.98	Rinko	<i>Tomo-chan?</i>	Tomo?	Rinko è in camera da letto con Tomo
332	0,0:45:15.99,0:45:17.08	Rinko	<i>Dō shita?</i>	Cos'hai?	
333	0,0:45:23.48,0:45:25.25	Rinko	<i>Daijōbu, daijōbu...</i>	Tranquilla, tranquilla...	Confortando Tomo
334	0,0:45:27.55,0:45:29.26	Rinko	<i>Daijōbu da yo...</i>	Va tutto bene...	
335	0,0:45:50.30,0:45:51.78	Rinko	<i>Taoru boroboro da ne.</i>	Com'è conciato quel fazzoletto...	
336	0,0:45:58.62,0:45:59.46	Tomo	<i>li no.</i>	Fa lo stesso.	
337	0,0:46:01.41,0:46:03.79	Rinko	<i>Mada mada akachan da nā.</i>	Sei ancora una bambina piccola...	
338	0,0:46:06.04,0:46:08.30	Rinko	<i>Akachan...</i>	La mia piccolina...	Coccolando Tomo
339	0,0:46:08.46,0:46:12.38	Rinko	<i>li ko da ne... Hai, dakko shimashō...</i>	che brava bimba... Ti stringo tutta...	
340	0,0:46:12.51,0:46:14.97	Rinko	<i>Oppai, oppai...</i>	Vicina vicina...	
341	0,0:46:27.36,0:46:28.32	Tomo	<i>Ne...</i>	Rinko?	
342	0,0:46:30.65,0:46:31.90	Tomo	<i>Oppai...</i>	Posso...	
343	0,0:46:33.38,0:46:34.82	Tomo	<i>Sawattemitai.</i>	toccare le tue tette?	
344	0,0:46:39.04,0:46:39.86	Rinko	<i>li yo.</i>	Certo.	
345	0,0:46:51.66,0:46:53.01	Rinko	<i>Honmono yori...</i>	Quelle vere...	
346	0,0:46:54.34,0:46:56.47	Rinko	<i>Yaya katamerurashii yo.</i>	sono un po' più morbide.	
347	0,0:46:58.97,0:46:59.97	Rinko	<i>Dō?</i>	Come sono?	
348	0,0:47:05.23,0:47:07.31	Tomo	<i>Yaya katame kamo.</i>	Forse hai ragione.	Toccando il seno di Rinko
349	0,0:47:09.44,0:47:12.03	Tomo	<i>Demo... Chotto kimochi ii.</i>	Però... è piacevole.	
350	0,0:47:28.84,0:47:31.55	Tomo	<i>Nē, Makio! Nuite nuite nuite!</i>	Dai, Makio, superiamola!	In bicicletta
351	0,0:47:45.85,0:47:47.40	Tomo	<i>Ne, Makio nuide!</i>	Superala, superala!	
352	0,0:47:47.73,0:47:49.73	Tomo	<i>Ike, ike!</i>	Vai, vai!	
353	0,0:48:17.93,0:48:19.51	Rinko	<i>Shijimi no o shōyuzuke to</i>	<i>Shijimi</i> in salsa di soia	Durante il picnic
354	0,0:48:19.93,0:48:21.43	Rinko	<i>Kiriboshi daikon.</i>	e <i>daikon</i> essiccato.	
355	0,0:48:22.93,0:48:23.93	Rinko	<i>Dōzo.</i>	Prego.	
356	0,0:48:24.10,0:48:25.06	Makio	<i>Hai.</i>	Tieni.	

357	0,0:48:25.18,0:48:27.60	Tutti	- <i>Itadakimasu.</i> - <i>Itadakimasu.</i>	- Buon appetito. - Buon appetito!	
358	0,0:48:46.45,0:48:47.29	Rinko	<i>Dō?</i>	Com'è?	
359	0,0:48:47.62,0:48:49.46	Tomo Rinko	- <i>Oishii!</i> - <i>Yokatta.</i>	- Buonissimo! - Meno male.	
360	0,0:49:22.98,0:49:26.33	Rinko	<i>Tomo mata gēmu ya rippa nashi datta yo.</i>	Tomo... hai lasciato di nuovo in giro i giochi.	In casa
361	0,0:49:28.66,0:49:32.92	Rinko	" <i>Ā</i> " <i>janakute, chanto katazuketette itsumo itteru deshō.</i>	No, niente "ah", ti dico sempre di metterli a posto.	
362	0,0:49:33.04,0:49:34.34	Tomo	<i>Hai hai hai.</i>	Sì, sì.	
363	0,0:49:34.71,0:49:37.00	Rinko	" <i>Hai hai hai</i> " <i>janakute...</i>	No, niente "sì sì"...	
364	0,0:49:37.13,0:49:38.51	Tomo	<i>Urusee nā!</i>	Che palle!	
365	0,0:49:39.55,0:49:41.80	Tomo	<i>Itai! Gyakutai!</i>	Ahi! Mi maltratta!	Rinko le ha tirato i capelli
366	0,0:49:43.22,0:49:44.43	Makio	<i>Ittekimasu.</i>	Vado!	
367	0,0:49:44.60,0:49:46.18	Rinko	<i>Itterasshai.</i>	Buona giornata.	
368	0,0:49:48.22,0:49:51.48	Yuka Signora anziana	- <i>Kore tsugi wa ura amissuka, omote amissuka?</i> - <i>Tsugi wa omote yo.</i>	- Il prossimo è dritto o rovescio? - Dritto.	Presso la casa di cura, facendo a maglia
369	0,0:49:51.60,0:49:53.52	Yuka	<i>A, omote ka. Arigatō gozaimasu.</i>	Ah, davvero? Grazie mille!	
370	0,0:50:02.49,0:50:03.70	Yuka	<i>Na n desu ka.</i>	Che c'è?	
371	0,0:50:05.07,0:50:07.03	Rinko	<i>Yuka-chan saikin sugoku kirei.</i>	Sei proprio bella ultimamente, Yuka.	
372	0,0:50:08.16,0:50:10.54	Yuka	<i>Ē? Sō desu ka.</i>	Dici davvero?	
373	0,0:50:11.08,0:50:14.54	Rinko	<i>Nanka ne. Kiresa ga naka kara fureteru.</i>	È come se risplendessi di bellezza.	
374	0,0:50:15.08,0:50:17.88	Rinko	<i>Osamarazu ni hamideteru kanji.</i>	Una bellezza travolgente e incontrollabile.	
375	0,0:50:21.88,0:50:26.72	Yuka	<i>Taihen desu yo, binbō kekkonsuru kara ne.</i>	Lascia stare, sposarsi con pochi soldi è impossibile.	
376	0,0:50:28.31,0:50:32.39	Yuka	<i>Tsutsumashikutte omou kedo, chottoshita kotoni ichiichi kane kakatte...</i>	Volevamo fare le cose in piccolo, ma anche la minima sciocchezza costa.	

377	0,0:50:33.85,0:50:37.40	Yuka	<i>Konaida nante, setsuyaku no tameni uedingu kēki jibun de yakebatte aite ni iwarete,</i>	Pensa che per risparmiare mi ha detto che la torta potrei farla io,	
378	0,0:50:37.57,0:50:40.74	Yuka	<i>maji kenka ni narimashita, sakki no natsu!</i>	alla fine ci siamo messi a litigare, ma ti pare?!	
379	0,0:50:41.78,0:50:45.24	Yuka	<i>Kono mama hontōni tōjitsu ni mukaerareru no ka, suggē fuanssu.</i>	Chissà se ci arriviamo a quel giorno.	
380	0,0:50:47.12,0:50:48.41	Rinko	<i>Daijōbu yo.</i>	Andrà bene.	
381	0,0:50:50.16,0:50:54.92	Yuka	<i>Dō desu ka ne aite wa ahō da shi nā...</i>	Chissà... è così idiota!	
382	0,0:51:02.30,0:51:06.09	Rinko	<i>Tomo... Kyō hokani nani ka mon ga aru?</i>	Tomo... che cosa vuoi mangiare oggi?	Al supermercato
383	0,0:51:07.89,0:51:09.10	Tomo	<i>Ika no shiokara.</i>	Seppie in salamoia.	
384	0,0:51:10.01,0:51:12.27	Rinko	<i>Hontō ossan mitai da ne!</i>	Sei proprio un vecchio ubriacone!	
385	0,0:51:16.44,0:51:18.44	Rinko	<i>Shiokara...</i>	Calamari sotto sale...	
386	0,0:51:45.04,0:51:46.97	Naomi	<i>Ara! Ano ko...</i>	Guarda, ma quella...	Notando Tomo
387	0,0:51:45.04,0:51:46.97	Kai	<i>Tomo?</i>	Tomo?	
388	0,0:51:49.64,0:51:50.93	Rinko	<i>Tomo?</i>	Tomo?	
389	0,0:51:53.18,0:51:54.48	Rinko	<i>Iku yo, Tomo.</i>	Andiamo, Tomo.	
390	0,0:52:05.36,0:52:09.32	Rinko	<i>Ā, shokki o senzai wasureteta.</i>	Ah, ho dimenticato il detersivo per i piatti. Vai a prenderlo tu?	
391	0,0:52:09.57,0:52:10.78	Tomo	<i>Haai.</i>	Va bene.	
392	0,0:52:18.70,0:52:19.50	Naomi	<i>Tomo-chan.</i>	Tomo.	
393	0,0:52:24.34,0:52:25.51	Tomo	<i>Konnichiwa.</i>	Buongiorno.	
394	0,0:52:26.55,0:52:28.51	Naomi	<i>Okāsan kaettekonnai n desu tte.</i>	La mamma non è ancora tornata?	
395	0,0:52:32.47,0:52:34.02	Naomi	<i>Chanto tabeteru no?</i>	Ti danno da mangiare?	
396	0,0:52:36.98,0:52:38.52	Naomi	<i>Anata daijōbu?</i>	Tutto ok?	
397	0,0:52:39.77,0:52:41.86	Naomi	<i>Zuibun henna hito to issho ni iru kara.</i>	Come mai sei con una persona così strana?	
398	0,0:52:45.54,0:52:	Naomi	<i>Ii? Komattara,</i>	Stai bene? Per	

	:48.53		<i>itsudemo uchi ni irasshai.</i>	qualsiasi problema puoi sempre venire da noi.	
399	0,0:52:49.66,0:52:51.99	Naomi	<i>Kai mo watashi mo Tomo-chan no mikata dakara.</i>	Io e Kai siamo dalla tua parte.	
400	0,0:52:53.03,0:52:54.87	Naomi	<i>Anata wa hitori janai no yo!</i>	Non sei sola.	
401	0,0:52:56.37,0:52:58.16	Naomi	<i>Yokei no sei kamoshirenai kedo,</i>	Forse mi preoccupa troppo,	
402	0,0:52:58.62,0:53:02.21	Naomi	<i>Aiu shurui no hito to amari iss honi hōga.</i>	ma non dovresti stare con una persona di quel tipo.	
403	0,0:53:15.51,0:53:20.35	Tomo	<i>Hitotsu hiyoko ga</i>	♪ C'è un piccolo pulcino ♪	Filastrocca
404	0,0:53:20.69,0:53:25.82	Tomo	<i>Kago no naka da iroku nenne.</i>	♪ dentro al cestino, dairoku nenne ♪	
405	0,0:53:28.08,0:53:32.37	Tomo	<i>Futatsu fune ni wa</i>	♪ Ci sono due marinaretti ♪	
406	0,0:53:32.49,0:53:38.08	Tomo	<i>Sendō san ga dai ro kunen ne.</i>	♪ sui traghetti, dairoku nenne ♪	
407	0,0:53:39.66,0:53:44.09	Tomo	<i>Mi tsu Miyo chan ga</i>	♪ Ci sono tre bambolotti ♪	
408	0,0:53:44.42,0:53:49.59	Tomo	<i>Omocha o motte dai ro kunen ne.</i>	♪ tra i balocchi, dairoku nenne ♪	
409	0,0:53:58.18,0:54:01.89	Poliziotto	<i>Higaisha no kata mo jiken ni tsuzuki wa nai to oshi tterunde.</i>	La signora ha deciso di non sporgere denuncia.	Alla stazione di polizia
410	0,0:54:02.44,0:54:06.61	Poliziotto	<i>Mā, ato de kurīningudai de mo o shiharai shite ne.</i>	Restano solo da pagare le spese della lavanderia.	
411	0,0:54:08.40,0:54:11.28	Rinko	<i>Hontōni mōshiwake gozaimasen deshita.</i>	Sono veramente mortificata.	
412	0,0:54:14.12,0:54:15.62	Rinko	<i>Hora, Tomo mo.</i>	Su Tomo, anche tu!	
413	0,0:54:19.45,0:54:21.12	Rinko	<i>Hontōni mōshiwake arimasen.</i>	Le chiedo scusa per l'accaduto.	
414	0,0:54:57.62,0:54:58.83	Rinko	<i>Kaerou ka?</i>	Andiamo?	
415	0,0:55:44.33,0:55:45.83	Tomo	<i>Gomennasai.</i>	Mi dispiace.	
416	0,0:55:55.09,0:55:56.72	Rinko	<i>Atashi ni ayamarete,</i>	Perché stai chiedendo scusa a me	
417	0,0:55:57.59,0:56:00.05	Rinko	<i>nande ano obasan ni ayamarenakatta no?</i>	e non l'hai fatto con quella signora?	
418	0,0:56:06.39,0:56:09.56	Rinko	<i>Nanka iwareta? Ano obasan ni.</i>	Non è che ti ha detto qualcosa?	

419	0,0:56:13.98,0:56:15.82	Rinko	<i>Moshikashite, atashi no koto?</i>	Per caso qualcosa su di me?	
420	0,0:56:23.33,0:56:24.41	Rinko	<i>Ne, Tomo ...</i>	Ascolta, Tomo...	
421	0,0:56:26.91,0:56:28.37	Rinko	<i>Nani ga atte mo,</i>	Non importa cosa accada	
422	0,0:56:29.33,0:56:30.75	Rinko	<i>Nani o iwarete mo,</i>	o cosa ti venga detto...	
423	0,0:56:31.54,0:56:33.25	Rinko	<i>Anna koto shicha zettai dame.</i>	Non puoi comportarti così.	
424	0,0:56:35.42,0:56:36.59	Rinko	<i>Nomikonde,</i>	Bisogna ingoiare il rospo,	
425	0,0:56:37.59,0:56:39.26	Rinko	<i>funbatte, gamanshite.</i>	avere pazienza e tenere duro.	
426	0,0:56:40.93,0:56:42.93	Rinko	<i>Ikari ga tōrisugi saru o matsu no.</i>	Devi aspettare che ti passi la rabbia.	
427	0,0:56:45.10,0:56:47.06	Tomo	<i>Tōrisuginai toki wa?</i>	E quando non ti passa?	
428	0,0:57:10.58,0:57:11.79	Rinko	<i>Atashi wa ne...</i>	Io, ad esempio,	
429	0,0:57:13.34,0:57:16.26	Rinko	<i>Kore de suggē kuyashii koto toka,</i>	quando succedono cose brutte	
430	0,0:57:17.05,0:57:19.63	Rinko	<i>shinu hodo kanashika tari suru koto wo</i>	o così tristi che vorrei morire, lavorando a maglia	
431	0,0:57:20.76,0:57:22.26	Rinko	<i>zenbu ni chara ni suru no.</i>	riesco a dimenticare tutto.	
432	0,0:57:22.97,0:57:25.26	Rinko	<i>Dare ka ni senzai bukkakeru kawari ni ne.</i>	Invece di sparare detersivo per piatti sulle persone.	
433	0,0:57:27.64,0:57:29.27	Rinko Rinko	<i>"Fuzaken janē o",</i>	"Dannazione",	Facendo a maglia
434	0,0:57:29.89,0:57:33.02	Rinko	<i>"Chikushō", "chikushō" tte.</i>	"ti odio", "ti odio".	
435	0,0:57:33.61,0:57:35.27	Rinko	<i>Ichimoku ichimoku ami nagara,</i>	Punto dopo punto,	
436	0,0:57:37.65,0:57:39.11	Rinko	<i>Sōsuruto ne,</i>	facendo la maglia,	
437	0,0:57:40.24,0:57:45.12	Rinko	<i>Kokoro ga sūtto taira ni naru.</i>	senza accorgermene, mi sento più leggera.	
438	0,0:57:49.50,0:57:52.67	Tomo	<i>Makio no haramaki wa Rinko-san ga tsukutta no?</i>	Quindi l'hai fatto tu la panciera di lana di Makio?	
439	0,0:57:53.00,0:57:54.29	Rinko	<i>Sō yo.</i>	Sì.	
440	0,0:57:54.96,0:57:56.50	Rinko	<i>Tomo ni mo nanka tsukutteageru.</i>	Se vuoi faccio qualcosa anche per te.	
441	0,0:57:56.92,0:58:00.01	Rinko	<i>Mafurā de mo, sētā de mo</i>	Una sciarpa, un maglione o un	

			<i>tebukuro de mo.</i>	paio di guanti.	
442	0,0:58:00.59,0:58:01.51	Rinko	<i>Nani ga ii?</i>	Cosa preferisci?	
443	0,0:58:02.68,0:58:05.35	Tomo	<i>Konna atatakai hi ni kangaerarenai yo.</i>	Fa troppo caldo per pensarci.	
444	0,0:58:06.01,0:58:07.51	Rinko	<i>Sō desu.</i>	Hai ragione.	
445	0,0:58:12.02,0:58:16.98	Tomo	<i>Sō ieba, mama wa mafurā mo, tebukuro mo, sētā mo</i>	Ora che ci penso, mia mamma non mi ha mai comprato	
446	0,0:58:17.32,0:58:20.03	Tomo	<i>Keito no mono wa kattekureta koto nai.</i>	nemmeno una sciarpa fatta a maglia.	
447	0,0:58:20.65,0:58:21.86	Rinko	<i>Nande?</i>	Perché?	
448	0,0:58:22.36,0:58:23.70	Tomo	<i>Wakaranai.</i>	Non lo so.	
449	0,0:58:32.58,0:58:35.54,	Tomo	<i>Kore nani? Onaji mon ippai atta.</i>	Cos'è questo? Ne ho visti tanti in giro.	Mostrando un lavoro a maglia di Rinko
450	0,0:58:38.84,0:58:40.05	Rinko	<i>Kore wa ne...</i>	Ah, quello...	
451	0,0:58:41.34,0:58:43.01	Rinko	<i>Atashi no bonnō.</i>	rappresenta il mio attaccamento.	
452	0,0:58:44.01,0:58:45.05	Tomo	<i>Bonnō?</i>	Attaccamento?	
453	0,0:58:47.72,0:58:49.89	Rinko	<i>Shita no shujutsushita toki sa...</i>	Quando ho fatto l'operazione	
454	0,0:58:50.68,0:58:53.06	Rinko	<i>Kekkō tsurakattanda yo ne.</i>	ho sofferto molto, sai...	
455	0,0:58:54.06,0:58:56.73	Rinko	<i>Itakute, kayukute...</i>	Faceva davvero tanto male...	
456	0,0:58:58.77,0:59:02.70	Rinko	<i>Nande atashi konna kurushii omoishinakucha ikenainndarōtte.</i>	Mi chiedo perché dovessi sopportare un dolore del genere.	
457	0,0:59:03.86,0:59:06.53	Rinko	<i>Atashi nanka machigatta koto shita ka nā tte.</i>	Avevo forse fatto qualcosa di sbagliato?	
458	0,0:59:07.95,0:59:13.21	Rinko Rinko	<i>Mā machigatta no wa atashi janakute, kamisama ga atashi no zōkei o machigatta n da kedo.</i>	Ma non è colpa mia, sono solo stata creata con la forma sbagliata.	
459	0,0:59:15.79,0:59:17.08	Rinko	<i>Kore wa...</i>	Questi...	
460	0,0:59:19.00,0:59:21.42	Rinko	<i>Atashi no dankon e no kuyō.</i>	sono l'offerta per il funerale della mia virilità.	
461	0,0:59:23.30,0:59:	Tomo	<i>Dankon?</i>	Virilità?	

	:24.59				
462	0,0:59:26.30,0:59:27.59	Tomo	<i>Jā, kore...</i>	Quindi questo...	
463	0,0:59:28.97,0:59:30.26	Tomo	<i>Rinko-san no...</i>	è il tuo...	
464	0,0:59:31.81,0:59:33.06	Rinko	<i>Chinko desu.</i>	pisellino.	Ridendo
465	0,0:59:34.94,0:59:35.94	Tomo	<i>Hentai na!</i>	Pervertita!	Ridendo
466	0,0:59:36.10,0:59:38.11	Rinko	<i>Shitsurei ne!</i>	Ma che maleducata!	Ridendo
467	0,0:59:39.40,0:59:43.11	Rinko	<i>Kore o, 108 tsukuttara, moyasu no.</i>	Quando ne avrò fatti 108, li brucerò.	
468	0,0:59:44.45,0:59:45.61	Tomo	<i>108?</i>	108?	
469	0,0:59:48.95,0:59:50.12	Tomo	<i>Shōhi zeikomi?</i>	Tassa sul consumo inclusa?	
470	0,0:59:48.95,0:59:51.45	Cartello	//	Questa tassa in Giappone è dell'8%.	
471	0,0:59:50.33,0:59:51.45	Rinko	<i>Baka...</i>	Che sciocchina...	
472	0,0:59:51.91,0:59:56.46	Rinko	<i>108 tteiu no wa, ningen no bonnō no kazu.</i>	Nel Buddhismo i desideri terreni dell'uomo sono 108.	
473	0,0:59:57.54,1:00:00.92	Rinko	<i>Joyanokane wa ōmisoka no yoru ni 108 kai tsuku desho?</i>	Le campane dell'ultimo dell'anno suonano 108 volte, giusto?	
474	0,1:00:01.59,1:00:04.63	Rinko	<i>Juzu no tama no kazu mo 108.</i>	E anche i grani del rosario buddhista sono 108.	
475	0,1:00:08.62,1:00:10.13	Rinko	<i>Kuyo ga owattara,</i>	Quando avrò finito i preparativi,	
476	0,1:00:11.84,1:00:13.84	Rinko	<i>koseki o josei ni kaeru tsumori.</i>	potrò diventare una donna anche per l'anagrafe.	
477	0,1:00:21.68,1:00:25.02	Tomo	<i>Atashi mo bonnō tsukuttemitai.</i>	Voglio provare anche io a crearne uno.	
478	0,1:00:30.52,1:00:32.86	Rinko	<i>Ja ne,</i>	Allora...	
479	0,1:00:34.02,1:00:37.36	Rinko	<i>Kono ito sashiageru to</i>	Passi questo filo	
480	0,1:00:38.53,1:00:42.03	Rinko	<i>Kō yatte?</i>	fra l'indice e il medio. In questo modo.	
481	0,1:00:42.74,1:00:43.87	Rinko	<i>Ok?</i>	Ok?	
482	0,1:00:47.04,1:00:48.37	Tomo Rinko	- <i>Kō?</i> - <i>Un.</i>	- Così? - Sì, così.	
483	0,1:00:48.66,1:00:51.21	Rinko	<i>Sore o sashiagete sō sō.</i>	Poi passi... sì, così.	
484	0,1:00:51.38,1:00:	Rinko	<i>Sō sō. Kō deshō.</i>	Esatto. In questo	

	:53.88			modo.	
485	0,1:00:55.75,1:00:57.38	Rinko	<i>Sa, kono hari o...</i>	Poi, con il ferro...	
486	0,1:00:58.01,1:00:59.84	Rinko	<i>Kono ichiban ni koko.</i>	prendi il primo punto...	
487	0,1:01:00.26,1:01:03.89	Rinko	<i>Soko ni tōshitesō.</i>	e ci passi in mezzo. Qui.	
488	0,1:01:04.89,1:01:05.85	Rinko	<i>Sō.</i>	Ecco. Brava.	
489	0,1:02:05.20,1:02:06.45	Rinko	<i>Ne, Makio ...</i>	Senti, Makio...	
490	0,1:02:08.74,1:02:09.95	Rinko	<i>Atashi ne ...</i>	Io...	
491	0,1:02:12.04,1:02:13.29	Rinko	<i>Tomo no koto ga ...</i>	Tomo è...	
492	0,1:02:15.13,1:02:17.92	Rinko	<i>Kawaiikute kawaiikute dō shiyō mo nai.</i>	così importante per me che non so cosa fare.	
493	0,1:02:24.13,1:02:25.26	Rinko	<i>Moshi ...</i>	Forse...	
494	0,1:02:27.26,1:02:28.47	Rinko	<i>Moshimo sa ...</i>	Nel caso in cui...	
495	0,1:02:30.10,1:02:34.65	Rinko	<i>Tomo no mama ga kono mama zutto konakattara ...</i>	sua mamma non tornasse davvero...	
496	0,1:02:37.48,1:02:40.98	Rinko	<i>Tomo no koto yōshi ni dekiru no ka na.</i>	la potremmo adottare noi.	
497	0,1:02:44.32,1:02:49.33	Rinko	<i>Atashi... Koseki wo onna ni kaete Makio to kekkonshitaru ...</i>	Quando sarò ufficialmente una donna, se io e te ci sposassimo...	
498	0,1:02:53.29,1:02:55.17	Rinko	<i>Tomo no mama ni nareru no ka na.</i>	forse potrei diventare io la mamma di Tomo.	
499	0,1:03:05.01,1:03:06.18	Rinko	<i>Gomen ...</i>	Scusa...	
500	0,1:03:08.01,1:03:10.01	Rinko	<i>Kekkon made wa kangaeteinai ka.</i>	Probabilmente non pensavi neanche al matrimonio.	
501	0,1:03:11.10,1:03:12.52	Rinko	<i>Zūzūshii yo ne...</i>	Forse ho esagerato...	
502	0,1:03:21.02,1:03:22.53	Makio	<i>Sonna koto nai.</i>	Ti sbagli.	
503	0,1:03:25.65,1:03:29.70	Makio	<i>Boku wa sonna fū ni fuzaketa kimochi de Rinko-san to tsukiattenai.</i>	Se i miei sentimenti non fossero sinceri, non starei con te, Rinko.	
504	0,1:03:32.95,1:03:36.00	Makio	<i>Ukeiremasu. Zenbu.</i>	Lo voglio anche io.	
505	0,1:03:41.04,1:03:44.01	Makio	<i>Tomo no koto wo shinken ni kangaetemiyou.</i>	Proviamo a pensare al bene di Tomo.	
506	0,1:03:44.84,1:03:46.05	Makio	<i>Issho ni.</i>	Insieme.	
507	0,1:04:20.13,1:04	Cartello	<i>Ogawa Tomo</i>	TOMO HA UNA	Insulti sulla

	:23.38		<i>hentai kazoku</i>	FAMIGLIA DI PERVERTITI	lavagna
508	0,1:04:31.26,1:04:32.22	Tomo	<i>Omae ka?</i>	Sei stato tu?	Parlando con Kai
509	0,1:05:40.16,1:05:41.33	Tomo	<i>Mama?!</i>	Mamma?!	
510	0,1:05:59.18,1:06:00.18	Tomo	<i>Mama?!</i>	Mamma?	
511	0,1:07:04.79,1:07:08.38	Rinko	<i>Tomo! Konna jikan made doko okonatteta no?</i>	Tomo! Dove sei stata fino a quest'ora?!	
512	0,1:07:13.38,1:07:16.43	Makio	<i>Gakkō ni renrakushitara, asa kara inai tte iwareru shi.</i>	Ci hanno detto che stamattina non eri a scuola.	
513	0,1:07:16.59,1:07:18.43	Makio	<i>Ittai nani yattetanda yo?!</i>	Ma che cosa stavi facendo?!	
514	0,1:07:20.10,1:07:21.60	Rinko	<i>Shinpaishitanda yo.</i>	Ci siamo preoccupati tanto!	
515	0,1:07:24.98,1:07:26.44	Rinko	<i>Chanto kotaenasai!</i>	Di' qualcosa!	
516	0,1:07:30.44,1:07:32.11	Tomo	<i>Mama de mo nai kuse ni.</i>	Tu non sei mia madre.	
517	0,1:07:32.57,1:07:33.57	Makio	<i>Tomo!</i>	Tomo!	
518	0,1:07:51.54,1:07:53.54	Cartello	<i>Koi ni esa o ataenaide kudasai.</i>	VIETATO DARE DA MANGIARE ALLE CARPE	
519	0,1:07:52.34,1:07:56.55	Nonna	<i>Hitotsu hiyoko ga</i>	♪C'è un piccolo pulcino♪	Filastrocca
520	0,1:07:57.07,1:08:01.75	Nonna	<i>Kago no naka da iroku nenne.</i>	♪dentro al cestino, dairoku nenne♪	
521	0,1:08:03.01,1:08:07.31	Nonna	<i>Futatsu fune ni wa</i>	♪Ci sono due marinaretti♪	
522	0,1:08:07.81,1:08:13.15	Nonna	<i>Sendō san ga dai ro kunen ne.</i>	♪sui traghetti, dairoku nenne♪	
523	0,1:08:14.40,1:08:16.49	Nonna	<i>Mitsu ...</i>	♪Ci sono tre...♪	
524	0,1:08:23.66,1:08:26.79	Nonna	<i>Anata... Ōkina te!</i>	Che mani grandi che hai!	
525	0,1:08:33.21,1:08:34.50	Nonna	<i>Chotto kashite?</i>	Me lo dai un attimo?	Riferendosi al lavoro a maglia
526	0,1:08:53.44,1:08:56.28	Rinko	<i>Sugoi ... O jōzu desu ne.</i>	Wow...è proprio brava.	
527	0,1:08:58.11,1:08:59.86	Nonna	<i>Mukashi yatteta no yo.</i>	È da tanto che la faccio.	
528	0,1:09:02.45,1:09:05.20	Nonna	<i>Otto ga nagai koto uwakishitete ne.</i>	Mio marito ha avuto a lungo un'altra donna, sai...	
529	0,1:09:06.37,1:09:09.04	Nonna	<i>Tōtō onna no tokoroni itta kiri...</i>	Alla fine è andato a vivere con lei...	
530	0,1:09:09.37,1:09:11.71	Nonna	<i>le ni kaettekonnaku natchatta.</i>	e non è più tornato a casa.	
531	0,1:09:12.88,1:09:	Nonna	<i>Kuyashikute,</i>	E io soffrivo,	

	:15.84		<i>kuyashikute dō shiyō mo nakute.</i>	soffrivo tanto ma non ci potevo fare niente.	
532	0,1:09:17.42,1:09:20.22	Nonna	<i>Nani ka shitenai to okashiku naru sō de ne.</i>	Se non avessi fatto qualcosa, sarei diventata pazza.	
533	0,1:09:21.51,1:09:24.18	Nonna	<i>Kodomotachi no sētā ya mafurā...</i>	Quante sciarpe e maglioni...	
534	0,1:09:25.06,1:09:27.22	Nonna	<i>Ippai anda wa...</i>	ho fatto per i miei bambini...	
535	0,1:09:33.31,1:09:34.40	Nonna	<i>Demo...</i>	Però...	
536	0,1:09:36.07,1:09:40.24	Nonna	<i>Naze ka Hiromi wa chittomo kitekurenakatta.</i>	per qualche motivo Hiromi non li ha mai messi.	
537	0,1:09:41.45,1:09:42.74	Nonna	<i>Iya datta.</i>	Non le piacevano.	
538	0,1:09:45.37,1:09:47.41	Nonna	<i>Ano ko binkan datta kara,</i>	È sempre stata così sensibile,	
539	0,1:09:47.95,1:09:52.92	Nonna	<i>Sōiu atashi no kimochi ni, ki ga tsuite tan kamo shirenai ne.</i>	forse aveva capito cosa provavo davvero.	
540	0,1:09:56.21,1:09:58.09	Nonna	<i>Sore ni shita tte,</i>	Ma in ogni caso,	
541	0,1:09:58.80,1:10:01.72	Nonna	<i>daiji ni daiji ni sodateta noni</i>	andarsene così non si sa dove	
542	0,1:10:02.26,1:10:04.43	Nonna	<i>dōse dokka i cha n da mon.</i>	dopo che l'avevo cresciuta con tanto amore...	
543	0,1:10:05.60,1:10:09.27	Nonna	<i>Kodomo nante hontōni tsumaranai.</i>	È proprio vero che i figli sono una delusione.	
544	0,1:10:10.43,1:10:12.10	Nonna	<i>Anata sō omowanai?</i>	Non credi?	
545	0,1:10:15.61,1:10:20.07	Nonna	<i>Anda mono sutezu no mon na n da shi,</i>	Visto che non li buttavo, i miei lavori a maglia si accumulavano.	
546	0,1:10:20.86,1:10:24.28	Nonna	<i>san nenkan de ōkina danbōru itsutsu bun.</i>	In tre anni avevo riempito cinque grossi scatoloni.	
547	0,1:10:26.78,1:10:29.95	Nonna	<i>Otto ga kaettekita no wa, shinde kara.</i>	E alla fine mio marito è tornato, solo che era morto.	
548	0,1:10:31.45,1:10:35.63	Nonna	<i>Rikon wa shitenakatta kara, nakigara ga ie ni hakobaretekita no.</i>	Visto che non avevamo divorziato mi hanno portato a casa la salma.	
549	0,1:10:38.67,1:10:40.46	Nonna	<i>Otto no kan'oke ni</i>	E tutti i lavori a maglia	
550	0,1:10:41.71,1:10:46.14	Nonna	<i>sore made anda amimono, zenbu shikitsumeteyatta .</i>	che avevo fatto fino a quel momento glieli ho buttati nella bara.	

551	0,1:10:48.30,1:10:51.99	Nonna	<i>Atashi no onnen ni kakomarete, ano hito.</i>	Così alla fine se n'è andato circondato dal mio rancore.	
552	0,1:10:57.06,1:10:59.61	Nonna	<i>Kono hanashi, himitsu yo!</i>	Questa storia è un segreto, eh!	
553	0,1:11:22.26,1:11:24.34	Naomi	<i>Tomo-chan to mō asonja dame yo.</i>	Non devi più giocare con Tomo, capito?	
554	0,1:11:24.76,1:11:26.68	Naomi	<i>Gakkō de mo hanashi demo ikemasen.</i>	E nemmeno parlarle a scuola.	
555	0,1:11:28.60,1:11:29.68	Kai	<i>Nande?</i>	Perché?	
556	0,1:11:29.97,1:11:33.52	Naomi	<i>Issho ni ita hito mita deshō? Futsūjanai no.</i>	Hai visto con chi era al supermercato? Non è normale!	
557	0,1:11:36.35,1:11:39.15	Kai	<i>Futsū tte nani?</i>	Cosa significa normale?	
558	0,1:11:39.65,1:11:43.36	Naomi	<i>Futsū wa futsū. Ijō denai koto yo.</i>	Normale significa normale. Tutto ciò che non è strano.	
559	0,1:12:30.41,1:12:32.08	Rinko	<i>Tadaima.</i>	Sono a casa!	
560	0,1:13:00.94,1:13:03.61	Rinko	<i>Tsukarechatta.</i>	Come sono stanca!	
561	0,1:13:16.49,1:13:20.12	Rinko	<i>Bīru hatsumeishita hito ni Nōberushō agetai.</i>	Chiunque abbia inventato la birra si merita il premio Nobel.	
562	0,1:13:28.97,1:13:30.93	Rinko	<i>Sono naka, atsui deshō.</i>	Dev'essere caldo lì dentro.	
563	0,1:13:38.73,1:13:39.81	Rinko	<i>Kore,</i>	Ecco,	
564	0,1:13:41.02,1:13:42.15	Rinko	<i>Sashiire.</i>	un pacco per te.	Offrendole due bicchieri di plastica attaccati a un filo
565	0,1:13:57.37,1:13:58.49	Rinko	<i>Tomo.</i>	Tomo!	
566	0,1:14:02.17,1:14:03.63	Rinko	<i>Naishobanashi.</i>	Raccontiamoci dei segreti.	
567	0,1:14:05.08,1:14:06.17	Rinko	<i>Suru?</i>	Ti va?	
568	0,1:14:16.76,1:14:19.14	Rinko	<i>E to ...</i>	Allora...	
569	0,1:14:19.97,1:14:21.35	Rinko	<i>Ja, mazu.</i>	Iniziamo...	
570	0,1:14:23.35,1:14:26.36	Rinko	<i>Atashi no tottemo ōkina himitsu.</i>	Il mio prezioso segreto.	
571	0,1:14:30.11,1:14:32.20	Rinko	<i>Atashi no mukashi no namae...</i>	Tanto tempo fa mi chiamavo...	
572	0,1:14:35.32,1:14:37.24	Rinko	<i>Rintarō deshita.</i>	...Rintarō.	
573	0,1:14:39.54,1:14:41.37	Rinko	<i>Hazukashii.</i>	Imbarazzante.	

574	0,1:14:49.50,1:14:52.05	Rinko	<i>Namae mo karada mo naoshita kedo...</i>	Ho cambiato sia il mio nome che il mio corpo, però...	
575	0,1:14:54.01,1:14:57.18	Rinko	<i>Kono te no tegasa naosenainda yo ne.</i>	non posso cambiare le mie mani grandi.	
576	0,1:15:01.72,1:15:03.73	Rinko	<i>Demo,</i>	Però, secondo me,	
577	0,1:15:04.94,1:15:06.35	Rinko	<i>Tegasa no onaji atashi ni wa,</i>	come la grandezza delle mani,	
578	0,1:15:07.27,1:15:09.23	Rinko	<i>dō ganbatte mo,</i>	per quanto ci si possa impegnare	
579	0,1:15:10.90,1:15:13.74	Rinko	<i>jibun no chikara dōnimo narenai koto ga aru.</i>	alcune cose non si possono cambiare con le proprie forze.	
580	0,1:15:19.66,1:15:21.74	Rinko	<i>Makio no kodomo mo umenai.</i>	Non potrò mai dare un bambino a Makio.	
581	0,1:15:32.00,1:15:33.55	Rinko	<i>Tomo no mono da yo.</i>	È il tuo turno.	
582	0,1:15:47.44,1:15:48.60	Tomo	<i>Kinō...</i>	ieri...	
583	0,1:15:51.07,1:15:52.73	Tomo	<i>Mama o atashi keito o kattekuru ne.</i>	...ho intravisto la mamma.	
584	0,1:16:16.51,1:16:19.97	Rinko	<i>Atashi keito o kattekuru ne.</i>	Vado a prendere la lana.	
585	0,1:16:25.27,1:16:26.93	Rinko	<i>Gēmu katazuketeteite.</i>	Ricordati di ritirare i giochi.	
586	0,1:17:21.53,1:17:23.37	Makio	<i>Nyūinshinakya dame nandesuka?</i>	Perché è stata ricoverata?	All'ospedale
587	0,1:17:23.53,1:17:26.54	Infermiera	<i>Atama o utтеру yō desu kara, kensa wa shinai to.</i>	Ha sbattuto la testa, e per questo motivo sono necessari ulteriori controlli.	
588	0,1:17:26.79,1:17:28.70	Makio	<i>Nara, nantoka naremasen ka.</i>	Non si può fare nulla?	
589	0,1:17:28.87,1:17:30.33	Infermiera	<i>Iya, sō iwarete mo...</i>	Purtroppo mi è stato detto che...	
590	0,1:17:30.46,1:17:31.87	Makio	<i>Onegaishimasu.</i>	La prego.	
591	0,1:17:32.79,1:17:37.34	Infermiera	<i>Nen no tame no kensa nyūin desu.</i>	È stata ricoverata per sicurezza. Potreste pazientare almeno per una notte?	
592	0,1:17:37.63,1:17:41.88	Makio	<i>Dekinai kara itteru n desu. Kanojo wa josei desu, miru wa wakara ru janai desu ka.</i>	No che non possiamo! Non vedete che è una donna?	
593	0,1:17:43.39,1:17:46.22	Infermiera	<i>Hokenshō de wa dansei desu kara</i>	I documenti dicono il contrario	

			<i>nē.</i>	però.	
594	0,1:17:50.73,1:17:54.02	Makio	<i>Nattoku dekimasen sugu ni josei bushitsu ni utsushite kudasai.</i>	Non mi interessa. Trasferitela subito nel reparto femminile.	
595	0,1:17:55.40,1:17:56.73	Infermiera	<i>Aki ga nai n desu.</i>	Non c'è posto.	
596	0,1:17:57.40,1:17:58.69	Makio	<i>Dakara tte!</i>	Ma come?!	
597	0,1:17:59.03,1:18:03.41	Infermiera	<i>Ippaku 40 man no koshitsu nara aitemasu kedo, sochira ni dōsaremasuka.</i>	C'è una stanza privata da 400.000 yen, vuole che la trasferiamo lì?	
598	0,1:18:05.62,1:18:10.08	Makio	<i>Anata ga yatteru koto ga jinken shingai da. Sabetsu desu. Wakatteru n desu ka?</i>	Voi state violando i suoi diritti! Questa è discriminazione!	
599	0,1:18:10.91,1:18:13.42	Infermiera	<i>Ōkina koe dasanaide kudasai.</i>	La prego di abbassare la voce.	
600	0,1:18:41.11,1:18:42.28	Rinko	<i>Gomen ne.</i>	Scusa.	Rivolta a Tomo, che l'ha raggiunta nel reparto maschile
601	0,1:19:32.83,1:19:34.66	Rinko	<i>Nakanakute ii n da yo.</i>	Non piangere, dai.	
602	0,1:19:38.42,1:19:40.00	Tomo	<i>Kuyashii!</i>	Non è giusto!	Piangendo
603	0,1:19:50.30,1:19:51.85	Rinko	<i>Erai ne.</i>	Che brava!	
604	0,1:19:53.89,1:19:55.52	Rinko	<i>Yoku gamanshita ne.</i>	Sei rimasta calma.	
605	0,1:20:58.18,1:21:01.43	Makio	<i>Bīru hatsumeishita hito ni Nōberushō agetai.</i>	Chiunque abbia inventato la birra si merita il premio Nobel.	
606	0,1:21:13.95,1:21:14.95	Tomo	<i>Hayai!</i>	Velocissima!	
607	0,1:21:16.37,1:21:20.45	Rinko	<i>Atashi ne sassato kuyō owarasete tōtō onna ni naru kimeta.</i>	Ho deciso...di finirli in fretta	
608	0,1:21:20.91,1:21:22.96	Rinko	<i>Tōtō onna ni naru kimeta.</i>	e diventare ufficialmente una donna.	
609	0,1:21:33.80,1:21:35.43	Makio	<i>Boku ni mo yarasete.</i>	Voglio provare anch'io.	
610	0,1:21:36.93,1:21:38.14	Tomo	<i>Ii yo.</i>	Ok.	
611	0,1:21:39.01,1:21:40.77	Tomo	<i>Ja, nara, kō motte,</i>	Allora, tienili così...	
612	0,1:21:47.31,1:21:48.98	Tomo	<i>sōshitara,</i>	Poi,	
613	0,1:21:49.65,1:21:53.32	Tomo	<i>Koko ni...</i>	con il filo...passi qui.	

614	0,1:21:54.15,1:21:55.28	Tomo	<i>Kō ...</i>	Questo...	
615	0,1:21:56.99,1:21:59.16	Yoshio	<i>O matase shimashita.</i>	Scusate per l'attesa.	
616	0,1:22:06.17,1:22:10.02	Cartello		<i>Nabe: piatto unico a base di carne e verdure, prende il nome dalla pentola in cui è servito.</i>	
617	0,1:22:06.17,1:22:07.96	Rinko	<i>Mata nabe?</i>	Di nuovo nabe?	
618	0,1:22:08.50,1:22:11.50	Fumiko	<i>Kyō koso nabe deshō!</i>	Ovvio che facciamo il nabe oggi!	
619	0,1:22:12.63,1:22:15.30	Fumiko	<i>Minna de taberu no ga ii no yo!</i>	È l'ideale quando si mangia tutti insieme!	
620	0,1:22:15.42,1:22:16.51	Makio	<i>Sō omoimasu.</i>	Concordo.	
621	0,1:22:16.86,1:22:17.86	Fumiko	<i>Ne?</i>	Vero?	
622	0,1:22:20.22,1:22:21.68	Fumiko	<i>Takusan tabete ne!</i>	Mangia, mi raccomando!	
623	0,1:22:25.73,1:22:27.02	Fumiko	<i>Hai, ja, kanpaishiyou!</i>	Facciamo un brindisi!	
624	0,1:22:28.52,1:22:30.02	Tutti	<i>Kanpai!</i>	Cin cin!	
625	0,1:22:36.20,1:22:37.53	Yoshio	<i>Dōzo.</i>	Posso?	
626	0,1:22:39.20,1:22:40.37	Tutti	<i>Itadakimasu.</i>	Buon appetito!	
627	0,1:22:40.74,1:22:42.87	Makio	<i>Oishisō!</i>	Sembra buonissimo!	
628	0,1:22:43.12,1:22:46.71	Yoshio	<i>Kyō no toki wa, futsū no tori de wa gozaimasen.</i>	Oggi non gusterete il solito pollo.	
629	0,1:22:47.46,1:22:50.33	Yoshio	<i>Aomori no shamu rokku de gozaimasu.</i>	Si tratta della varietà Shamrock di Aomori.	
630	0,1:22:51.63,1:22:52.88	Makio	<i>Shamurokku?</i>	Shamrock?	
631	0,1:22:53.34,1:22:54.55	Makio	<i>Shamurokku.</i>	Shamrock.	
632	0,1:22:57.05,1:22:58.55	Makio	<i>Shamurokku...</i>	Shamrock...	
633	0,1:22:58.84,1:22:59.93	Fumiko	<i>Oishisō!</i>	Sembra delizioso!	
634	0,1:23:00.18,1:23:01.72	Fumiko	<i>Hai, arigatō.</i>	Grazie mille!	
635	0,1:23:05.35,1:23:06.73	Fumiko	<i>Itadakimasu.</i>	Buon appetito!	
636	0,1:23:06.89,1:23:08.39	Makio	<i>Oishisō...</i>	Davvero buono...	
637	0,1:23:16.32,1:23:17.40	Fumiko	<i>Makio-kun,</i>	Makio,	
638	0,1:23:18.57,1:23:20.24	Fumiko	<i>Okāsan no yōsu wa?</i>	come sta tua madre?	

639	0,1:23:20.82,1:23:24.91	Makio	<i>Hai, Rinko-san ga yoku shitekurete no okage de, anteishimasu.</i>	Stabile, tutto grazie alle amorevoli cure di Rinko.	
640	0,1:23:26.58,1:23:27.58	Fumiko	Sō.	Bene.	
641	0,1:23:29.29,1:23:33.71	Fumiko	<i>Anta tte, tsukuzuku kyō onnayō ne!</i>	Rinko, certo che sei proprio una donna fortunata!	
642	0,1:23:33.84,1:23:34.92	Rinko	<i>Nande?</i>	Perché?	
643	0,1:23:35.09,1:23:36.88	Fumiko	<i>Datte, sō deshō?</i>	Ma perché è vero!	
644	0,1:23:37.01,1:23:40.59	Fumiko	<i>Donnani ganbatte mo, kekkon muri to nā to omotteta kedo.</i>	Pensavo che nessuno ti avrebbe sposata, nemmeno tra cent'anni!	
645	0,1:23:40.84,1:23:43.76	Fumiko	<i>Makio-kun mitaina rikai ga aru dansei o mitsukatte,</i>	Ma hai trovato Makio, che è così comprensivo,	
646	0,1:23:43.93,1:23:46.43	Fumiko	<i>Sore dake de, jūbun sugoku totononi,</i>	e già solo questo sarebbe stato straordinario!	
647	0,1:23:46.60,1:23:50.10	Fumiko	<i>Sono otōsan o sudeni nakunattete, okāsan o sono...</i>	In più suo padre è già morto e sua madre...	
648	0,1:23:52.52,1:23:54.27	Fumiko	<i>Nante iu ka ...</i>	Ecco, volevo dire...	
649	0,1:23:59.03,1:24:00.24	Rinko	<i>Kāsan!</i>	Mamma!	
650	0,1:24:00.36,1:24:02.78	Fumiko	<i>Gomen, hontō no koto deshō.</i>	Scusa, ma è vero.	
651	0,1:24:04.58,1:24:07.37	Fumiko	<i>Makio-kun no ryōshin ga genki dattara,</i>	Se i suoi genitori fossero stati in piena salute	
652	0,1:24:07.50,1:24:11.92	Fumiko	<i>Anta no koto rikaishiro tte i tatte, sonna kantanna koto janai no yo!</i>	non era detto che ti avrebbero accettato!	
653	0,1:24:15.67,1:24:18.80	Fumiko	<i>Shitsurei kiwamarina koto wa jūjū shōchi no ue de,</i>	Ammetto che è scortese e indelicato dire così,	
654	0,1:24:19.97,1:24:21.76	Fumiko	<i>demo, yappari rakkī tte kanji.</i>	però alla fine è stata una fortuna!	
655	0,1:24:22.05,1:24:23.80	Rinko	<i>Yamete o, okāsan.</i>	Smettila, mamma!	
656	0,1:24:23.97,1:24:28.14	Fumiko	<i>Atta atashi. Jibun no musume ga ichiban kawaii n da mon.</i>	Ma è così. Il bene di mia figlia viene sempre prima di tutto!	
657	0,1:24:36.11,1:24:37.27	Fumiko	<i>Arigatō.</i>	Grazie.	
658	0,1:24:37.44,1:24:38.65	Makio	<i>Oishii desu.</i>	È buonissimo.	

659	0,1:24:39.20,1:24:40.43	Yoshio Fumiko	- <i>Yokatta.</i> - <i>Dō, Tomo-chan ...</i>	- Meno male. - Senti, Tomo...	
660	0,1:24:41.18,1:24:42.86	Fumiko	<i>Sorosoro oppai ōkiku nattekita?</i>	ti sono cresciute le tette?	
661	0,1:24:43.49,1:24:44.99	Rinko	<i>Okāsan!</i>	Mamma!	
662	0,1:25:04.18,1:25:05.34	Tomo	<i>Gēmu yaru?</i>	Facciamo una partita?	
663	0,1:25:23.45,1:25:24.86	Kai Rinko	- <i>Owatta.</i> - <i>Dame da.</i>	- Finito. - Oh no!	
664	0,1:25:31.87,1:25:33.00	Kai Tomo	<i>Ne, mō ikkai!</i>	- Rivincita! - Sì!	
665	0,1:25:33.12,1:25:37.88	Rinko	<i>Iya, mō dame mo. Shinken ni su giteonakasuichatta!</i>	Mi arrendo! Abbiamo giocato così tanto che mi è venuta fame.	
666	0,1:25:38.54,1:25:40.05	Rinko	<i>Kēki tabe ni ikou. Kai iku mo.</i>	Vi va un po' di torta? Vieni anche tu, Kai.	
667	0,1:25:40.21,1:25:41.21	Tomo	<i>Yatta!</i>	Evviva!	
668	0,1:26:00.65,1:26:02.07	Rinko	<i>Tomo wa nan nen umare?</i>	Tomo, in che anno sei nata?	
669	0,1:26:02.44,1:26:03.57	Tomo	<i>2004.</i>	2004.	
670	0,1:26:03.86,1:26:07.41	Cartello	//	Nel calendario giapponese l'anno 16 dell'era Heisei corrisponde al 2004.	
671	0,1:26:03.86,1:26:06.24	Rinko	<i>Sore wa tsumari Heisei...</i>	Che nel periodo Heisei...	
672	0,1:26:06.36,1:26:07.41	Tomo	<i>16 nen.</i>	Il sedicesimo anno.	
673	0,1:26:07.74,1:26:09.41	Rinko Kai	- <i>Kai mo issho?</i> - <i>Hai.</i>	Anche Kai, giusto?	
674	0,1:26:11.12,1:26:15.58	Rinko	<i>Jibun no umareta toshi no koin o motteoku to, kōun ga otozureru n da yo.</i>	Se tieni con te una moneta del tuo anno di nascita, ti porterà fortuna.	
675	0,1:26:15.87,1:26:16.75	Kai	<i>Hontō?</i>	Davvero?	
676	0,1:26:16.96,1:26:21.05	Rinko	<i>Sonnani kōun ga otozureru nara, Sakaichū no minna ga shiawase da yo.</i>	Se fosse così, tutti nel mondo sarebbero felici.	
677	0,1:26:21.17,1:26:24.26	Rinko	<i>Hinjiru ka shinjinai ka wa jibun shidai.</i>	Decidi tu se crederci o no.	
678	0,1:26:26.63,1:26:29.76	Rinko	<i>Gomen. Ikko shika nai heisei 16 nen.</i>	Mi dispiace. C'è una sola moneta per quell'anno.	
679	0,1:26:32.77,1:26:35.60	Kai	<i>Zuru! Tomo wa shinjinai deshō.</i>	Non è giusto! Tu non ci credi	

				neanche.	
680	0,1:26:35.89,1:26:38.44	Tomo	<i>Shinjinai kedo, toriaezu moratteoku.</i>	La prendo lo stesso, non si sa mai.	
681	0,1:27:03.88,1:27:05.13	Rinko	<i>O ne nasai.</i>	Andiamo a dormire?	
682	0,1:27:14.31,1:27:15.81	Tomo	83	83	Contando i lavori a maglia
683	0,1:27:16.31,1:27:17.81	Tomo	84	84	
684	0,1:27:18.35,1:27:19.81	Tomo	85	85	
685	0,1:27:20.90,1:27:22.48	Tomo	86...	86...	
686	0,1:27:23.15,1:27:25.44	Makio	<i>Ato wa 22 ko ka.</i>	Ne mancano ancora 22.	
687	0,1:27:26.90,1:27:30.38	Rinko	<i>E? Kore anna no dare? Hidari ni sorisugi.</i>	Ehi, chi l'ha fatto questo? Pende troppo verso sinistra.	Riferendosi a un suo lavoro a maglia
688	0,1:27:30.45,1:27:31.54	Rinko	<i>Makio deshō.</i>	Sei stato tu, Makio?	
689	0,1:27:31.57,1:27:33.78	Makio	<i>Un, boku kamo ne.</i>	Mah, forse...	
690	0,1:27:34.03,1:27:36.79	Makio	<i>Muishiki, jibun no mono to niseteshimatta kanōsei.</i>	È probabile che l'abbia fatto simile al mio senza pensarci.	
691	0,1:27:36.91,1:27:39.50	Rinko	<i>Uruse anata no konnani ippai janai kuse ni.</i>	Ma figurati! Il tuo non è mica così grosso.	
692	0,1:27:41.33,1:27:42.33	Tomo	<i>Konna mon?</i>	È come questo?	
693	0,1:27:42.96,1:27:44.71	Makio	<i>Soko made henna chin janai zo.</i>	Non esageriamo! Non è così tanto strano.	
694	0,1:27:45.63,1:27:48.01	Rinko	<i>Yamete. Chirakasanai de.</i>	Smettetela! Non li buttate in giro!	Buttandosi addosso i lavori a maglia di Rinko
695	0,1:27:48.51,1:27:50.68	Tomo Makio	- <i>Ja, kore?</i> - <i>Sore ōkisugi darou.</i>	- Come questo allora? - Quello è troppo grande!	
696	0,1:27:51.18,1:27:54.01	Rinko	<i>Yame - mou yamete!</i>	Ehi, vi ho detto di smetterla!	
697	0,1:27:54.26,1:27:55.85	Rinko	<i>Chirakasanai-....</i>	Non li butt...	
698	0,1:28:29.05,1:28:30.22	Makio	<i>Tomo...</i>	Tomo?	
699	0,1:28:31.72,1:28:34.35	Makio	<i>Kono mama bokutachi to issho ni kurasanai ka?</i>	Perché non resti a vivere con noi?	
700	0,1:28:37.39,1:28:39.06	Makio	<i>Motto hiroi heya ni hikkoshite...</i>	Ci trasferiremo in una casa più grande...	
701	0,1:28:40.23,1:28:41.89	Makio	<i>Tomo no heya mo yōishitai.</i>	Avresti anche una camera tutta tua.	

702	0,1:29:05.75,1:29:09.09	Cartello	//	DIVIETO ASSOLUTO DI DARE DA MANGIARE ALLE CARPE	Di fronte a un laghetto
703	0,1:29:19.01,1:29:22.77	Rinko	<i>Saitō-san. Kochira ni ira shita n desu ne.</i>	Signor Saitō. Ecco dov'era!	
704	0,1:29:23.94,1:29:25.27	Rinko	<i>O furo no jikan desu yo.</i>	È l'ora del bagno.	
705	0,1:29:36.16,1:29:38.28	Saitō	<i>Kono te wa are da...</i>	Questa mano...	Prendendo la mano di Rinko
706	0,1:29:39.58,1:29:43.12	Saitō	<i>Kireina kokoro no hito no te da.</i>	è di una persona generosa e dal cuore puro.	
707	0,1:30:23.16,1:30:27.17	Cartello	//	PER ONO, MI PIACI.	Bigliettino d'amore
708	0,1:30:47.19,1:30:48.85	Makio	<i>Boku, taoru suru mon ne.</i>	Io faccio gli asciugamani.	
709	0,1:30:49.65,1:30:52.69	Tomo	<i>A, atashi, Makio no dasai pantsu tantō ne.</i>	Allora io piego le tue mutande orribili.	
710	0,1:30:53.11,1:30:54.19	Makio	<i>Dasakunai yo.</i>	Non sono orribili.	
711	0,1:30:54.40,1:30:55.36	Tomo	<i>Dasai yo.</i>	Sì invece.	
712	0,1:30:55.57,1:30:57.03	Makio	<i>Dasakunai yo.</i>	Ti ho detto di no.	
713	0,1:30:57.36,1:30:58.53	Tomo	<i>Dasai yo.</i>	E invece sì.	
714	0,1:31:00.37,1:31:02.70	Makio	<i>Are? Rinko-san ka na.</i>	Ah, forse è tornata Rinko.	Sente un rumore alla porta
715	0,1:31:10.33,1:31:11.67	Kanai	<i>Konbanwa.</i>	Buonasera.	
716	0,1:31:12.29,1:31:15.05	Kanai	<i>Ano jidō sōdansho no Kanai to mōshimasu.</i>	Mi chiamo Kanai, sono un'assistente sociale.	
717	0,1:31:16.76,1:31:17.88	Makio	<i>Hai.</i>	Ah.	
718	0,1:31:34.53,1:31:37.57	Kanai	<i>Tomo-san wa i tsu kara koko de seikatsusareteru n desu ka.</i>	Da quanto tempo Tomo vive qui?	
719	0,1:31:39.28,1:31:41.74	Makio	<i>Ikkagetsu mae gurai kara...</i>	Da circa un mese.	
720	0,1:31:42.28,1:31:44.70	Kanai	<i>Okāsama ga kaetteirassharan ai toka?</i>	Sua madre non è ancora tornata a casa?	
721	0,1:31:47.41,1:31:48.53	Makio	<i>È ...</i>	Esatto...	
722	0,1:31:48.60,1:31:51.60	Makio	<i>Nanode oji no boku ga azukatteimasu.</i>	È per questo che me ne occupo io.	
723	0,1:32:01.93,1:32:03.10	Kanai	<i>Konbanwa.</i>	Buonasera.	
724	0,1:32:05.14,1:32:06.43	Rinko	<i>...Konbanwa.</i>	...buonasera.	
725	0,1:32:11.44,1:32:	Kanai	<i>Tomo-san ga</i>	Ci hanno	

	:16.28		<i>seikatsusuru kankyō tōshite konomashikunai toiu tsūkoku ga arimashita.</i>	segnalato che questo ambiente potrebbe non essere adatto a Tomo.	
726	0,1:32:17.90,1:32:19.44	Makio	<i>Sonna...</i>	Cosa?	Incredulo
727	0,1:32:19.78,1:32:23.28	Kanai	<i>Sukoshi Tomo-san to futari de ohanashisasete itadakemasu ka.</i>	Vorrei parlare con Tomo se possibile, in privato.	
728	0,1:33:11.16,1:33:15.29	Kanai	<i>Nani ka tsurai koto ya komatteiru koto wa nai desu ka.</i>	È successo qualcosa di brutto, o che ti preoccupa?	
729	0,1:33:16.63,1:33:19.00	Kanai	<i>Chotto ude misetemorate ii n desu ka.</i>	Posso controllare un attimo?	Controllando la presenza di segni sulle braccia di Tomo
730	0,1:33:21.67,1:33:24.51	Kanai	<i>Un, arigatō. Ja, hantai mo.</i>	Grazie, adesso l'altro.	Controllando la presenza di segni sulle braccia di Tomo
731	0,1:33:33.02,1:33:35.85	Kanai	<i>Doko ka itai tokoro ya kegashiteiru tokoro ga nai desu ka.</i>	Ti fa male da qualche parte?	
732	0,1:33:37.36,1:33:38.52	Kanai	<i>Daijōbu?</i>	Stai bene?	
733	0,1:37:33.26,1:37:36.43	Tomo	<i>Ā bibitta! Anta no mama to kawasaku koto datta.</i>	C'è mancato poco! Tua mamma stava per beccarmi.	Entrando nella stanza di ospedale di Kai
734	0,1:37:38.60,1:37:43.56	Tomo	<i>Sasuga kanemochi! Ii heya da ne! Ichi haku 40 man en da nā, kore wa.</i>	È proprio da ricchi! Che bella! È la stanza da 400.000 yen a notte, vero?	
735	0,1:37:44.48,1:37:46.10	Kai	<i>Sonnani shinai ni.</i>	Dai, non dire così...	
736	0,1:37:47.52,1:37:50.28	Tomo	<i>Ne. Shinu tte mae tte, donna kanji?</i>	Come ci si sente prima di morire?	
737	0,1:37:50.44,1:37:55.28	Tomo	<i>Yoku hikari ni suikomareru yōna tokaiu jan? Shinda ojiichan toka detekita?</i>	Tipo, hai visto la luce? Hai incontrato tuo nonno?	
738	0,1:37:57.87,1:38:01.45	Tomo	<i>Oboetenai yo. Ojiichan shinde naishi.</i>	Non me lo ricordo. E poi mio nonno non è morto.	
739	0,1:38:01.79,1:38:04.41	Tomo	<i>Nande oboeteokanai no yo? Atama warui!</i>	Ma come non te lo ricordi? Che scemo!	
740	0,1:38:14.42,1:38:16.76	Kai	<i>Ono kun ni tegami kaita.</i>	Ho scritto una lettera a Ono.	
741	0,1:38:18.64,1:38:19.80	Tomo	<i>Raburetā?</i>	Una lettera d'amore?	
742	0,1:38:21.43,1:38:	Kai	<i>Un.</i>	Sì.	

	:22.47				
743	0,1:38:25.94,1:38:27.15	Tomo	<i>Dashita no?</i>	Glief'hai data?	
744	0,1:38:30.65,1:38:33.82	Kai	<i>Dasu mae ni, mama ni yomarete</i>	L'ha vista prima mia mamma e l'ha strappata.	
745	0,1:38:35.78,1:38:38.32	Tomo	<i>Uwa! Sore wa shinitai ne.</i>	Io sarei morta.	
746	0,1:38:39.66,1:38:44.33	Kai	<i>Un, hontōni. Nande shinenakatta n darou.</i>	Già, davvero... Perché non ci sono riuscito?	
747	0,1:38:51.25,1:38:52.67	Kai	<i>Mama ni iwareta...</i>	La mamma mi ha detto...	
748	0,1:38:53.51,1:38:56.34	Kai	<i>Boku wa tottemo tsumibukai datte.</i>	che sono anormale.	
749	0,1:39:06.52,1:39:09.85	Tomo	<i>Anta no mama wa tama ni machigau.</i>	Anche tua mamma può commettere degli errori.	
750	0,1:39:13.07,1:39:16.53	Tomo	<i>Datte zettai ni sonna koto nai.</i>	Quello che ti ha detto non è vero per niente.	
751	0,1:39:17.07,1:39:18.53	Tomo	<i>Zettai ni.</i>	Per niente vero.	
752	0,1:39:19.03,1:39:20.87	Tomo	<i>Ze-</i>	Per nieeee...	
753	0,1:39:22.12,1:39:23.37	Tomo	<i>...tai ni.</i>	...nte vero.	
754	0,1:41:16.51,1:41:17.68	Tomo	<i>Rinko-san,</i>	Rinko,	
755	0,1:41:18.84,1:41:22.68	Tomo	<i>Jissai ni kitta chinkotte, dō na no?</i>	una volta che l'hanno tagliato, che ci fanno con il pisello?	
756	0,1:41:23.52,1:41:26.14	Makio	<i>Zuibun omoikitta koto kiku nē, Tomo.</i>	Tomo, non si chiedono certe cose!	
757	0,1:41:26.64,1:41:31.52	Tomo	<i>Kore dake no chin ko anderu n da kara, sōiu koto kiite mo ii yōna ki ga suru.</i>	E invece sì, ne sto facendo uno a maglia.	
758	0,1:41:32.02,1:41:34.15	Makio	<i>Otaenakute mo ii desu yo, Rinko-san.</i>	Non devi rispondere per forza, Rinko.	
759	0,1:41:38.07,1:41:42.45	Rinko	<i>Chinko o kanzen ni kire toru wake janakute, risaikurusuru no.</i>	Il pisello non viene tagliato e basta, viene riciclato.	
760	0,1:41:43.20,1:41:44.54	Tomo	<i>Risaikuru?</i>	Riciclato?	
761	0,1:41:46.33,1:41:49.04	Rinko	<i>Nakami o dashite,</i>	Viene tolto l'interno,	
762	0,1:41:50.21,1:41:53.71	Rinko	<i>kawa o hikkurikaeshite,</i>	la pelle viene girata al contrario	
763	0,1:41:55.01,1:41:57.17	Rinko	<i>tsukutta ana ni aru no.</i>	e rimane all'interno del buco che si è	

				formato.	
764	0,1:42:04.43,1:42:06.22	Tomo	<i>Sugee.</i>	Fico!	
765	0,1:42:17.90,1:42:19.74	Makio	<i>Tomo, ōkii no totte.</i>	Tomo, prendine uno grosso.	
766	0,1:42:23.41,1:42:24.91	Tomo Makio	- <i>Hai.</i> - <i>Arigatō.</i>	- Ok. - Grazie.	
767	0,1:42:25.49,1:42:27.58	Tomo	<i>Kekko ochinchin ni kō itte.</i>	Alcuni sono scappati di là.	
768	0,1:42:30.42,1:42:31.37	Makio	<i>Kocchi ne.</i>	Vado io.	
769	0,1:42:40.43,1:42:42.09	Tomo	<i>102...</i>	102...	Contando i lavori a maglia
770	0,1:42:43.93,1:42:45.43	Rinko	<i>103...</i>	103...	
771	0,1:42:46.77,1:42:48.10	Rinko	<i>104...</i>	104...	
772	0,1:42:48.68,1:42:49.93	Tomo	<i>105...</i>	105...	
773	0,1:42:51.73,1:42:53.61	Makio	<i>106...</i>	106...	
774	0,1:42:55.44,1:42:57.23	Tomo	<i>107...</i>	107...	
775	0,1:43:03.95,1:43:05.58	Rinko	<i>108!</i>	108!	
776	0,1:44:59.15,1:45:01.90	Makio	<i>Arigatō gozaimashita. Mata okoshi kudasaimase.</i>	Grazie e arrivederci!	
777	0,1:45:02.23,1:45:03.90	Makio	<i>Tsugi no kata dōzo.</i>	Il prossimo, prego!	
778	0,1:45:22.63,1:45:23.92	Tomo	<i>Tadaima.</i>	Sono tornata.	
779	0,1:45:24.42,1:45:26.38	Hiromi	<i>Tomo, hisashiburi.</i>	Tomo, da quanto tempo!	
780	0,1:45:28.18,1:45:29.39	Hiromi	<i>Genki datta?</i>	Com'è andata?	
781	0,1:45:33.77,1:45:36.43	Hiromi	<i>Dō shita kono kao shichatta?</i>	Cos'è quella faccia?	
782	0,1:45:38.48,1:45:40.10	Makio	<i>Doko okonatteta n da yo.</i>	Dove sei stata?	
783	0,1:45:40.77,1:45:42.94	Hiromi	<i>Acchi, kocchi.</i>	Mah, un po' qui, un po' là.	
784	0,1:45:43.69,1:45:46.11	Hiromi	<i>Okane mo sukkarakan yo.</i>	E così ora sono senza soldi.	
785	0,1:45:47.07,1:45:49.11	Hiromi	<i>Mata ganbatte hatarakanakya.</i>	Dovrò rimettermi a lavorare.	
786	0,1:45:51.78,1:45:52.95	Hiromi	<i>Kaerou.</i>	Ci vediamo.	
787	0,1:45:56.00,1:45:58.96	Hiromi	<i>Iroiro osewa ni narimashita.</i>	Grazie di tutto.	
788	0,1:46:06.80,1:46:07.92	Hiromi	<i>Iku yo.</i>	Andiamo.	
789	0,1:46:08.38,1:46:09.47	Makio	<i>Nēchan.</i>	Aspetta.	
790	0,1:46:12.05,1:46:13.30	Makio	<i>Jitsu wa...</i>	Volevo dirti...	

791	0,1:46:16.31,1:46:17.81	Makio	<i>Tomo no koto na n da kedo.</i>	per quanto riguarda Tomo...	
792	0,1:46:23.19,1:46:24.65	Makio	<i>Hikitoritai n da.</i>	...vorremmo adottarla.	
793	0,1:46:26.69,1:46:28.28	Makio	<i>Rinko-san to issho ni</i>	Vivrebbe con me e Rinko.	
794	0,1:46:29.53,1:46:32.16	Makio	<i>Tomo no koto chanto sodateteikitai to omotteru.</i>	Vogliamo crescerla bene.	
795	0,1:46:36.37,1:46:37.66	Makio	<i>Honkina n da.</i>	Sono serio.	
796	0,1:46:38.71,1:46:40.50	Makio	<i>Rinko-san to mo hanashiatta.</i>	Ne ho già parlato con Rinko.	
797	0,1:46:42.15,1:46:44.66	Makio	<i>Rinko-san wa Tomo no koto sugoku kawaiगतtekureteru.</i>	Lei ama Tomo più di ogni altra cosa.	
798	0,1:46:46.34,1:46:47.84	Makio	<i>Taisetsu ni shitekureteru.</i>	La tratterebbe come un gioiello.	
799	0,1:46:58.06,1:46:59.35	Hiromi	<i>Jōdan deshō.</i>	È uno scherzo?	Incredula
800	0,1:47:00.52,1:47:03.69	Makio	<i>Hontō no hahaoya ni naritai tte ittekureteru n da.</i>	Rinko vorrebbe davvero diventare la mamma di Tomo.	
801	0,1:47:06.15,1:47:09.69	Hiromi	<i>Sō na no muri ni kimatteru janai! Datte</i>	Ma non esiste una cosa del genere!	
802	0,1:47:19.41,1:47:20.50	Hiromi	<i>Makio,</i>	Makio,	
803	0,1:47:20.96,1:47:25.21	Hiromi	<i>anta no seiteki shikō nitsuite, atashi wa nani mo iwanai.</i>	non dirò nulla riguardo alle tue inclinazioni sessuali.	
804	0,1:47:25.79,1:47:26.71	Hiromi	<i>Ne,</i>	Certo,	
805	0,1:47:27.46,1:47:29.21	Hiromi	<i>sugoku odoroi ta kedo,</i>	all'inizio non potevo crederci...	
806	0,1:47:30.51,1:47:33.18	Hiromi	<i>soko wa anta o sonchōsuru. Demo da karatte...</i>	Io rispetto le tue scelte, però...	
807	0,1:47:33.30,1:47:34.68	Rinko	<i>Onegaishimasu.</i>	La prego.	
808	0,1:47:37.22,1:47:40.89	Rinko	<i>Tomo no koto taisetsu ni shimasu.</i>	Mi prenderò io cura di Tomo.	
809	0,1:47:41.60,1:47:43.06	Rinko	<i>Onegaishimasu.</i>	Per favore.	
810	0,1:47:52.11,1:47:55.41	Hiromi	<i>Nani itteru no?! Ageru wake nai janai!</i>	Cosa dici? Non ti aspetterai mica che te la lasci?!	Incredula
811	0,1:47:56.07,1:47:57.58	Hiromi	<i>Tomo wa atashi no ko da yo.</i>	Tomo è mia figlia.	
812	0,1:47:59.91,1:48:02.75	Makio	<i>Nēchan, konkai hajimete janai janai ka ...</i>	È che questa non è la prima volta...	

813	0,1:48:04.46,1:48:06.25	Makio	<i>Omo no koto hōri nagete,</i>	Hai abbandonato Tomo,	
814	0,1:48:07.21,1:48:09.92	Makio	<i>shigoto o yamete, otoko to dokka ni itchatte...</i>	hai lasciato il lavoro per andare chissà dove con un uomo...	
815	0,1:48:10.25,1:48:12.55	Makio	<i>Musekinin ni mo hodo ga aru yo!</i>	Devi iniziare a prenderti le tue responsabilità!	
816	0,1:48:16.30,1:48:19.26	Hiromi	<i>Chotto... Azukatteromoratta dake deshō.</i>	Ve l'ho solo affidata per un po', no?	
817	0,1:48:22.43,1:48:23.60	Hiromi	<i>Atashi ne ...</i>	Io...	
818	0,1:48:24.77,1:48:26.10	Hiromi	<i>Onna na no.</i>	sono una donna.	
819	0,1:48:26.48,1:48:28.61	Hiromi	<i>Haha de aru mae ni, onna na no yo.</i>	Prima di essere una madre, sono una donna.	
820	0,1:48:31.48,1:48:35.95	Hiromi	<i>Hitori de sodatettedōshiyō mo nai toki datta aru deshō.</i>	Crescerla da sola è stato difficile, spesso non sapevo come fare.	
821	0,1:48:36.57,1:48:38.87	Hiromi	<i>Nani? Sono no mo yurushitemoraen ai no?</i>	E voi? Non potete concedermi nemmeno questo?	
822	0,1:48:38.99,1:48:40.28	Rinko	<i>Yurusemasen.</i>	No, non possiamo.	
823	0,1:48:42.33,1:48:44.96	Rinko	<i>Onna toka haha toka no mae ni.</i>	Prima di essere una donna, sei una madre.	
824	0,1:48:45.29,1:48:49.09	Rinko	<i>Mazu, kodomo mamoranakya. Hito tōshite, otona tōshite.</i>	E prima di tutto sei una persona adulta, quindi devi proteggere la tua bambina.	
825	0,1:48:57.64,1:48:59.97	Hiromi	<i>Anta ni nani ga waku no yo.</i>	Ma cosa vuoi saperne tu?	
826	0,1:49:00.47,1:49:02.64	Hiromi	<i>Haha de mo onna de mo nai kuse ni.</i>	Tu non sei né una madre, né una donna.	
827	0,1:49:04.81,1:49:06.60	Makio	<i>Rinko-san wa onna da.</i>	Rinko è una donna.	
828	0,1:49:10.86,1:49:12.15	Hiromi	<i>Ja, anta...</i>	Quindi...	Sprezzante nei confronti di Rinko
829	0,1:49:12.90,1:49:16.49	Hiromi	<i>Ano ko ga seiri ni natta tokini, chanto oshierareru?</i>	Sapresti cosa dirle quando le verrà il ciclo?	
830	0,1:49:18.57,1:49:24.33	Hiromi	<i>Mune ga ōkiku natteita tokini, dono burajā saizu katteagereba ii toka waku? Wakannai deshō!</i>	Sapresti scegliere la misura del reggiseno quando ne avrà bisogno? No, come puoi saperlo?!	

831	0,1:49:28.08,1:49:30.50	Hiromi	<i>Anta wa hahaoya ni wa narenai no.</i>	Tu non puoi diventare sua madre.	
832	0,1:49:32.92,1:49:34.34	Hiromi	<i>Wakaru deshō.</i>	Lo sai, vero?	
833	0,1:49:35.84,1:49:39.34	Hiromi	<i>Anta wa issho hahaoya ni wa narenai no.</i>	Tu non potrai mai diventare la madre di nessuno.	
834	0,1:49:44.68,1:49:47.52	Hiromi	<i>Nani? Cho yamete!</i>	Che c'è? Ahi! Ferma, smettila!	Tomo inizia a picchiarla
835	0,1:49:50.52,1:49:54.69	Tomo	<i>Rinko san gohan tsukuttekureta, karaben tsukuttekureta,</i>	Rinko mi ha preparato un pranzo bellissimo,	
836	0,1:49:54.86,1:49:56.99	Tomo	<i>kami o kawaiku tokashite kureta,</i>	mi ha pettinato e sistemato i capelli,	
837	0,1:49:57.15,1:49:58.68	Tomo	<i>amimono oshietekureta,</i>	mi ha insegnato a lavorare a maglia,	
838	0,1:49:58.84,1:50:02.70	Tomo Hiromi	<i>- Issho ni netekureta. - Tomo! Yamenasai!</i>	- ha dormito insieme a me. - Tomo! Falla finita!	
839	0,1:50:02.95,1:50:04.20	Hiromi	<i>Nani?!?</i>	Che ti prende?	Hiromi tiene ferma Tomo
840	0,1:50:04.87,1:50:07.21	Tomo	<i>Dōshite mama wa shitekurenai no?</i>	Perché tu non l'hai mai fatto, mamma?	
841	0,1:50:08.62,1:50:12.04	Tomo	<i>Dōshite motto hayaku mukae ni kitekurenai no?!</i>	Perché ci hai messo tanto a tornare?	
842	0,1:50:25.89,1:50:28.56	Hiromi	<i>Wakannai o, sonna no...</i>	Non lo so, io...	Piangendo
843	0,1:50:32.23,1:50:33.90	Hiromi	<i>Wakaritai kedo...</i>	Vorrei,	
844	0,1:50:35.73,1:50:37.07	Hiromi	<i>Wakaranaku.</i>	ma non lo so...	
845	0,1:50:39.95,1:50:42.07	Hiromi	<i>Dōshiyō mo nakunatte...</i>	Quando non so più cosa fare, ogni tanto...	
846	0,1:51:07.89,1:51:09.10	Tomo	<i>Mama ...</i>	Mamma...	Fermando Hiromi all'uscita
847	0,1:51:09.68,1:51:12.27	Tomo	<i>Mama!</i>	Mamma!	
848	0,1:51:14.77,1:51:17.28	Tomo	<i>Mama to issho ni iru!</i>	Vengo con te, mamma!	
849	0,1:51:50.89,1:51:54.65	Tomo	<i>Demo, kyō wa mama hitori de kaette.</i>	Però, solo per oggi resto qui.	
850	0,1:52:17.84,1:52:19.17	Makio	<i>Nēchan.</i>	Hiromi...	
851	0,1:52:23.92,1:52:25.13	Makio	<i>Tomo wa ...</i>	Tomo...	
852	0,1:52:27.85,1:52:29.51	Makio	<i>Konbini no onigiri ga ...</i>	in realtà li odia...	
853	0,1:52:31.64,1:52:33.02	Makio	<i>Kiraina n da.</i>	gli onigiri confezionati.	

854	0,1:53:16.31,1:53:18.69	Rinko	<i>Ā, yokatta.</i>	Oh, che sollievo!	
855	0,1:53:19.86,1:53:20.90	Tomo	<i>N?</i>	Eh?	
856	0,1:53:23.11,1:53:25.07	Rinko	<i>Kore de gēmu toka</i>	Finalmente...	
857	0,1:53:25.99,1:53:28.03	Rinko	<i>Nagippanashi no fuku toka...</i>	non troverò più...	
858	0,1:53:29.49,1:53:32.91	Rinko	<i>Katazukeaide iitte motto seiseisuru.</i>	giochi o vestiti stropicciati sparsi in giro.	
859	0,1:53:37.00,1:53:38.25	Tomo	<i>Atashi mo.</i>	Anche per me.	
860	0,1:53:38.71,1:53:42.59	Tomo	<i>Mō Rinko-san ni kaminoke hippararenai tte motto ureshii.</i>	Sono contenta che finalmente non potrai più tirarmi i capelli.	
861	0,1:54:02.61,1:54:03.94	Tomo	<i>Gomen ne.</i>	Scusami.	
862	0,1:54:10.32,1:54:12.07	Rinko	<i>Ayamaru na.</i>	Non scusarti...	
863	0,1:54:15.12,1:54:16.79	Rinko	<i>Kanashiku naru.</i>	se no mi intristisco.	
864	0,1:55:46.21,1:55:53.22	Hiromi	<i>Hitotsu hiyoko ga</i>	♪ C'è un piccolo pulcino ♪	Cantando verso sua madre
865	0,1:55:54.22,1:56:02.18	Hiromi	<i>kago no naka da iroku nenne.</i>	♪ dentro al cestino, dairoku nenne ♪	
866	0,1:56:04.77,1:56:11.74	Hiromi	<i>Futatsu fune ni wa</i>	♪ Ci sono due marinaretti ♪	
867	0,1:56:12.36,1:56:19.74	Hiromi	<i>sendō san ga dairo kunen ne</i>	♪ sui traghetti, dairoku nenne ♪	
868	0,1:59:50.16,1:59:51.79	Makio	<i>Hitori de daijōbu?</i>	Te la senti di andare da sola?	
869	0,1:59:53.54,1:59:55.46	Tomo	<i>Un, daijōbu.</i>	Sì, tranquillo.	
870	0,1:59:57.46,2:00:02.42	Makio	<i>Tomo, nēchan o onegaishimasu.</i>	Abbi cura della mamma, Tomo, per favore.	
871	0,2:00:08.26,2:00:09.43	Tomo	<i>Hai.</i>	Sì.	
872	0,2:01:07.41,2:01:08.87	Makio	<i>Onegaishimasu.</i>	Mi raccomando.	

Bibliografia

“*Onē kotoba to wa nani ka*” (Cos’è lo *onē kotoba*), in MIYAJI Yutaka, Kai Mushirō, “*Sei to Nihongo*” (Il sesso e il giapponese), *Nihongogaku* (4), Meiji Shoin, 2018.

AGHA A., “Voice. Footing. Enregisterment”, *Journal of Anthropology*, 2005, 15.

ANTONINI R.; CHIARO D., “The Perception of Dubbing by Italian Audiences”, in *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, BASINGSTOKE, Palgrave Macmillan, 2009.

BALDO M., “Queer in Italian-North American women writers” in *Graduate Journal of Social Science*, 5 (2), 2008.

BAZZANELLA Carla, *Linguistica e pragmatica del linguaggio*, Bari: Laterza, 2005, p. 26.

BERRUTO G., CERRUTI M., *La linguistica. Un corso introduttivo*, UTET Università, 2011, p. 203.

BERRUTO G., *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma - Bari, Ed. Laterza, 1995.

BROWN R., “Introduction”, in SNOW C.E. – FERGUSON C.A. (a cura di), *Talking to children. Language input and acquisition*, Cambridge, 1977.

BRUTI Silvia, “Traduzione audiovisiva” in BARONE Charles; BRUTI Silvia; FOSCHI Albert, MARINA; TOCCO Valeria (a cura di), *Dallo stilo allo schermo. Sintesi di teoria della traduzione*, Pisa: Edizioni Plus – Pisa University Press, 2011.

BUCHOLTZ MARY, “Genere/Gender” in DURANTI Alessandro (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*.

CAMP Margaret, *Japanese Lesbian Speech: Sexuality, Gender Identity, and Language*, The University of Arizona, 2009.

CHAGNON, K., “Télé, traduction, censure et manipulation: Les enjeux politiques de la réception du discours queer”, *Presentation at 15e édition de l’Odyssée de la traductologie*, Concordia University, 2016, Montréal.

CHIARO D. & BALIRANO G., "Queering laughter? It was just a joke!" in BALIRANO G. & CHIARO D. (Eds.), *Humosexually speaking. Laughter and the intersection of gender. De genere*, 2, 2016.

CHODOROW Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, 1978.

COATES Jennifer, *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*, Routledge, 2015.

CONNELL R. W., *Gender and Power. Society, the Person, and Sexual Politics*, Stanford University Press, 1 edition, 1987.

DASGUPTA R., "Acting Straight? Non-heterosexual Salarymen Working with Heteronormativity in the Japanese Workplace", in LIN X., HAYWOOD C., MAC AN GHAILL M. (eds), *East Asian Men*, Palgrave Macmillan, London, 2017.

DELABASTITA Dirk, "Translation and the Mass Media" in S. Bassnett & A. Lefevere (a cura di), *Translation, History and Culture*, London, New York: The Pinter Press, 1990.

DÍAZ CINTAS Jorge; REMAEL Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, St. Jerome, 2007.

DORE M. and ZARRELLI I., "Transfeminine identity and HIV/AIDS in audiovisual translation *Dallas Buyers Club* and its Italian subtitled versions", in WILLIAMS CAMUS J.T., CASTRO C., ROSA A.A. and CAMUS C.C. (eds.) *Translation and Gender*.

ECKERT Penelope & McCONNEL-GINET Sally, "Communities of practice: where language, gender and power all live", in HALL K., Bucholtz Mary & Moonwomon B. (edited by), *Locating power: Proceedings of the second Berkeley Women and Language Conference*, Berkeley: Berkeley Women and Language Group, 1999.

ECKERT Penelope, "Variation and the indexical field" in *Journal of Sociolinguistics*, 12/4, 2008.

ENDO O., "Aspects of Sexism in Language." In K. Fujimura-Fanselow & A.Kameda (eds.), *Japanese women: New feminist perspectives on the past, present, and future*. New York: The Feminist Press (translated by Kumiko Fujimura-Fanselow), 1995.

ENDO O., *Onna no kotoba no bunkashi* (Storia e cultura dietro il *joseigo*), Tōkyō: Gakuyo Shobo, 1997.

FERGUSON C.A., "Baby talk as a simplified register", in SNOW C.E. – FERGUSON C.A. (a cura di), *Talking to children. Language input and acquisition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.

FERGUSON C.A., "Talking to children. A search for universals", in GREENBERG J.H. (a cura di), *Universals of human language Vol.1. Method and theory*, Stanford University Press, Stanford 1978, pp.203-224.)

FUSHIMI N., *Puraibeto gei raifu* (Private gay life), Tōkyō: Gakuyō Shobo, 1991.

GAMBIER Y., "Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception" in *The Translator*, vol. 9, n. 2, 2003.

GOTTLIEB H. "Subtitling: Diagonal translation." in *Perspectives. Studies in Translatology* 2 (1), 1994.

GOTTLIEB H., (**Multi*) *media translation: concepts, practices, and research*, Amsterdam; Philadelphia, edited by Yves Gambier, 2001.

GOTTLIEB H., "Subtitling – A New University Discipline", in DOLLERUP Cay AND LADEGAARD Anne (red), *Teaching Translation and Interpreting – Training, Talent and Experience*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992.

HEANEY E., "The New Woman: Sexology, Literary Modernism, and the Trans Feminine Remainder", in *Genres*, 48 (1), 2015.

IDE Sachiko, *Onna kotoba, otoko kotoba* (Linguaggio femminile e linguaggio maschile), Tōkyō: Nihon Keizai Tsushinsha, 1979.

KANAI Yoshiko, *Onna no miryoku wa hanashi-kata shidai* (Il fascino delle donne dipende dal loro modo di parlare), Tōkyō: Yamato Shuppan, 1994.

KOVAČIČ Irena, *Subtitling strategies: a flexible hierarchy of priorities*, CLUEB, 1996.

LAKOFF Robin, *Language and a woman's place*, New York, Harper & Row, 1975.

LEDVINKA, FAY R., *What the Fuck Are You Talking About?*, Torino Eris, 2010.

LEPPIHALME R., *Culture Bumps: On the Translation of Allusions*, Helsinki: University of Helsinki, English Department Studies 2, 1994.

LEWIS, E. S., "This is my Girlfriend, Linda". Translating Queer Relationships in Film: A Case Study of the Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies', In *Other Words*, British Centre for Literary Translation 36, 2010.

LOMHEIM Sylfest, "The Writing on the screen. Subtitling: A Case Study from Norwegian Broadcasting (NRK)" in ANDERMAN Gunilla; ROGERS Margaret (a cura di), *Word, Text, Translation*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters, 1999.

LORBER J., *Paradoxes of Gender*, Yale University Press, New Haven, CT, 1994.

LORIE Brau, "The Women's Theatre of Takarazuka" in *TDR*, Vol. 34, No. 4 Winter, 1990.

LUNSING W., "'Gay boom' in Japan: changing views of homosexuality?," in *Thamyris: Mythmaking from Past to Present*, 4, 2007.

LUNSING W., "The politics of okama and ōnabe. Uses and abuses of terminology regarding homosexuality and transgender", in MCLELLAND M., ROMIT D., *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Routledge, 2005.

LUYKEN, G., HERBST, T., LANGHAM-BROWN, J., REID, H., SPINHOF, H., *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European Audience*, Manchester, European Institute for the Media, 1991.

MAILHAC Jean-Pierre, "The formulation of translation strategies for cultural references", in Charlotte Hoffmann (ed). *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*, Clevedon, Philadelphia: Multilingual Matters, 1996.

MAREE C., "Grrl-queens: onē kotoba and the negotiation and heterosexist gender language norms and lesbo(homo)phobic stereotypes in Japanese" In F. Martin, P., A. Jackson, M. McLelland, A. Yue (eds.), *Asiapacificqueer: Rethinking genders and sexualities*, Chicago: University of Illinois Press, 2008.

MARTIN Fran, JACKSON Peter, MCLELLAND Mark, YUE Audrey (edited by) *AsiaPacifiQueer: Rethinking Genders and Sexualities*, 2008.

MASON, I., "Speaker meaning and reader meaning: preserving coherence in screen translation.", in R. Kölmer & J. Payne eds., *Babel: the cultural and linguistic barriers between nations*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1989.

MCLELLAND M., ROMIT D., *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Routledge, 2005.

MORETTI B., "Affettività nel baby talk", in BAZZANELLA C. & KOBAU P., *Passioni, emozioni, affetti*, Mc Graw-Hill, 2002.

NIDA Eugene Albert, *Context in Translating*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamin, 2002.

NIELSEN Jakob; PERNICE Kara, *Eyetracking Web Usability*, Indianapolis: New Riders Press, 2009.

NOVIELLI M. Roberta, *Animerama: Storia del cinema d'animazione*, Marsilio, 2015.

OHARA Y., "Prosody and Gender in Workplace", in OKAMOTO Shigeko, and SMITH, SHIBAMOTO Janet S., *Japanese Language, Gender, and Ideology: Cultural Models and Real People*, edited by Okamoto Shigeko, Oxford University Press, 2004.

OKAMOTO Shigeko, "Ideology in Linguistic Practice and Analysis: Gender and Politeness in Japanese Revisited" in OKAMOTO Shigeko, and SMITH, SHIBAMOTO Janet S., *Japanese Language, Gender, and Ideology: Cultural Models and Real People*, edited by Okamoto Shigeko, Oxford University Press, 2004.

OKAMOTO Shigeko, "Variability and multiplicity in the meanings of stereotypical gendered speech in Japanese" in Xinren Chen & Dániel Kádár (a cura di), *East Asian Pragmatics*, 2017.

OSIMO Bruno, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.

ŌTSUKA T., *Ni-chōme kara uroko: Shinjuku gei sutorīto zakki chō* (Note di strada di gay a Shinjuku 2-chōme), Tōkyō: Shōeisha, 1995.

PAVESI M., “Aspetti (socio)linguistici del doppiaggio”, in Baccolini, Raffaella, Bollettieri, Rosa Maria, Bosinelli, Gavioli Laura (eds), *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, 1994.

PEDERSEN Jan, *Subtitling Norms for Television: An exploration focussing on extralinguistic cultural references*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2011.

PEREGO E., *La traduzione audiovisiva*, “Le bussole”, Carrocci, 2005.

PEREGO E., TAYLOR, Christopher, *Tradurre l’audiovisivo*, Roma, Carocci Editore, 2012.
perspectives on the past, present, and future. New York: The Feminist Press (translated by Kumiko Fujimura-Fanselow), 1995.

PETILLO, M., *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, 2002.

PETTIT Z., “Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing” in DÍAZ CINTAS J., *New Trends in Audiovisual Translation*, Multilingual Matters, 2009.

RANZATO Irene, *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*, Bulzoni, 2011.

RANZATO, I., “Gayspeak and Gay Subjects in AVT”, *Meta* 57(2), 2012.

RUSPINI E., “Dinamiche di genere, generazioni, riflessività” in *STUDI DI SOCIOLOGIA*, 2018, N.1.

RUSPINI E., *Le identità di genere - seconda versione aggiornata*, Roma: Carocci, 2009.

SANTIPOLO M., *Dalla sociolinguistica alla glottodidattica*, UTET Libreria, Torino, 2002.

SHIBATANI Masayoshi, *The language of Japan*, MA: Cambridge University Press, 1990.

SILEO Angela, "Il simil sync o semi-sinc nel panorama italiano: lo slittamento e offuscamento dei confini previsti dal CCNL", in *Altre Modernità*, (2) 2018.

SILVERSTEIN Michael, "Language and the Culture of Gender: At the Intersection of Structure, Usage, and Ideology" in Mertz Elizabeth & Parmentier Richard J. (edited by), *Semiotic Mediation: Sociocultural and Psychological Perspectives*, 1995.

SINGH A., MENG. S.E. & HANSEN A.W., "I am my own gender: Resilience Strategies of Trans Youth", in *Journal of Counseling & Development*, 92, 2014.

SNELL-HORNBY M., *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam, John Benjamins, 1988.

SUGIMOTO Tsutomu, *Onna to kotoba: ima-mukashi* (La donna e la lingua: confronto tra il passato e il presente), Tōkyō: Yuzankaku, 1997.

SUZUKI Kenji, *Suteki na anata o tsukuru: josei no utsukushii hanashi-kata* (Come costruire una nuova te meravigliosa: la raffinata parlata delle donne), Tōkyō: Goto Shoin, 1989.

SUZUKI Mutsumi, *Joseigo no honshitsu: Teineisa, hatsuwa, kōi no shiten kara*, Nihongaku 12(6), 1993.

TADA Aimi, *Yakuwarigo no yakuwari to wa ~ honyakubun ni hisomu sutereotaipu* (Il ruolo delle particelle: Gli stereotipi che si nascondono nella traduzione) Università di Atomi, 2016.

TALBOT M. Mary, *Language and Gender Introduction*, Waley, 1999.

TITFORD C., C A. E. Hieke (eds.), *Translation in foreign language teaching and testing*, Tübingen, G. Narr, 1985.

TUCHMAN G., 'The Symbolic Annihilation of Women in the Mass Media', in G. Tuchman, A. K. Daniels and J. Benet (eds) *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*, New York: Oxford University Press, 1978.

VENUTI Lawrence, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999.

VITUCCI Francesco, *Ciak! Si sottotitola. Traduzione audiovisiva e didattica del giapponese*, "Contesti linguistici", Clueb, 2016, p. 22.

VON FLOTOW L., "Gender in translation", in *Handbook of Translation Studies*, vol.1.

WEBER M., *Il metodo delle scienze storico sociali*, trad. it. Einaudi, Torino, 1992.

Sitografia

VON FLOTOW L. & E. JOSEPHY-HERNÁNDEZ D., "Gender in audiovisual translation studies: Advocating for gender awareness", https://www.researchgate.net/publication/324685226_2018In_Press_Gender_in_Audiovisual_Translation_Studies_Advocating_for_Gender_Awareness, 2018. Ultima consultazione 02.12.2018.

PEDERSEN, Jan, "How is Culture Rendered in Subtitles", EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, 2005, in http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf. Ultima consultazione 02.12.2018.

<http://www.treccani.it/enciclopedia/diminutivo/> Ultima consultazione 24.10.2018.

<https://www.nib.org.uk/information-everyday-living-home-and-leisure-television-radio-and-film/audio-description> Ultima consultazione 02.12.2018.

CHAUME F., "Film Studies and Translation Studies: Two Discipline at Stake in Audiovisual Translation", in *Translators' Journal*, vol. 49, n. 1, <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009016ar.pdf>, 2004. Ultima consultazione 02.12.2018.