Università Ca'Foscari Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Lingue e Culture dell'Asia Orientale

Tesi di Laurea

La variazione diagenerica nel linguaggio omosessuale

Il processo di sottotitolatura del lungometraggio Maison de Himiko

Relatore

Ch. Prof. Francesco Saverio Vitucci

Laureando

Davide Crestanello (Matricola 987009)

Anno Accademico 2013/2014

Indice

要旨 p. 4

Premessa p. 5

Capitolo 1 p. 10
1.1 La Traduzione audiovisiva p. 10
1.1.1 Brevi Cenni Storici p. 10
1.1.2 Terminologia e aspetti dell'audiovisivo p. 12
1.1.3 Principali tecniche di trasferimento linguistico p. 15
1.1.4 La figura del traduttore p. 18
1.2 I Sottotitoli p. 20
1.2.1 Il Tracciamento Oculare p. 22
1.2.2 Fattori tecnici e linguistici p. 24
1.2.3 Il percorso della sottotitolazione p. 26

Capitolo 2 p. 28
2.1 La variazione diagenerica e la sottotitolazione p. 28
2.2 Linguaggio maschile e linguaggio femminile nel giapponese p. 29
2.2.1 Variazione tra maschile e femminile in giapponese p. 31
2.2.2 Approccio relativo p. 33
2.2.3 Femminilità e mascolinità p. 37

2.3 Variazione diagenerica e omosessualità p. 39
2.3.1 Cross-dressing: sintomo di omosessualità? p. 42
2.3.2 Variazione diagenerica e omosessualità in italiano p. 45
2.3.3 Frocio, checca, ricchione: le parole per dire "gay" p. 46

Capitolo 3 p. 49
3.1 Il film *Mezon do Himiko* p. 49
3.1.1 L'opera p. 49
3.2 Proposte di sottotitolazione di scene significative p. 50
3.2.1 L'ingresso nella casa p. 51
3.2.2 Incontro con Himiko p. 53
3.2.3 Il brunch p. 55
3.2.4 Il prestito p. 58
3.2.5 Attacco dei teppisti p. 60
3.2.6 La danza magica p. 63
3.2.7 Visita del Benefattore p. 68
3.2.8 Graffiti sui muri p. 70
3.2.9 Studenti Volontari p. 72

3.2.10 L'*atelier* di Yamazaki p. 75
3.2.11 L'eredità di Saori p. 77
3.2.12 La rubrica di Himiko p. 80
3.2.13 Vestiti bene per uscire p. 81
3.2.14 Nel locale p. 83
3.2.15 Ciliegie p. 86
3.2.16 Festa dei morti p. 87
3.2.17 Addio ad Himiko p. 88

Conclusioni p. 91

Bibliografia p. 94
Sitografia p. 98

日本語におけるゲイ言葉の言語的な性差変化
メゾン・ド・ヒミコという映画の字幕の製作過程において

要旨

日本で製作された映像作品、映画やドラマ、ドキュメンタリー等は欧米に滅多に輸出されることはない。70・80年代から日本のアニメが輸出されたが、輸入した国々では吹き替えてストーリーを変えて放送されることも多かった。現在、Jカルチャーのファンサッバーという日本に興味ある人々のおかげで、一般人の作った字幕付きの邦画が時々インターネットにアップロードされている。日本の映像作品を見る方法はインターネットしかないので、そのアマチュアの字幕を外国の視聴者は見るしかないと思われる。日本の映画、ドラマ、アニメ等を外国人が認知できるということはJカルチャーにとって良いことであろうが、こういった字幕ではいろいろな技術的もしくは認知的な勘違いが認められる恐れがある。したがって、勘違いをしたまま製作された字幕では、ストーリー自体も変わってしまう恐れもある。ストーリーを微妙に変えてしまうことは、わずかであっても、オリジナルな作品に干渉したことになる。字幕を作るために決まったルールがあるため、そのルールを守って作られた字幕しかプロ的ではないといえる。

本論の第一章では、その字幕を作るためのルールについて述べる。本論の目的は、日本映画の字幕を作ることである。よって、ルールを述べることだけではなく、映画の字幕の製作過程を実行した。

犬童一心監督による「メゾン・ド・ヒミコ」という映画を本修論の対象として挙げた。この映画の特徴は、女装しているオネェのキャラクターが数多く登場し、それぞれがゲイ言葉もしくはオネェ言葉を使っていることである。日本のゲイ言葉、もしくはオネェ言葉とは、日本の男性同性愛者（ゲイ男性）の中の一部で話される誇張された女性語のことである。そういった言葉を使うゲイ男性をオネェと呼ぶ。オネェ言葉を使わない男性的なゲイも、オネェ言葉使うだけでなく女装もしているオネェもいるのはもちろんである。オネェ言葉は日本の男性・女性語の相違に基づいているので、オネェ言葉は日本語にしかないといえる。したがって、翻訳する時にオネェ言葉は困難なポイントとなる。

本論の第二章では日本語の男性・女性語の相違の分析について述べる。その相違は、近年、日本語において徐々に見られなくなっているが、オネェ言葉、つまり誇張された女性語を日本人の女の人よりもオネェ達の方が使っていることもいえる。

本論の三章では「メゾン・ド・ヒミコ」のあらすじ、分析、翻訳、字幕について述べる。字幕作成を通し、それぞれのセリフにどのようなイタリア語が最も合うかどうかが、本論のポイントとなった。日本語のオネェ言葉と同じ印象を与えるため、イタリアの女装芸人の話し方、つまり誇張された女性っぽい話し方を真似た。「メゾン・ド・ヒミコ」をイタリア語に翻訳する場合には、イタリアの女装芸人の話し方を使うと間違いないと思われる。

本論の結論として、最も女っぽい言葉は日本語においても、イタリア語においても、女装芸人もしくはオネェ達の話し方に見られるということが挙げられる。なぜなら、男性・女性語の相違が徐々になくなっているという日本語の状況のように、イタリア語での性別での言葉使いの相違も徐々になくなっているからである。

Premessa

La traduzione audiovisiva è una pratica che ha ormai più di settant'anni, ma solo negli ultimi vent'anni è riuscita a conquistare la sua dignità accademica in quanto riconosciuta come forma di traduzione specialistica con un suo campo di ricerca accademico. Molte sono le opere che nel corso degli ultimi anni hanno studiato, analizzato e approfondito il tema in maniera esauriente tanto da conferire alla traduzione audiovisiva il rispetto come branca *sui generis*, distinta, ad esempio, dalla traduzione letteraria. La definizione ufficiale: «Audiovisual translation is a branch of translation studies concerned with the transfer of multimodal and multimedial text into another language and/or culture» (Pérez-Gonzales, 2005) però non chiarifica, in realtà, il certosino lavoro creativo e artistico necessario per risolvere la distribuzione internazionale dei prodotti audiovisivi, siano essi film, serie televisive, spot commerciali, documentari, e via dicendo. Infatti ai nostri giorni, mentre i tempi di produzione di un film possono richiedere fino anche a quattro anni prima della realizzazione e distribuzione nazionale del prodotto, spesso pochi giorni sono concessi al processo traduttivo. Il risultato di questo lavoro frettoloso fa giustamente insorgere polemiche di critici e spettatori puristi che etichettano la traduzione audiovisiva ufficiale come "perdita" di parte del prodotto originario.

La problematica della traduzione audiovisiva e dei tempi limitati ad essa concessi è strettamente legata alla situazione di fagocitazione del prodotto audiovisivo straniero rispetto a quello nazionale nei nostri cinema e i palinsesti televisivi: basti pensare che in Italia «la fiction televisiva è importata per il 92%» (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, p.19), di cui la maggior parte è di origine statunitense. Inoltre, Internet ha segnato quella che oggi potremmo chiamare la "generazione *streaming*", o "generazione *torrent*", e il fenomeno della sottotitolazione amatoriale chiamato *fansubbing* che, nato negli anni Ottanta ed esploso negli anni Novanta, è oggi illegale e che permette la fruizione del prodotto straniero in tempo reale ad una generazione di voraci consumatori di serie televisive. Il *funsubbing* è a tal punto diffuso che anche il *network* Sky Italia, major italiana che ha la precedenza nella distribuzione di *series* e *sit-com* straniere da quando è stata fondata, il 31 luglio 2003, si è vista costretta, nel 2009, a mandare in onda i nuovi episodi della serie statunitense *Lost*, (id., 2004-2010) il giorno successivo alla diretta in patria, in versione sottotitolata, per non perdere la fetta di spettatori appassionati a tal punto da non riuscire ad attendere i sette giorni necessari al *network* per il doppiaggio. Difatti, lo spettatore medio, ormai armato di computer, *smartphone* e *tablets* con connessione Internet, ha la possibilità di trovare l'ultimo episodio della propria serie televisiva preferita ancora prima che i *network* italiani inizino il lavoro di traduzione. Nonostante la FBI abbia chiuso Megavideo.com, il maggior sito web di streaming, e

arrestato il suo fondatore Kim Schmitz nel gennaio 2012, suddetti siti riemergono come le teste dell'Idra di Lerna: più ne vengono chiusi dalla polizia postale, più vengono aperti dagli utenti e messi *online*. Se ci si domandasse perché la sottotitolazione amatoriale è inarrestabile, le risposte si possono trovare nei meriti che essa apporta: il *funsubbing* ha il grande merito di diffondere in tempo reale opere che non sempre gli utenti sono in grado di fruire, perché talvolta i singoli *network* nazionali non si interessano di quei prodotti, o anche, se si vuole, perché non si può scegliere quando guardare un film o un episodio di una serie in televisione, quando al contrario Internet funziona *on demand*: l'utente sceglie quando guardare l'audiovisivo (e, quasi sempre, gratuitamente, al contrario dei cinema).

Per quanto riguarda il Giappone, gran parte degli audiovisivi importati dal Sol Levante è trovabile unicamente in rete, e il secondo grande merito del *funsubbing* è di rendere disponibili agli utenti opere che altrimenti rimarrebbero confinate in Oriente. Le uniche opere che la televisione italiana, infatti, ha trasmesso negli anni, dagli Ottanta in poi, sono gli *anime*, ovvero cartoni animati giapponesi, ma il lavoro del doppiaggio italiano ha spesso stravolto e talvolta censurato parti dell'originale: *Prendi la tua carta Sakura* (カードキャプターさくら, 1998 - 2001) e *Rossana dai pensaci un po' tu* (こどものおもちゃ, 1996 – 1998) sono due esempi di come alcune tematiche come l'omosessualità e l'esplicita violenza siano stati depennati nel processo traduttivo verso l'italiano. Lungometraggi giapponesi raramente vengono trasmessi in Italia, mentre i *dorama*, le fiction televisive giapponesi, non hanno alcun porto di approdo nelle reti italiane.

Se gli audiovisivi giapponesi sono distribuiti quasi unicamente per mezzo della rete, grazie agli appassionati della cosiddetta *J culture* dove il *funsubbing* è l'unico strumento che lo spettatore virale medio è costretto ad usare, è doveroso porre la luce non solo sui meriti della sottotitolazione amatoriale ma anche sui suoi enormi limiti: il *funsubbing*, come abbiamo detto, è illegale, ma non solo: come sostiene Vitucci, spesso viene effettuato senza le conoscenze tecniche dei «processi diamesici e diasemiotici che il passaggio da una lingua orale ad una lingua di compromesso scritta quale il sottotitolaggio necessariamente comporta» (Vitucci, 2013, p 38), spesso, inoltre, viene addirittura effettuato attraverso una terza lingua di mediazione che solitamente è l'inglese, oppure, peggio ancora, è stilato senza le necessarie conoscenze sociopragmatiche della lingua *source*: spesso sono stati riscontrati errori tecnico-cognitivi di tipo lessicale e traduzioni letterali di modi di dire e proverbi (Vitucci, 2013).

Un esempio che sta diventando famoso è il recentissimo *anime Sailor Moon Crystal* (美少女戦士セーラームークリスタル, 2014 – in corso), seconda versione rivista e rifatta del primo *anime* Sailor Moon (美少女戦士セーラームー, 1992 - 1997), trasposizione del *manga* di Naoko Takeuchi. Il primo episodio di questa nuova versione rinnovata è andato in onda in Giappone il 5 Luglio 2014 esclusivamente sul web, sui canali di fruizione giapponesi in rete *Nikoniko Dōwa* e *Bandai Channel* . In Italia è arrivato in tempo reale, o quasi, grazie al *funsub*. Riportiamo qui alcune immagini tratte dalla versione con sottotitolazione italiana disponibile in rete.

Fig.1

Fig.2

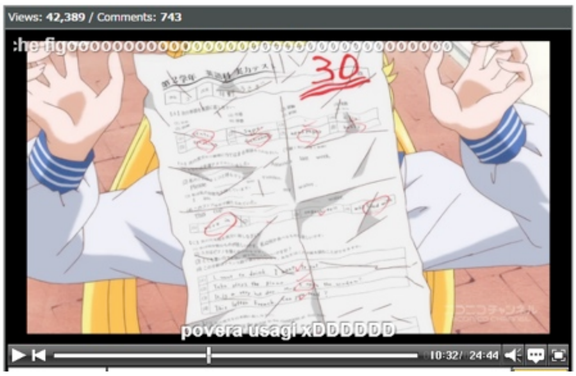

Fig. 3

In tutte le scene della puntata sono presenti glosse molto fastidiose nella parte alta dello schermo. Queste glosse contengono i commenti di *funsubber* appassionati da sempre di Sailor Moon: quest'opera ha contato numerosissimi *follower* negli anni, soprattutto in Italia, e l'uscita di questa nuova versione era attesa da molti. Ecco che allora la trasmissione vede l'ingerenza continua e disturbante, per l'utente che non conosce il giapponese, di queste glosse: è dimostrato come l'occhio umano infatti tenda a leggere comunque i sottotitoli e le glosse presenti nello schermo (Perego, 2005), anche nell'ipotesi che si rendesse conto dell'inutilità di esse. Le glosse non sono presenti unicamente nelle scene senza dialoghi (Fig.1) ma anche nelle scene con i dialoghi, come in Fig.2, dove addirittura c'è una triplice presenza di sottotitoli e glosse: la glossa del sottotitolo, la glossa *display* che traduce il nome sul campanello della casa, e le inutili glosse dei commenti. In fig. 3, addirittura, la glossa dei commenti occupa lo spazio dedicato ai sottotitoli. Oltre a ciò, la resa dei *funsubber* conta non pochi errori lessicali e di traduzione: ad esempio al minuto 0.02:11, Usagi dice «ママのバカ! もっと早く起こしてよ », ovvero "Stupida mamma, svegliami prima!", ma il sottotitolo dei *funsub* scrive: "Mamma, perché… perché non mi hai svegliato prima?", trasformando la richiesta in domanda e facendo sparire la parola *baka* (バカ) "stupida", che, come ricorda Ledvinka, è un'omissione infedele rispetto al turpiloquio originale, tenendo conto che «le parolacce sono le uniche parole che veicolano le emozioni senza bisogno di troppe spiegazioni» (Ledvinka, 2010, p.103).

Altri errori sono i seguenti: al minuto 0.07.29, Naru dice: «女のくせに早弁なんて» traducibile con "proprio perché sei una ragazza non dovresti mangiare prima dell'ora di pranzo" ma il sottotitolo riporta "chi si mangerebbe la merenda prima della ricreazione?", dove scompare il riferimento al comportamento femminile. Al minuto 0.10:25 Usagi ribatte arrabbiata a Minoru «これはたんこぶじゃなくておダンゴっていうのよ», ovvero "questi non sono bernoccoli, si chiamano *Odango* (=dolcetti)" mentre il sottotitolo riporta "senti, i miei non sono affatto bernoccoli, è la mia acconciatura!". Nonostante quest'ultima soluzione dei *funsubber* svii la difficoltà traduttologica degli *odango*, dolcetti rotondi che hanno poi dato il nome anche ad un tipo di acconciatura, perde poi la corrispondenza con la battuta immediatamente successiva di Minoru, il quale dice: «もっと勉強しろー、おダンゴ頭», ovvero "studia di più, testa ad *odango*" che i *funsubber* traducono in "devi studiare di più, signorina boccoli".

L'esempio recentissimo di *Sailor Moon Crystal* illustra chiaramente come la traduzione attraverso i sottotitoli non può essere compiuta senza una sufficiente conoscenza delle regole e della prassi che essi richiedono. Nel primo capitolo della nostra dissertazione affronteremo l'argomento della sottotitolazione e delle conoscenze necessarie per un buon tentativo di traduzione. La seconda parte del nostro studio si concentrerà invece sulla lingua giapponese: il lungometraggio da noi scelto, *Mezon do Himiko* (2005) di Isshin Inudō, ha come una tra le tematiche principali l'omosessualità, e di conseguenza i parlanti del film usano un linguaggio particolarmente femminile. La lingua giapponese presenta una forte variazione diagenerica tra maschile e femminile, variazione molto diversa da quella presente in italiano, e l'uso di un linguaggio femminile da parte di un parlante maschile ha un forte impatto emotivo sul pubblico giapponese. Per effettuare una traduzione che non pecchi nel trasmettere questo impatto emotivo, proveremo ad analizzare e spiegare questa variazione diagenerica, ponendo l'accento su come il linguaggio femminile venga usato in giapponese dagli omosessuali, *transgender* e travestiti. Infine, il nostro studio presenterà delle proposte di traduzione di scene per noi significative dove proveremo a mettere in pratica le teorie della sottotitolazione creando nello specifico sottotitoli che, speriamo, siano in grado di veicolare il medesimo messaggio presente nell'originale. Questo studio sarà infatti possibile unicamente dopo aver compreso le regole della sottotitolazione e il valore del linguaggio femminile giapponese sulla bocca di un parlante maschile.

Capitolo 1

1.1 La traduzione audiovisiva

La traduzione audiovisiva (AVT – *audiovisual translation*) è stata definita la branca di *translation studies* riguardante il trasferimento linguistico e culturale di un testo multimodale e multimediale (Pérez-Gonzales, 2005). In realtà è un vasto campo di ricerca in continua espansione e un complesso oggetto di indagine, con una storicità relativamente breve. Spesso questa giovane branca complessa e dinamica si è trovata ad essere sottoposta ad un infruttuoso confronto con le altre forme di traduzione considerate più colte, sopra tutte la traduzione letteraria (scritta). Questo pregiudizio, come ricorda Fotios Karamitroglou (2010), è dovuto al fatto che in campo accademico la traduzione audiovisiva si è ritenuta mancante di un prestigio culturale nei mass-media audiovisivi, se paragonati alla letteratura tanto canonizzata[1]. In realtà la traduzione audiovisiva, rappresenta «un caso particolare di traduzione con alcuni vincoli in più rispetto alla traduzione letteraria e comunque alla traduzione da scritto a scritto, da scritto a parlato, da parlato a scritto, da parlato a parlato, vincoli posti dalla natura multimediale dell'oggetto della trasposizione».[2] (Zacchi, Morini, 2002, p. 76)

Proveremo, attraverso brevi cenni storici e brevi descrizioni delle principali tecniche di trasferimento linguistico, a tracciare le linee dell'attuale posizione accademica su questa branca di studi.

1.1.1 Brevi cenni storici

Una delle frasi più celebri di Frank Capra (1897 – 1991), regista, sceneggiatore e produttore statunitense fu: «Il cinema è uno dei tre linguaggi universali; gli altri due sono la matematica e la musica». Molti autori cinematografici difesero il mito dell'universalità del cinema, tra cui Jean Renoir, Ford, Ėjzenštejn, René Clair, King Vidor, Murnau, Charlie Chaplin e molti altri, ma fin dai suoi primi passi, la settima arte non è mai stata davvero muta: oltre agli effetti sonori e alla musica (solitamente di pianoforte), la complessità sempre crescente delle trame filmiche rese presto necessaria l'introduzione di "intertitoli" o "didascalie", ovvero cartelli descrittivo-esplicativi inseriti

[1] Per approfondimenti vedasi Karamitroglou Fotios, *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*, Rodopi, 2000, p.10

[2] Zacchi R., Morini M., a cura di, *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Bruno Mondadori Editore, 2002, p. 76, citato in Petillo Mariacristina, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, 2002, p.10

in fase di montaggio e proiettati tra scena e scena per spiegarne i risvolti. Le didascalie possono essere considerate le antenate dei sottotitoli, anche perché già negli anni Venti ci furono esperimenti di sovrapposizione in sede di montaggio della didascalia alle immagini sceniche (i primi sottotitoli), per eliminare l'effetto antiestetico che l'interruzione continua dei cartelli descrittivi causava alla pellicola, trasformando il cinema in una realtà intersemiotica che coniugava immagini e parola scritta ancora prima che arrivasse il sonoro. I cartelli tra scena e scena non presentavano difficoltà traduttive, ma i primi sottotitoli richiedevano già tecniche superiori di intervento nel montaggio. Spesso, dunque, dietro le tende del sipario di cinematografi europei si celavano i narratori, che usando il megafono, davano voce ai personaggi del film, cantavano e spesso traducevano le didascalie. Tra questi, l'italiano Leopoldo Fregoli, dopo l'incontro con Lumière e uno stage nelle officine di Lione, ideò il *Fregoligraph*, uno dei primi proiettori di pellicola da unire a spettacoli dal vivo per superare la barriera muta del cinema[3].

L'universalità del cinema in realtà si ferma, e si è sempre fermata, laddove le barriere linguistiche e/o culturali necessitano adattamenti. Il cinema infatti, già ai suoi esordi, era in continua evoluzione, e gli esperimenti sonori portarono all'invenzione, nel 1926, del *Vitaphone* – un sistema per sonorizzare i film inventato nel 1926 dalla Warner Bros., che consisteva in una macchina di proiezione che al contempo riusciva a suonare un disco in vinile su cui erano incise le musiche e i primi tentativi di dialogo – grazie al quale si realizzò in quell'anno il *Don Juan* della Warner Bros-Vitaphone, il primo film sonoro e nel 1927 il primo lungometraggio cantato e parlato, *The jazz singer* (in cui vi è la prima battuta recitata della storia del cinema) e successivamente nel 1928 il film *Lights of New York*, il primo film costituito di dialoghi. Ben presto le barriere sociolinguistiche divennero così esigenti che tra gli anni 1928-30 le *major* statunitensi fecero girare diverse versioni dello stesso film in diverse lingue, direttamente negli studi americani, con uno smisurato dispendio di energie: si giravano di seguito, sullo stesso set, con la macchina fissa, dodici o tredici versioni diverse di un film, utilizzando per ogni versione regista e attori diversi, madrelingua nella lingua della loro versione. Nel 1930, Jakob Karol, durante una traversata oceanica verso l'Europa per portare un film americano, inventò il doppiaggio per scavalcare i tempi di attesa necessari a Hollywood per girare la versione francese. Arrivato in Europa la sua idea venne messa in pratica e ottenne un successo inaspettato (Paolella, 1996). Il doppiaggio passò ad essere una consuetudine, e,

[3] Vedasi: Colagreco Luigi, *Verso la multimedialita? Gli spettacoli di Leopoldo Fregoli fra teatro e cinema*, in "Ateatro // webzine di cultura teatrale", n. 029, Ottobre 2013/ copyright http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro2002/fregoli.htm, 17/09/2014

in Italia, divenne obbligatorio con il Decreto Legge del 5 ottobre 1933 (convertito nella Legge n. 320 del 5 febbraio 1934) (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, p. 11).

Non è sempre chiaro quali percorsi abbiano portato i vari paesi europei a preferire il doppiaggio alla sottotitolazione, scelta legata ad aspetti economici, ideologici e pragmatici ma non sempre effettuata rapidamente o permanentemente. In Francia, per esempio, la scelta finale, il doppiaggio, impiegò quasi vent'anni per affermarsi, esitazione spiegata dalla lunga competizione artistica tra i registi francesi della *nouvelle vague* e Hollywood. I diversi costi tra doppiaggio e sottotitoli sono rilevanti per spiegare come mai in paesi come la Fancia, l'Italia, la Spagna e la Germania si preferisce il doppiaggio: gli elevati costi di doppiaggio (dieci volte quelli dei sottotitoli) vengono ammortizzati dal vasto numero di massima plausibile audience, che superano di gran lunga il numero di possibili spettatori di paesi che non arrivano a 20 milioni di abitanti. «Nel 1992 la rivista *Variety* calcolava il costo medio del doppiaggio in Italia in 55.000 dollari e il costo massimo in 80.000 dollari, mentre per i sottotitoli si andava dai 2 ai 6 mila dollari. A distanza di tredici anni il costo del doppiaggio in Italia di un film di circuito va da 20.000 a 100.000 euro, mentre quello dei sottotitoli viaggia tra i 3 e gli 8 mila euro»(Paolinelli, Di Fortunato, 2005, p. 36-37). Nonostante ciò, la scelta tra doppiaggio o sottotitolazione non è solamente una scelta economica e pratica, ma è anche legata alle conoscenze linguistiche della popolazione: nel 1997, «a fronte di un 28% di olandesi che ha una reale conoscenza di lingua inglese, abbiamo un 1% di italiani, un 1% di belgi, un 3% di francesi, un 15% di danesi, un 3% di spagnoli e un 4% di tedeschi. La Francia doppia il 90% delle opere audiovisive che importa, superata dal 98% dell'Italia e seguita dal 80% della Spagna e Germania. Al contrario, l'Olanda sottotitola al 94%, seguita dalla Danimarca al 77% e da tutti gli altri Paesi europei con percentuali che vanno dal 92 al 53%» (Paolinelli, Di Fortunato, 2005, p. 36-37).

1.1.2 Terminologia e aspetti dell'audiovisivo

Come spiega Yves Gambier nel suo saggio *The position of audiovisual translation studies*[4], la terminologia legata alla traduzione audiovisiva ha subito numerose variazioni segnate dai cambiamenti situazionali, dalle molte e sempre più nuove tecnologie e alla crescita della specializzazione della ricerca di questa branca di studi. Si è registrato l'uso di diversi epiteti talvolta fallaci perché, pur riferendosi tutti alla traduzione audiovisiva, spostavano l'attenzione su uno o

[4] Vedasi: Gambier Yver, *The position of audiovisual translation studies*, in "The Routledge Handbook of Translation Studies", edito da Carmen Millán, Francesca Bartrina, 2012, pp. 45-58

sull'altro tra gli elementi del complesso e dinamico processo traduttivo di un audiovisivo. Tra gli anni '50 e gli anni '60, venne usato il termine *film translation*, che però non sottintendeva gli audiovisivi altri rispetto ai lungometraggi, come documentari, programmi televisivi, *talk show*, e via dicendo. Venne dunque coniato il termine *language transfer*, intorno agli ani '80, fallace anch'esso perché un audiovisivo non si compone soltanto di linguaggio, ma, come già detto, della polisemia di audio, video e segni verbali. Infine, furono coniati i termini onnicomprensivi *multimedia translation* e *audiovisual translation* comparsi circa una ventina d'anni fa, che in modo più specifico esplicitano la natura composta polisemica di questi prodotti, anche se *audiovisual translation* sembra essere più quotata, in quanto il termine "multimediale" sembra aver assunto significati sempre più vicini all'ambito informatico e della tecnologia digitale. Ricordiamo che esistono altre terminologie parallele: *versioning* è spesso usato come sostantivo generico che comprende il doppiaggio e la sottotitolazione, *screen translation* ricopre genericamente tutti i prodotti in video, e *translation for the media* include anche la traduzione di mezzi mediatici stampati. Sicuramente la lista terminologica andrà ad arricchirsi con l'avvento di ancora sconosciute tecnologie.

L'audiovisivo ha una natura multimodale, sincronica e polimediatica (Ledvinka, 2011); presenta, ovvero, una polisemia di elementi uditivi, visivi e di segni non verbali dove la componente propriamente linguistica è uno dei tanti aspetti che del prodotto artistico finale. Ricordiamo infatti, che in un messaggio multimodale le informazioni vengono sempre percepite simultaneamente e in forma complessa. Il fruitore di un prodotto audiovisivo, tipicamente multimediale, si serve sicuramente di due differenti canali di percezione: quello uditivo e quello visivo, per decodificare i diversi canali di cui il prodotto è composto. È evidente che lo spettatore di un film non fruisce solo del messaggio verbale ma di un prodotto comunicativo che unisce anche codici visivi e sonori.

La complessa dimensione polisemica costituita da tutti i codici visivi e sonori dell'audiovisivo può essere schematizzata dividendo tutti gli elementi riscontrabili:

- segni verbali auditivi, suddivisi in linguistici (dialoghi, monologhi, commenti, letture), paralinguistici (dizione, intonazione, accenti) e letterali o teatrali (trama, narrazione, sequenze, progressione, ritmo);
- segni verbali visivi, chiamati grafici (forme scritte come lettere, menu, nomi di strade, sottotitoli);

- segni non verbali auditivi, suddivisi in effetti speciali sonori, arrangiamenti musicali e segni paralinguistici (qualità della voce, pause, silenzio, volume della voce, rumori come il pianto, la tosse, le urla ecc.);
- segni non verbali visivi, suddivisi nella scenografia, fotografia (luce, prospettiva e colori), segni iconografici, cinetici (gestualità, postura, espressioni e sguardi), prossemici (movimenti, uso dello spazio, distanza interpersonale) e di allestimento (trucco e hairstyling). [5]

Questi elementi creano la multimodalità audiovisiva che dà vita a quell'illusione tipica del cinema, per cui agli spettatori il mondo diegetico appare un mondo reale. Infatti, ai personaggi dialoganti di un audiovisivo sono aggiunti *ad hoc* altre figure importanti: passanti in strada, comparse nei bar e nei ristoranti, televisioni accese, elementi che ingeriscono nel modo di parlare dei personaggi, nel loro tono di voce, nelle loro pause, nei gesti, negli sguardi e così via. Vanno considerati inoltre gli elementi extradiegetici come per esempio le risate registrate delle *sit-coms*.

Tutti i suddetti elementi concorrono a far arrivare all'audience *target* quell'illusione di realtà pensata dall'autore, dal produttore, dal regista, dagli attori e così via. Poiché spesso queste figure che collaborano alla nascita del prodotto audiovisivo non hanno in mente un'audience *target* straniera, sarà compito del traduttore individuare tutti gli elementi cui tenere conto per far arrivare il messaggio originario.

Questi elementi sono in relazione tra loro e gli effetti sonori, visivi e verbali possono avere funzione di:

- ridondanza (un segno può ripetere o enfatizzarne un altro);
- complementarietà (la musica può introdurre una tensione);
- autonomia (lo zoom su un particolare può non avere significato preciso);
- contraddizione (un gesto può essere opposto al dialogo);
- distanza (può creare ironia o segno di complicità);
- critica (la scena può forzare lo spettatore a prendere una posizione);
- aiuto (a comprendere perché le cose sono dette o fatte in un certo modo);

Le funzioni che invece possono avere gli elementi verbali sono:

- esplicativa (quando un elemento verbale offre informazioni in più non mostrate a livello visivo);

[5] Chaume F., *Film Studies and Translation Studies. Two disciplines at Stake in Audiovisual Translation*, Meta 94, 2004, pp. 12-24.

- performativa (quando aiuta a fare qualcosa nella scena);
- allocativa (quando denota elementi linguistici per identificare un personaggio);
- demarcativa (quando organizza la narrazione della trama e il suo svolgimento, differenziando ad esempio da sogno a realtà, da presente, passato e futuro);
- selettiva (quando suggerisce l'interpretazione di una sequenza).[6]

Anche queste relazioni e funzioni devono essere comprese e tenute a mente nel processo traduttivo del traduttore.

1.1.3 Principali tecniche di trasferimento linguistico

Presentiamo le principali tecniche di trasferimento linguistico in un audiovisivo che dividiamo in due macrogruppi: trasferimento multimodale tra differenti codici, tra codice orale-scritto e visivo, all'interno di una stessa lingua e traduzione interlinguistica che implica anche trasferimenti diamesici. Alcune di queste tecniche possono in realtà essere utilizzate sia in ambito intralinguistico che interlinguistico.

Tecniche intralinguistiche:

- **Sottotitolazione intralinguistica**: è la trascrizione in testo scritto (*captions*) del testo orale *source*. Spesso sono un'opzione *extra* della televisione, facilmente aggiungibili alle immagini tramite televideo. Vengono definiti anche *closed captions* in opposizione agli *open captions* (i sottotitoli che non si possono deliberatamente togliere dall'immagine). Ma le *closed captions* si possono trovare anche tra le opzioni dei DVD, in questo caso anche interlinguistici.

  Se ne possono riscontrare di tre tipologie:

  Sottotitoli per apprendimento della lingua, diretti per lo più ai giovani o agli stranieri, spesso forniti dalle stesse emittenti televisive: ad esempio la rete francese TV5 mette a disposizione sottotitoli in francese, la BBC4 in inglese e il canale svedese STV4 ha i sottotitoli in svedese. Grazie a questi sottotitoli è possibile imparare una nuova lingua o migliorare le conoscenze già possedute, e rafforzare la capacità di lettura.

  Sottotitoli per l'accessibilità all'audiovisivo, diretti ai non udenti o audiolesi. A differenza dei precedenti, questi sottotitoli tendono a trasportare polisemicamente in codice scritto non solo i dialoghi ma anche i segnali sonori e i rumori, le differenze di tonalità della voce e cosi via, divenendo strumenti sociolinguistici per l'integrazione degli elementi non verbali

[6] Gambier Yves, *op.cit*., pp. 48-49.

auditivi (Chaume 2004). Questi sottotitoli inoltre, quasi come il doppiaggio, cercano di mantenere un sincrono con il labiale degli attori, tendono a tradurre in forma scritta ogni parola e a mantenere il lessico e la sintassi del parlato, dal momento che alcuni audiolesi sono avvezzi a leggere il labiale come strumento addizionale. Ricordiamo che la comunità dei non udenti non è omogenea e ha varie necessità comunicative in base all'età, alla tipologia dell'handicap (se per esempio è un deficit dalla nascita o si è sviluppato più avanti) e dalla gravità.

Sottotitoli "ad impatto", presenti per lo più in Asia (Giappone, Cina e Corea, in particolare). Questi sottotitoli non ripropongono in versione scritta tutte le parole pronunciate dai parlanti, sono posizionati in modo dinamico con vari colori e font diversi, e sono pensati per guidare l'audience all'interno del programma e dei momenti salienti verso i quali si vuole indirizzare l'attenzione del pubblico. Nei *talk shows* giapponesi, ad esempio, le battute ironiche, dove si suppone che il pubblico reagirà ridendo, presentano variazione di font, grandezza e colore.

- **Sottotitolazione in tempo reale**, o anche chiamata *respeaking*, o sottotitolazione simultanea. Sono sottotitoli usati maggiormente a livello intralinguistico ma possono essere usati anche in forme interlinguistiche. Questi sottotitoli sono spesso usati nelle trasmissioni *live* di eventi sportivi, interviste o programmi di TV *news*, necessitano alte tecnologie per supportare il brevissimo lasso di tempo concesso all'interprete per trasferire un codice orale in un codice scritto: un tempo veniva usata una particolare tastiera sillabica chiamata *velotype*, dietro collaborazione di un sottotitolatore, che condensava il messaggio, e di un tecnico che usava la tastiera speciale (tecnica chiamata stenotipia); ora per lo più vengono utilizzati *software* a riconoscimento vocale, verso il quale il sottotitolatore ripete o riformula il messaggio orale che il *software* traduce in messaggio scritto (*respeaking*). Anche questo tipo di sottotitoli è molto utile ai non udenti: è spesso usato in convegni e lezioni universitarie in modo che non vengano esclusi dal mondo dell'istruzione universitaria; (non escludendo l'utilità per gli studenti normo-udenti).
- **Descrizioni Audiovisiva** è una tecnica diretta ai non vedenti o ipovedenti spettatori di film, esibizioni artistiche o performance teatrali. Anche questa tipologia può essere sia intralinguistica che interlinguistica. Si tratta di un elemento uditivo (una voce fuoricampo) che descrive cosa sta succedendo allo schermo in aggiunta ai dialoghi (le azioni, linguaggio del corpo, espressioni, costumi, scenari ecc.) senza interferenze da parte degli effetti sonori

o musicali. In genere questa tecnica non viene utilizzata per i programmi di notizie o i *talk shows*, dove i dialoghi sono per lo più esplicativi di per se'. Mentre per gli altri prodotti audiovisivi la difficoltà di questa tecnica sta nel trovare un equilibrio uditivo-informativo, in modo che non risulti né troppo scarna né troppo ridondante. Così come i sordi o audiolesi non hanno tutti lo stesso livello di deficit uditivo, anche i non vedenti e ipovedenti hanno differenti necessità di ricevere più o meno dettagli e contenuti trasmessi attraverso questa tecnica.

- **Audiosottotitoli**: attraverso un *software* di lettura dei sottotitoli, le persone dislessiche, anziane o chiunque abbia difficoltà a leggere velocemente può usufruire di questo ulteriore passaggio da scritto a orale.

Tecniche interlinguistiche:

- **Traduzioni di copioni/sceneggiature**. Vengono effettuate per ottenere supporto finanziario in co-produzioni internazionali o per ricercare attori o tecnici stranieri: nel primo caso, saranno dunque diretti al punto, brevi, mentre nel secondo caso saranno più fedeli all'originale per spiegare meglio ai possibili attori o tecnici la trame e le caratteristiche del film. Questo tipo di traduzione in realtà, proprio per la sua natura di passaggio da scritto a scritto, non presenta gli stessi elementi multimodali e multimediali di un audiovisivo, ma è un processo importante per la realizzazione finale di un prodotto audiovisivo.
- **Sottotitoli interlinguistici**. Come per i sottotitoli intralinguistici si ha il passaggio multimodale da forma orale a forma scritta ma verso una o più lingue diverse dalla lingua o lingue dell'originale aggiungendo una canale semiotico di informazione. Un tempo questo lavoro vedeva la collaborazione di due figure, ovvero di un traduttore, responsabile della traduzione scritta di un copione di post-produzione o una sceneggiatura, dopo aver visto (o anche no) il film, e di un tecnico che sincronizzava i sottotitoli senza spesso conoscenza della lingua *source*. Ultimamente questa divisione sta scomparendo e i sottotitoli interlinguistici vengono effettuati da una sola figura professionale.[7]

  Ancora, a metà tra i sottotitoli intralinguistici e interlinguistici, stanno i sottotitoli che vanno a reiterare un dialetto nella lingua standard (se non si considera la forma dialettale una lingua a se'): esempi sono stati recenti film italiani girati in dialetto napoletano e sottotitolati in italiano *Gomorra* (2008) e *Reality* (2012) diretti da Matteo Garrone.

[7] Ricordiamo inoltre che ci sono paesi che presentano bilinguismi dove si possono trovare casi di sottotitolazione bilingue in alcuni film festival o eventi particolari, per esempio in Israele e Finlandia.

- **Doppiaggio**. È una traduzione interlinguistica che utilizza il canale semiotico già presente nell'originale, l'elemento orale, rimpiazzandolo con un altro elemento orale in un'altra lingua. Un buon doppiaggio è effettuato in modo che ci sia una sincronizzazione labiale con l'originale, anche se non tutti gli spettatori *target* tollerano allo stesso modo la discronia tra labiale originale e sincrono sonoro in un'altra lingua. Anche nei paesi dove la sottotitolazione interlinguistica è dominante, in genere i programmi diretti ai bambini, come i cartoni animati, vengono doppiati. Pochi sanno inoltre che il doppiaggio può essere anche intralinguistico, se prendiamo ad esempio quegli audiovisivi britannici doppiati in inglese americano come i film di *Harry Potter*. Vi è anche il caso di post-sincronizzazione dei dialoghi in fase di post-produzione di alcuni audiovisivi dove si va a sostituire la voce di un attore, o un dialogo registrato in un ambiente rumoroso per una maggiore qualità del suono. Altre tecniche di traduzione audiovisiva che presentano la traduzione dell'elemento sonoro simili al doppiaggio sono: l'interpretariato, il *voice-over*, la narrazione e il commento.
- **Sopratitolazione** è considerata un'evoluzione della sottotitolazione, consiste nella creazione di didascalie descrittive per esplicare il libretto di opere liriche e opere teatrali. Viene situato sopra un palcoscenico di teatro, con appositi schermi luminosi, o piccoli schermi installati dietro i sedili del pubblico di ciascun spettatore. Come i sottotitoli, i sopratitoli traducono un testo polisemiotico e multimodale e si integrano con il canto, la recitazione, la musica, la danza, ma anche luci, costumi, scene e via dicendo, per agire da vero e proprio ponte comunicativo tra il contenuto verbale e l'azione scenica. Anche se i puristi potrebbero difendere la visione tradizionalista dell'opera, criticando il rischio che i sopratittoli distolgano l'attenzione dalla performance, hanno ricevuto numerosi consensi di pubblico nei teatri europei dove si sono sperimentati, grazie proprio all'esigenza pragmatico-funzionale che essi risolvono: intervenendo a semplificare una lingua che per tradizione letteraria appartiene ad un lingua ormai in disuso e soprattutto perché adattata per ragioni ritmiche alla melodia, lingua che spesso crea uno straniamento nello spettatore dei giorni nostri.

1.1.4 La figura del traduttore

Quali sono a questo punto le abilità che un sottotitolatore deve avere? Dal momento che le nuove tecnologie mettono le figure professionali anche nella situazione di adattarsi e cambiare rapidamente le proprie capacità, quali competenze non possono mancare ad un sottotitolatore, oltre

alle sottintese capacità di ogni tipo di traduttore (competenze linguistiche, capacità traduttive e competenze a ricavare informazioni, capacità di lavoro sotto pressione e scadenze e così via)?
Possiamo citare:

- l'abilità di analisi dei bisogni dell'audience target;
- la capacità di armonizzare il verbale al visivo e la capacità di esprimersi in modo conciso e scrivere con un senso del ritmo, per capire il ritmo dei dialoghi e delle immagini e trovare un ritmo linguistico similare nella lingua target e anche nei tempi di lettura;
- La capacità di adattarsi e familiarizzare con i nuovi strumenti e tecnologie

La priorità assoluta è la qualità del risultato. Tale lavoro infatti richiede molto di più di una semplice e lineare trasposizione interlinguistica, ma potrebbe essere pensata come una riscrittura creativa e originale, che ha una sua esistenza autonoma nel conteso socioculturale di arrivo. In altre parole, non si parla più di una tradizionale "buona" traduzione, che mirava ad integrare parametrici estetici e una vasta gamma di fedeltà linguistica, da quella lessicale a quella fonica, metrica, retorica e via dicendo; ma di un adattamento o trasferimento autonomo, una creazione autorale che opera su livelli di significazione altri oltre che linguistici.

Non a caso in Italia e all'estero si sono creati negli ultimi anni corsi di laurea e post-laurea, master universitari e costi di formazione professionale per traduttori audiovisivi e sottotitolatori specializzati, soprattutto a fronte di un mercato in continua crescita ed espansione. Oggi le figure dei sottotitolatori sono cercate dagli stessi produttori dell'audiovisivo che commissionano il lavoro a traduttori *freelance*, a volte anche senza fornire un copione. Il lavoro del sottotitolatore non è un lavoro facile, se si pensa ai brevissimi tempi spesso concessi, al fatto che spesso il sottotitolatore è costretto a lavorare con la visione diretta dello schermo senza un copione, o viceversa dal copione senza la possibilità di visualizzare le immagini. Queste ultime due situazioni di lavoro sono molto diverse, ma le difficoltà in entrambi i casi sono simili. Nel sottotitolaggio di un audiovisivo il traduttore deve relazionarsi con dialetti difficili, *slang*, traduzione di nomi propri, terminologie specifiche, accenti diversi degli attori, possibili errori commessi dagli attori e così via.

Un importante punto ulteriore della carriera dei traduttori sono i diritti dei loro lavori, soprattutto quando vengono riutilizzati dai produttori per passarli dal cinema alla tv al dvd al sito web, o quando il prodotto tradotto è proiettato in occasioni diverse da quelle pensate dalla casa di produzione. Con la tecnologia digitale e Internet sono cambiate le modalità e tempistiche di fruizione delle opere originali, siano anch'esse in traduzione, ma il mercato è ancora dominato dalla

libertà economica e legale, nonostante ogni paese tuteli il *copyright* autoriale. La concorrenza più spietata è quella virale dei *funsubber* e traduttori amatoriali che si fa sempre più feroce e il lavoro dei sottotitolatori professionali è spesso sottovalutato. Molti siti di *fansubbing* italiani, come ad esempio www.italiansub.net, pubblicizzano e cercano costantemente volontari traduttori che aiutino il loro *database* di sottotitoli amatoriali a crescere, a dispetto delle sottotitolazioni ufficiali già presenti nel prodotto originale importato nel nostro paese (in versione DVD, *Bluray*, o altre).

1. 2 I sottotitoli

I sottotitoli, come abbiamo visto, sono i discendenti delle didascalie esplicative dei primi film muti, e oggi possono essere di varie tipologie, interlinguistiche e intralinguistiche, a scopi didattici o di accessibilità e via dicendo. Introduciamo qui due diversi tipi di sottotitolazione non ancora nominati: i *display* che esplicano le scritte diegetiche (cartelli pubblicitari, insegne di negozi, messaggi postali, menu e via dicendo) e le *pop up glosses* ovvero glosse esplicative incorporate nel testo del sottotitolo o che possono comparire ovunque sullo schermo (Perego 2013). In genere si trovano nella sottotitolazione sperimentale degli *anime* giapponesi, compaiono all'improvviso sullo schermo, per fornire chiarimenti puntuali relativi ad un elemento culturale marcato che contraddistingue questo tipo di audiovisivo.[8]

Il processo di sottotitolazione ha una grande differenza rispetto al doppiaggio, ovvero la caratteristica di affidarsi alla trasposizione diamesica da orale a scritto, e la compresenza di un testo orale e di un testo scritto regala al sottotitolo la particolarità diasemiotica che manca al doppiaggio, quest'ultimo isosemiotico (Perego-Taylor, 2012). Il processo di sottotitolazione però non può essere ridotto a mera trasposizione scritta dei dialoghi in un'altra lingua: il sottotitolo dovrà essere calcolato con molta precisione per rispondere a esigenze tecniche e linguistiche necessarie per la buona riuscita di una traduzione audiovisiva. Inoltre, permettendo la compresenza con il testo *source* orale che non scompare mai dal prodotto per tutta la durata della pellicola, il sottotitolo consente il cosiddetto «*feedback* polisemiotico» (Ranzato, 2010, p.31), ovvero il costante e involontario riscontro linguistico con l'originale, soprattutto se lo spettatore ha conoscenze della lingua *source*. Lo spettatore sarà dunque in grado di utilizzare il duplice processo cognitivo dei canali iconico e acustico, perché sarà impegnato a leggere i sottotitoli da un lato e a confrontarli cercando di comprendere i dialoghi originali dall'altro, conquistando l'abilità di capire quando il

[8] Per ulteriori approfondimenti vedasi: Perego Elisa, *La sottotitolazione sperimentale degli anime e le norme contravvenute: Cosa ci dicono i tracciati oculari*, in "Dubbing cartoonia: Mediazione interculturale e funzione didattica nel processo di traduzione dei cartoni animati", edito da Gian Luigi De Rosa, Loffredo Editore, 2013, pp.47-58.

testo originale sia stato ridotto, manipolato o frainteso. Per questo il sottotitolo può definirsi una «traduzione trasparente» (Perego 2005), perché permette simultaneamente allo spettatore la versione originale e la sua traduzione.

Se in passato la sottotitolazione è stata screditata e rilegata a forma di adattamento più che di traduzione, oggi è stata inserita a pieno titolo nel *translation studies*, dal momento che utilizza molte strategie traduttive di altre forme di traduzione tradizionale, richiedendo però al traduttore-sottotitolatore capacità maggiori:

- il sottotitolo dovrà subire una condensazione e riduzione,
- attraverso il passaggio diasemiotico da orale a scritto dovrà mantenere nei limiti del possibile un'illusione di oralità e sottostare ai vincoli tecnici del mezzo audiovisivo,
- il sottotitolatore deve inoltre avere conoscenze tecniche dei processi cognitivi coinvolti nella lettura e comprensione dei sottotitoli.

Il primo fondamentale elemento riguarda i tempi medi di lettura, conosciuti oggi grazie alla tecnica del tracciamento oculare (PAR. 1.2.1):

- il cervello umano necessita almeno cinque-sette secondi per leggere il sottotitolo ed elaborare i diversi stimoli uniti nel doppio canale visivo-uditivo;
- nel caso di sottotitoli molto brevi, formati ad esempio da una sola parola o due parole, sarebbe opportuno che il sottotitolo non rimanesse sullo schermo per più di un secondo e mezzo, perché altrimenti causerebbe il rischio che lo spettatore continui a leggerlo invece di concentrarsi sugli altri stimoli e perderebbe inoltre il ritmo di lettura;
- sarebbe opportuna una breve pausa tra un sottotitolo e il suo successivo, per dare modo al processo stimolo-cognitivo di non sovraccaricarsi.

Al sottotitolatore è richiesta la doppia abilità ossimorica di fedeltà e di *brevitas* in quanto è stato verificato che più un sottotitolo è lungo e denso di parole, più il cervello umano aumenta la tempistica di lettura e diminuisce l'attenzione sulle parole. Un sottotitolo non troppo lungo e con un linguaggio semplice risponde alle esigenze di tipo cognitivo della nostra mente. Qualora la traduzione puntuale non consenta una riduzione eccessiva, sarebbe preferibile suddividere lunghi sottotitoli in due righe, scegliendo come riga più breve quella in alto, in modo che l'occhio impieghi il meno tempo possibile a percorrere la distanza necessaria tra la fine della prima riga e l'inizio della seconda.

Ricordiamo infine che l'assorbimento cognitivo dei sottotitoli è più veloce se in ambito cinematografico o viceversa dell'*home video:* è stato dimostrato che la velocità di lettura dei sottotitoli al cinema è maggiore rispetto alla televisione, perché i caratteri sono più grandi e meglio definiti. Il sottotitolatore dovrà dunque tenere conto se andrà ad effettuare un *language transfer* per il cinema o per lo schermo televisivo.

1.2.1 Il Tracciamento Oculare

Fruire di un audiovisivo tradotto tramite la sottotitolazione comporta la lettura, tra le altre, di un testo scritto. La lettura implica un'attività percettivo-cognitiva complessa, che ci permette di acquisire, distinguere e dominare in modo globale un sistema altamente simbolico, cioè la lingua scritta. (Perego-Taylor 2012; Deva, 1982)[9]. Grazie all' impiego di dispositivi *hardware* e *software* generalmente invisibili agli utenti, già negli anni Ottanta si è riuscito ad ottenere il tracciamento oculare, ovvero una tecnica che consente di registrare e osservare i meccanismi del sistema visivo umano, tracciando i rapidi movimenti degli occhi (chiamati *saccadi*) e i punti di osservazione del lettore (chiamati *fissazioni*). Tale registrazione consente di individuare con ragionevole precisione il movimento oculare nell'atto di leggere un testo scritto ma anche un testo denso dal punto di vista semiotico cioè la visione di un film con sottotitoli, andando a screditare idee errate sulla lettura, come ad esempio che si legga una lettera alla volta o una parola alla volta (Perego, 2003; Perego-Taylor, 2012). Il tracciamento oculare è stato dunque molto utile per definire il comportamento dell'occhio durante la visione di un audiovisivo sottotitolato, dal momento che capire come un film è fruito può potenziare e perfezionare i criteri di sottotitolazione.

Il tracciamento oculare ha dimostrato che l'occhio che legge un testo monosemiotico, come la lettura di un testo scritto che utilizza un unico canale (visivo-verbale) o la visione di un'immagine statica (visivo-non verbale) ha tendenze e movimenti simili se posto a leggere un testo multimodale dinamico come un audiovisivo sottotitolato, che comporta il coinvolgimento di un'attività cognitiva complessa. L'occhio tende a concentrare le fissazioni, e quindi della sua attenzione visiva, sugli elementi pieni di informazioni del video: se ad esempio l'utente sta visualizzando una scena di un audiovisivo sottotitolato dove è presente un dialogo incalzante, nonostante sia presente la lettura dei sottotitoli, l'occhio dello spettatore registrerà fissazioni anche su chi parla, focalizzando la bocca del parlante (Perego-Taylor, 2012). Si è dimostrato infatti che la

[9] Concretamente, l'acquisizione dell'informazione visiva avviene quando la luce colpisce la retina e si trasforma in un segnale elettrico che viene trasmesso al cervello e interpretato da esso.

lettura del testo scritto (sottotitoli) e quella dell'immagine non sono distinte ma piuttosto alternate rapidamente, con un movimenti disordinato in verticale di fissazioni tra sottotitoli e immagine. Lo spettatore di un audiovisivo sottotitolato riesce a fruire del prodotto senza doversi concentrare su un unico canale informativo a discapito di un alto (Perego, Del Missier, Porta, Mosconi, 2010).

Il tracciamento oculare ha arricchito il campo della traduzione audiovisiva con conoscenze importanti che hanno reso possibile perfezionare le tecniche in uso per non affaticare lo spettatore sovraccaricando il messaggio e per elaborare prodotti di alta usabilità. Tra i fenomeni più interessanti e importanti che questa tecnica ha permesso di rendere noti, citiamo:

- La regola dei sei secondi: presupponendo che i sottotitoli sia legati a regole di lunghezza e tempistica, ma che non tutti gli spettatori abbiano la stessa modalità di decodifica e ricezione del messaggio scritto nella lingua madre e del messaggio verbale in una lingua straniera, si è comunque riuscito a stabilire un tempo medio che riesca a rispondere alle esigenze della maggior parte di spettatori: il tempo medio di lettura completa e comprensione piena del sottotitoli a due righe di 32 caratteri richiederebbe una presenza sullo schermo di almeno 6 secondi. Su questa regola si possono poi determinare le tempistiche necessarie di sottotitoli più brevi.
- Automaticità di lettura e rilettura del sottotitolo: la lettura del sottotitolo è stata definita automatica perché lo spettatore di un audiovisivo sottotitolato è portato involontariamente a leggerlo e questo si verifica indipendentemente da stimoli esogeni o endogeni (Perego-Taylor, 2012). Questo ipotesi suggerisce che qualora il testo del sottotitolo rimanesse troppo a lungo sullo schermo, lo spettatore sia portato a rileggerlo continuamente. Si spiega dunque perché la regola dei sei secondi sia così necessaria.
- Effetto delle scelte lessicali sulla lettura del sottotitolo: è stato dimostrato che i tempi di lettura del sottotitolo siano anche legati alla frequenza d'uso delle parole scelte e la coesione lessicale optata, e i tempi di lettura tenderebbero a diminuire se il sottotitolo contiene parole comuni e ripetizioni di elementi lessicali al posto di forme pronominali e/o congiunzioni (Moran, 2008). Questa ipotesi contraddice quello sostenuto finora sulla lunghezza del sottotitolo, dato che significherebbe che un sottotitolo più lungo ed esplicito sia più leggibile ed efficace di uno sottoposto alle riduzioni delle tempistiche standard.

- Effetto delle strategie traduttive sulla lettura del sottotitolo: uno studio sul comportamento oculomotorio su un audiovisivo con sottotitolo interlinguistico ha confrontato sottotitoli tradotti in modo relativamente letterale con sottotitoli che divergono dall'originale. In quest'ultimo caso il numero caso il numero totale di deflessioni tra scena e sottotitolo ha subito un aumento rilevante, per l'istintivo meccanismo di verifica col testo originale (Ghia, 2007). Il numero di deflessioni sembra essere molto alto anche nel caso che la strategia traduttiva preveda la riduzione testuale e non la riformulazione compatta.
- Effetto della segmentazione testuale sulla lettura del sottotitolo: il tracciamento oculare ha permesso di individuare fenomeni legati all'aspetto strutturale del sottotitolo. Sebbene si è sempre creduto che la segmentazione migliore fosse quella che segue le regole della sintassi e mantiene i principi di costituenza (Perego, 2008a, 2008b), in realtà si è dimostrato che anche nel caso di un gruppo sintattico "scompattato male" lo spettatore non è ostacolato nella lettura del sottotitolo.
- Strategie di elaborazione del sottotitolo nei bambini e negli adulti: confrontando un pubblico di bambini e un pubblico di adulti su un audiovisivo con sottotitoli si è dimostrato che non ci sono grandi differenze nell'apprensione e lettura del sottotitolo: i bambini e gli adulti eseguono circa lo stesso numero di fissazioni e regressioni e i bambini non saltano più sottotitoli di quanti ne saltino gli adulti né si concentrano di più sull'immagine. L'unica differenza rilevante, ma anche prevedibile, riguarda la lunghezza delle fissazioni sui sottotitoli: è maggiore nei bambini, che però tendono a fissare di più il testo da leggere rispetto agli adulti anche nel caso si tratti di una lettura su carta. Inoltre sia nei bambini sia negli adulti è stato dimostrato come la sottotitolazione a due righe sia letta in modo più fluido rispetto alla scelta di sottotitoli ad una riga sola.

1.2.2 Fattori tecnici e linguistici

L'efficacia dei sottotitoli è dunque strettamente legata a fattori tecnico-visivi e cognitivi, pertanto andranno compilati tenendo a mente fattori tecnici e fattori linguistici, ovvero come essi sono organizzati e proiettati sullo schermo, cercando di ottenere la più alta leggibilità possibile.
Alcuni aspetti tecnici riguardano meramente i *font* e il carattere del sottotitolo:

- il tipo di font utilizzato dovrebbe essere il più leggibile possibile.

- Il sottotitolo dovrebbe trovarsi su uno sfondo il più scuro possibile per agevolare la lettura per contrasto con i caratteri in chiaro.
- Tra caratteri e parole deve esserci la necessaria spaziatura.
- Ogni riga non dovrebbe occupare più dei 2/3 dello schermo per estensione, ammettendo un massimo di 33-44 caratteri per riga, a seconda del font utilizzato.
- Un sottotitolo singolo non dovrebbe avere meno di 4-5 caratteri per non spezzare il ritmo di lettura-comprensione.
- Nonostante il sottotitolo sia un testo in versione scritta, dovrebbe nei limiti del possibile comunicare un'illusione di oralità, quindi il sottotitolatore può giocare con le convenzioni tipografiche più conosciute per provare a trasmettere le sfumature paralinguistiche come l'intonazione, l'enfasi e cosi via.
- È importante trovare il modo più discreto possibile di inserire i sottotitoli sull'immagine perché non disturbi la visione di elementi importanti, per questo nei limiti della possibilità dovrebbe essere allineato a sinistra, dato che spesso il centro della scena gioca su elementi visivi focali.
- Il sottotitolatore infine non dovrebbe stravolgere la struttura sintattica di un sottotitolo, pur evitando frasi troppo lunghe da distribuire su più sottotitoli, e non dovrebbe spezzare il legame logico o grammaticale tra le parole, ricorrendo piuttosto a una riformulazione dell'intera frase.

Ricordiamo come il sottotitolo offra la possibilità di continuo confronto con la lingua *source*, soprattutto dagli spettatori conoscitori della lingua originale, per questo si richiede al sottotitolatore uno standard di accuratezza tecnico-linguistica molto elevato: è primario evitare negligenze e errori, e addirittura è augurabile che vengano corretti eventuali errori presenti del testo originale, anche se questo può causare uno spaesamento dello spettatore attento. Nonostante il processo di sottotitolazione richieda una riduzione del testo originale, è auspicabile che le omissioni di contenuti linguistici non siano eccessive, soprattutto qualora non giustificate da motivi spaziotemporali. Proprio i limiti di spazio e tempo (spazio oggettivo della schermata e tempistiche necessarie per la lettura-comprensione) non danno possibilità di espansione testuale esplicativa, anche qualora potrebbe divenire necessaria, (se non in minima misura attraverso *pop up glosses*).

1.2.3 Il percorso della sottotitolazione

Il processo di elaborazione dei sottotitoli prevede tre fasi essenziali. Non esiste un ordine gerarchico preciso, neppure un passaggio è subordinato agli altri ma è un'armonia delle seguenti operazioni:

- la riduzione testuale: è chiaro che non tutte le parole di tutti i dialoghi siano adattabili ai sottotitoli, in base alle sopra spiegate limitazioni spaziotemporali. Il sottotitolatore dunque deve attuare una riduzione del testo originario e selezionale cosa è necessario mantenere e tradurre e cosa può essere omesso per la comprensione generale dell'audiovisivo.
- la trasformazione diamesica, ovvero il passaggio da un codice orale ad un codice scritto. Il sottotitolatore deve eliminare quei marcatori linguistici tipicamente orali che potrebbero risultare fastidiosi, seppur sempre tenendo a mente una accurata scelta di convenzioni tipografiche per trasmettere sfumature paralinguistiche.
- la traduzione interlinguistica, ovvero il vero e proprio adattamento linguistico verso un'altra lingua/cultura *target*. Va ricordato che siccome il testo è stato giù plausibilmente condensato nella riduzione, in questo passaggio non dovrebbe subire ulteriori perdite significative.

Il sottotitolatore, preso atto di questi fondamentali passaggi, deve anche essere un abile conoscitore di strategie di riformulazione intralinguistica, per poter visualizzare l'intero prodotto originale e selezionare i punti focali da mantenere nella traduzione. Mariacristina Petillio elenca una serie di strategie che il sottotitolatore dovrebbe conoscere per intervenire sul testo originale:

1. Condensazione: il lavoro necessario a ridurre i dialoghi filmici particolarmente fitti e densi di parole o ad una velocità incalzante.
2. Omissione o parafrasi: spesso è necessario omettere dei passaggi ridondanti o parafrasare dei passaggi dispersivi.
3. Riorganizzazione del discorso confuso: ovvero la resa chiara, coerente e comprensibile, anche se libera traduzione, del discorso confuso tipico dell'oralità (balbettii, lapsus, ripetizioni, sintassi interrotta, ecc.).
4. Ellissi: eliminazione dei marcatori linguistici che esprimono la funzione fatica del linguaggio orale.
5. Accorpamento di dialoghi brevi: in modo da ridurre il numero dei sottotitoli e garantire fluidità alla lettura dello spettatore.

6. Semplificazione del lessico e della sintassi: scelta di un lessico quanto più possibile semplice e chiaro agli spettatori, legata ad una scelta sintattica paratattica che proceda per asindeto piuttosto che per polisindeto, eliminando le congiunzioni per conferire scorrevolezza e rapidità al sottotitolo.
7. Suddivisione logica dei sottotitoli: formulare i sottotitoli perché risultino unità coerenti da un punto di vista logico e sintattico: ogni sottotitolo dovrebbe essere formato da una singola frase di senso compiuto.[10]

Uno dei punti fondamentali è, come abbiamo visto, la riorganizzazione del discorso confuso tipico del linguaggio orale. Questo passaggio potrebbe essere in contraddizione con la trasformazione diamesica, in quanto già di per sé questo processo tende ad annullare le marche dell'oralità con il rischio di costruire un sottotitolo che presenta convenzioni linguistiche per lo più del registro scritto. Questo però non preclude al sottotitolatore di utilizzare i colloquialismi, espressioni informali o familiari per ottenere un equilibrio tra i codici orale e scritto, tra formalità richiesta da un codice scritto e informalità di un codice orale. Il sottotitolatore in questa fase deve tenere anche conto che la parola scritta ha un diverso impatto emotivo rispetto a quella parlata: una trasformazione diamesica di un'emozione del parlante potrebbe risultare insufficiente per lo spettatore che non riconosce la stessa carica emotiva data dai soprasegmentali del linguaggio (intonazione e flessione vocale) che vengono quasi sempre persi; mentre al contrario il turpiloquio ha un impatto maggiore se in forma scritta rispetto all'oralità. Gli elementi prosodici (inflessioni dialettali, marche di enfasi e intonazione), che difficilmente vengono mantenuti nella trasposizione scritta, possono essere veicolati attraverso interpunzione e convenzioni tipografiche, ma la decodifica finale di questi elementi sarà lasciata allo spettatore che attingendo parallelamente ai canali iconico e acustico, riuscirà a unire le informazioni necessarie sulle dinamiche prosodiche.

[10] Petillo Mariacristina, *op.cit*., pp. 120-122.

Capitolo 2

2.1 La variazione diagenerica e la sottotitolazione

La scelta della sottotitolazione per un audiovisivo straniero ha il vantaggio di porre l'utenza di fronte ad una traduzione "trasparente" (Perego 2005), ma nel contempo ha il grande limite di non essere in grado di trasferire tutti gli elementi paralinguistici che compongono l'enunciato, ovvero tutti quei segni auditivi non verbali (dizione, intonazione, accenti, qualità della voce, pause, silenzio, volume della voce, rumori come il pianto, la tosse, le urla ecc.) che concorrono a creare l'illusione di realtà del mondo diegetico. Questo perché i segni fonici non verbali non hanno corrispondenza nel codice scritto, o qualora venissero espressi esplicitamente con onomatopee e metonimie aggraverebbero il carico di materiale del sottotitolo.

Un altro aspetto limite del passaggio diamesico nella sottotitolazione è la tendenza ad azzerare la gamma di variabili sociolinguistiche che spesso non trovano un corrispettivo tra lingua *source* e lingua *target*. Le variazioni diamesiche, diafasiche, diatopiche e diastratiche sono presenti in modo maggiore o in modo minore in tutte le lingue ma le loro sfumature e la percezione di esse può talvolta essere un *unicum* linguistico, come accade nel giapponese, lingua del nostro campo di studio. Il giapponese è sostanzialmente una lingua isolata che consiste in una serie di dialetti per lo più compatti parlati nelle isole dell'arcipelago giapponese con l'aggiunta di una varietà linguistica più differenziata – una lingua distinta ma molto vicina al giapponese – delle isole Ryukyu (Shibatani, 1990). L'affiliazione genealogica del giapponese è ancora oggi considerata uno dei capitoli più spinosi della linguistica storica orientale. Anche se ha subito, come tutte le lingue e culture circostanti, il pesante influsso cinese dal punto di vista linguistico e soprattutto grafico[11], ha mantenuto la propria, diversissima, struttura linguistica *sui generis*. Il giapponese parlato[12] ha una articolata gamma di variazioni del sistema della lingua riconducibili all'estrazione e alla collocazione sociale dei parlanti, all'età e al genere. Questa complessa diastratia è strettamente legata all'identità del parlante e le sue scelte linguistiche servono a delineare la propria identità nei

[11] Inizialmente il giapponese non aveva un codice scritto e nel periodo Nara (700-800) adattò la scrittura cinese alla lingua autoctona, costruendo il cosiddetto "giapponese antico", una lingua di cui esistono poche attestazioni di difficile interpretazione: il *Kojiki* (712 d.C.) e il *Man'yōshū* (759 d.C.). Il primo è uno scritto in logogrammi cinesi, talvolta anche usati con sintassi cinese, il secondo invece uno scritto che usa i logogrammi cinesi per rendere foneticamente il giapponese e che prelude allo sviluppo dei *kana*, ovverosia di grafi fonetico-sillabici originati dalla semplificazione dei logogrammi cinesi.

[12] La variazione diastratica e diagenerica tende ad azzerarsi nel giapponese scritto.

confronti dell'interlocutore e della relazione e della situazione con esso; inoltre manifestano l'appartenenza o meno ad una certa comunità o gruppo sociale[13].

Nel lungometraggio preso in esame per la nostra ricerca, *Mezon do Himiko* (2005) di Inudo Isshin, è di particolare interesse la variazione diastratica correlata al genere, ovvero una variazione diagenerica non legata al sesso dei parlanti ma al genere di autoreferenzialità. Nel film ciò si esemplifica in personaggi di sesso maschile che parlano con un linguaggio femminile, linguaggio usato come rivelatore dell'identità che il parlante si attribuisce. La trama del film ruota attorno a un gruppo di personaggi omosessuali di diverse età e che giocano con il *cross-dressing*, e le scelte linguistiche di ogni personaggio, ovvero il modo che ognuno di essi ha di mostrare la propria identità attraverso il linguaggio, sono una caratterizzazione imprescindibile dei personaggi. Aggiungiamo inoltre che, come approfondiremo in seguito, il *cross-dressing* e il linguaggio femminile sono strettamente legati al mondo dello spettacolo dove suscitano ilarità e sono tollerati in quanto finalizzati all'intrattenimento del pubblico. La rappresentazione di personaggi dediti al *cross-dressing* e che usano un linguaggio femminile ma non legati al mondo dello spettacolo suscita una particolare reazione agli occhi di uno spettatore giapponese. L'abilità del sottotitolatore dovrebbe risiedere proprio nel creare un sottotitolo in cui si esplicita la variazione diagenerica per suscitare una reazione pari o simile nell'audience *target*, anche se in italiano non esiste questa variazione, o meglio esiste ma non così stratificata come nel giapponese e comunque non a livello grammaticale e lessicale.

2.2 Linguaggio maschile e linguaggio femminile nel giapponese

Ogni grammatica giapponese comprende un capitolo dedicato alle differenze tra linguaggio femminile e linguaggio maschile, dal momento che dal punto di vista grammaticale e lessicale ci sono differenze fisse, andando a descrivere una vera e propria variazione diasessuale *sui generis*. Questa distinzione netta però non è sintomo di una lingua monolitica dove i parlanti di sesso maschile usano unicamente il linguaggio maschile e viceversa: agli studenti di giapponese che si approcciano a questa lingua in genere viene insegnato principalmente il giapponese gentile,

[13] Il giapponese è una lingua fortemente relazionale, costituita da diversi registri linguistici divisi in stile piano *futsūtai* 普通体e il variegato sistema del linguaggio formale *keigo* 敬語, composto dal *teineigo* 丁寧語"linguaggio cortese", il *kenjōgo* 謙譲語 "linguaggio umile", il *sonkeigo* 尊敬語 "linguaggio di rispetto" e il *teichōgo* 丁重語 "linguaggio onorifico".

chiamato *teineigo* (丁寧語), che corrisponde ad un linguaggio più femminile, indifferentemente dal sesso biologico dello studente.

Le linee guida per un linguaggio femminile si possono dividere in differenze grammaticali e differenze lessicali. Differenze grammaticali sono:

- A parità di contesto si tende ad utilizzare uno stile più gentile e formale rispetto al linguaggio maschile (il sopracitato *teineigo* 丁寧語);
- Si tende a usare il volitivo in – *nasai* (– なさい) o – *te kudasai* (– てください) al posto dell'imperativo e del divieto in – *na* (– な);
- Il linguaggio femminile piano tende a omettere la copula *da* (だ), terminando i postulati direttamente con le particelle finali: ad esempio si può sentir dire *omoshiroi hito ne* (面白い人ね) "(è) una persona divertente", *kore kawaii wa* (これかわいいわ) "che carino questo";
- Le particelle finali sono *kashira* (かしら) per indicate il dubbio, *wa ne* (わね) e *'njyanai no?* (んじゃないの？) per le domande retoriche, *wa* (わ), *ne* (ね), *yo* (よ), *wa yo* (わよ), *yo ne* (よね), *no ne* (のね), *no yo* (のよ), per esprimere opinione, esclamazione, decisione, emozione.

A livello lessicale, invece, nel linguaggio femminile:

- I pronomi personali femminili sono *watashi* (私), *atashi* (あたし), *uchi* (うち), *atai* (あたい) (quest'ultimo poco usato) per il primo pronome personale "io" e *anata* (あなた), *anta* (あんた) per il pronome 'tu';
- Il linguaggio femminile tende a non usare sostantivi o sintagmi maschili, come *meshi wo kuu* (飯を食う) "mangiare", *hara hetta* (腹減った) "ho fame", *dekai* (でかい) "enorme", *umai* (うまい) "buono" *okan* (おかん) "mamma", *oton* (おとん) "papà";
- Si aggiungono i prefissi *o*/*go* (お/ ご) per rendere i sostantivi più eleganti, come ad esempio *o mizu* (お水) "l'acqua", *go ryōshin* (ご両親) "i tuoi genitori";
- Si usano esclamazioni di stupore, paura e gioia come *kyā* (きゃー) "Aah", *iyan* (いやん) "smettila" *ara* (あら) "Oh!"; e interazioni come *mā* (まぁ), *aramā* (あらまぁ).

Nel linguaggio maschile invece troviamo differenze grammaticali quali:

- In un contesto informale agli uomini è concesso un linguaggio più diretto e volgare;
- Le forme *yagaru* (やがる) e *te yagaru* (〜てやがる) per descrivere l'azione dell'interlocutore o di una terza persona in modo volgare o in tono d'insulto, come ad esempio *katte ni shiyagare* (勝手にしやがれ) "Fai come ti pare";
- Le particelle finali enfatiche maschili sono *zo* (ぞ) e *ze* (ぜ);
- Si tende ad allungare gli aggettivi in modo enfatico: *urusē* (うるせー) "taci" (lett. "noioso"), *sugē* (すげー) "fichissimo";

A livello lessicale nel linguaggio maschile:

- Si usano i pronomi *ore* (俺) e *boku* (僕) per "io"; *kimi* (君), *omae* (おまえ), *kisama* (きさま) e *temē* (てめえ) per "tu" e *aitsu* (あいつ) "quel tizio";
- Si possono usare espressioni volgari come *kuso* (クソ) "merda!" e *baka yarō* (ばかやろう) "idiota!".

Questi due linguaggi, il linguaggio maschile e il linguaggio femminile, chiamati *joseigo* (女性語) e *danseigo* (男性語), sono stati analizzati da vari linguisti giapponesi, ma in confronto agli studi descrittivi, gli studi teorici sono notevolmente in ritardo (Nin 2009). Nel suo studio sulla lingua giapponese, lo yamatologo cinese Nin cerca di spezzare le catene delle sempre ritenute rigide categorie di genere, introducendo categorie elastiche che comprendano e descrivano più sfumature di genere, categorie che lui chiama «femminilità e mascolinità»: *joseisei* e *danseisei* (女性性・男性性).

2.2.1 Variazione tra maschile e femminile in giapponese

I concetti di *joseigo* (女性語) e *danseigo* (男性語), linguaggio femminile e linguaggio maschile, sono spesso stati usati negli studi di linguistica giapponese, ma senza una vera e propria determinazione nelle definizioni: ogni studio ha concluso tesi simili alle altre, creando un panorama accademico in cui è comunemente accettata questa divisione binomiale (Nin, 2009). Nei dizionari giapponesi o enciclopedie linguistiche, troviamo le seguenti definizioni di *joseigo* (女性語)

“linguaggio femminile” (più rare sono le definizioni di *danseigo* (男性語) “linguaggio maschile”, se non di seguito e in confronto o come antipodo al femminile):

1. *Joseigo* (女性語): fraseologia e modo di esprimersi tipicamente femminile che si manifestano nel lessico, nello stile linguistico, nella pronuncia e così via. Nel periodo Heian, questo termine faceva riferimento alle espressioni stilistiche che evitavano la scrittura con i logogrammi cinesi, ma dal periodo Muromachi in poi, questa espressione va a indicare in modo rimarchevole il linguaggio delle dame di corte e quello delle prostitute. Nella lingua odierna indica l’uso di una pronuncia, terminologia e prefissi tipicamente femminili, quali *o* (お), particelle finali quali *yo* (よ) e *wa* (わ), o particelle enfatiche come *sa* (さ) e *ne* (ね). (*Kojien*広辞苑, Dizionario *Kōjien*, V edizione, p. 1347).
2. *Joseigo* (女性語): linguaggio e espressioni proprie principalmente delle donne. Oppostamente esiste un linguaggio maschile *danseigo* (男性語), ovvero espressioni usate principalmente dagli uomini. (*Nihongo kīwādo jiten*日本語学キーワード事典, Enciclopedia di yamatologia in *keywords*, pp. 233-234)
3. *Joseigo* (女性語): lessico ed espressioni particolarmente femminili. Ad esempio le particelle finali *no* (の), *yo* (よ), *wa* (わ), *kashira* (かしら), gli esclamativi *ara* (あら), *mā* (まあ), il prefisso *o* (お), il *keigo* (linguaggio formale) *mase* (ませ), *mashi* (まし), e altri. Linguaggio proprio delle donne già nelle antiche corti imperiali, tra le *saigū* (principesse imperiali scelte dall’imperatore per servire come sacerdotesse nel tempio di Ise), nei monasteri femminili, nei quartieri a luci rosse e così via.
   Danseigo (男性語): lessico ed espressioni particolarmente maschili. Ad esempio *ore* (俺), *boku* (僕), *kimi* (君), le particelle finali *ze* (ぜ) e *zo* (ぞ), gli esclamativi *oi* (おい) e *kora* (こら) e altri. (*Daijirin*大辞林, Dizionario *Daijirin*, II edizione, p. 1608).

Nin nota come negli studi linguistici sul giapponese, le analisi del linguaggio femminile e del linguaggio maschile siano portate avanti come se le sopracitate citazioni fossero le definizioni comunemente accettate. La naturale conseguenza di queste definizioni è che l’approccio linguistico

abbia un punto di vista di opposizione binomiale, opposizione che vede il *joseigo* (女性語) diametralmente opposto al *danseigo* (男性語).

I due linguaggi, secondo la visione di opposizione binomiale, differiscono completamente l'uno dall'altro e non si può riscontrare un campo intermedio di compatibilità e continuità, ma al contrario hanno una relazione tra di loro di alternativa.

Questa divisione suggerisce che i parlanti giapponesi usino la lingua diversamente se maschi o femmine, ovvero che esistano una lingua da donne (*onnakotoba* 女ことば) usata dalle donne e una lingua da uomini (*otokokotoba* 男ことば) usata dagli uomini. Ne consegue che nel giapponese esistono differenze diasessuali (basate sul sesso biologico del parlante) e che la lingua usata dalle donne e la lingua usata dagli uomini differiscano completamente. Questo concetto crea l'equivoco che le due lingue non abbiano somiglianze o comunanze e che il genere nel giapponese parlato sia un'invariabile assoluta. In realtà, il giapponese parlato vede moltissimi casi in cui il genere del linguaggio è slegato dal sesso biologico del parlante: non si può ridurre la divisione a due macrogruppi linguistici monolitici, ma si possono individuare ulteriori sottogruppi complessi e diversificati. Per comprendere davvero l'uso della lingua giapponese e della sua variazione diagenerica (e non solamente diasessuale) è necessario rendere le delimitazioni del linguaggio più elastiche per includere questi sottogruppi.

2.2.2 Approccio relativo

Al posto dell'approccio linguistico di una opposizione binomiale, già alcuni studiosi linguisti hanno introdotto nuovi concetti e sottodivisioni. Una possibile denominazione ci è data dalla linguista Ann Bodin (1975) per le forme descritte sotto la terminologia *joseigo* (女性語) e *danseigo* (男性語): se esse fanno riferimento a forme usate esclusivamente da un sesso o dall'altro, questa divisione può essere chiamata *sex-exclusive differentiation*, mentre ogni interscambio tra le due forme può essere chiamata *sex-preferential differentiation* (Bodin 1975).

I linguisti giapponesi Ide e Kawanari (1984) introducono i termini *zettaiteki dan*/*joseigo* (絶対的男／女性語) "linguaggio maschile/femminile assoluto" e *sōtaiteki dan*/*joseigo* (相対的男／女性語) "linguaggio maschile/femminile relativo". Secondo questa definizione, parole come i pronomi personali *boku* (僕) "io" (maschile) e *atashi* (あたし) "io" (femminile) sono linguaggio

maschile/femminile assoluto, mentre ad esempio un aggettivo come *suteki* (素敵) “meraviglioso” fa parte di un linguaggio femminile relativo, perché tendenzialmente usato più dalle donne. Nel parlato dunque la divisione sistematica tra maschile e femminile non comprende solo un lessico e forme grammaticali distinte in modo assoluto (Masuoka, Takubo, 1989), non sono due gruppi linguistici paralleli ma, al contrario, sono caratterizzati da una *continuità* tra essi grazie al vasto campo delle espressioni che intersecano gli insiemi di maschile e femminile (Suzuki, 1989). Altri linguisti si sono cimentati nella suddivisione della lingua giapponese in sottogruppi più elastici rispetto ai macrogruppi maschile e femminile sempre comunemente accettati nel mondo accademico. Il giapponese parlato potrebbe essere suddiviso nei seguenti sette gruppi, come suggerisce il linguista Honda (1995):

1. *Hijōni danseiteki* (非常に男性的) “estremamente maschile”
2. *Kanari danseiteki* (かなり男性的) “piuttosto maschile”
3. *Kaya danseiteki* (やや男性的) “leggermente maschile”
4. *Dochira to mo ienai* (どちらともいえない) “inclassificabile”
5. *Yaya joseiteki* (やや女性的) “leggermente femminile”
6. *Kanari joseiteki* (かなり女性的) “piuttosto femminile”
7. *Hijōni joseiteki* (非常に女性的) “estremamente femminile”

(Honda, 1995)

Takazaki (1996) invece propone la divisione in cinque sottocategorie:

- **A** *Josei senyō to sareru gengo keishiki hyōgen* (女性専用とされる言語形式・表現) “**A**: espressioni e forme linguistiche usate esclusivamente dalle donne”
- **B** *Josei ga tayō suru to sareru gengo keishiki hyōgen* (女性が多用するとされる言語形式・表現) “**B**: espressioni e forme linguistiche usate molto dalle donne”
- **N** *Sei ni mukankei ni shiyō sareru gengo keishiki hyōgen* (性に無関係に使用される言語形式・表現) “**N**: espressioni e forme linguistiche usate indifferentemente dal sesso’

- **C** *Josei ga futsū amari tsukawanai to sareru gengo keishiki hyōgen* (女性が普通あまり使わないとされる言語形式・表現) "**C**: espressioni e forme linguistiche non usate normalmente dalle donne"
- **D** *Josei ga hotondo tsukawanai to sareru gengo keishiki hyōgen* (女性がほとんど使わないとされる言語形式・表現) "**D**: espressioni e forme linguistiche usate raramente dalle donne".

(Takazaki, 1996)

Nakajima (1996) inserisce un gruppo 'neutro' tra il maschile e il femminile':

1. *Joseiteki* (女性的) "femminile"
2. *Chūritsuteki* (中立的) "neutrale"
3. *Danseiteki* (男性的) "maschile"

(Nakajima, 1996)

Terada (2000) riutilizza la terminologia di "assoluto" e "relativo" nella sua classificazione:

1. *Josei dake ga shiyō shi, dansei wa shiyō shinai zettai joseigo* (女性だけが使用し、男性は使用しない絶対女性語) "linguaggio femminile assoluto: usato solo dalle donne e non dagli uomini"
2. *Dansei dake ga shiyō shi, josei wa shiyō shinai zettai danseigo* (男性だけが使用し、女性は使用しない絶対男性語) "linguaggio maschile assoluto: usato solo dagli uomini e non dalle donne"
3. *Dansei yori mo josei ga ōku shiyō suru keikō no aru sōtai joseigo* (男性よりも女性が多く使用する傾向のある相対女性語) "linguaggio femminile relativo: con tendenza ad essere usato più dalle donne che dagli uomini"
4. *Josei yori mo dansei ga ōku shiyō suru keikō no aru sōtai danseigo* (女性よりも男性が多く使用する傾向のある相対男性語) "linguaggio maschile relativo: con tendenza ad essere usato più dagli uomini che dalle donne".

(Terada, 2000)

Anche il linguista In (2003) inserisce la classificazione neutra dividendo i suoi cinque sottogruppi in due macrogruppi: 'lingua di genere' (F e M) e 'lingua neutra' (FN, N e MN).

- **F** *Joseigo: dansei ga mochiiru to tsuyoi iwakan ga aru* (女性語　男性が用いると強い違和感がある) "**F**: Linguaggio femminile, se usato dagli uomini causa sensazione di estraneità"
- **FN** *Joseiteki chūritsugo: joseiteki da ga dansei mo tsukau* (女性的中立語　女性的だが男性も使う) "**FN**: Linguaggio neutrale femminile, femminile ma usato anche dagli uomini"
- **N** *Chūritsugo: seibetsuteki denai mono, kaihiteki hyōgen* (中立語　性別的でないもの、回避的表現) "**N**: linguaggio neutro, espressioni elusive, non di genere"
- **MN** *Danseiteki chūritsugo: danseiteki da ga jonsei mo tsukau* (男性的中立語　男性的だが女性も使う) "**MN**: Linguaggio neutrale maschile, maschile ma usato anche dalle donne"
- **M** *Danseigo: jonsei ga tsukau to tsuyoi iwakan ga aru* (男性語　女性が使うと強い違和感がある) "**M**: Linguaggio maschile, se usato dalle donne causa sensazione di estraneità".

(In, 2003)

In tutti questi studi linguistici troviamo dunque un tentativo di confutare l'ipotesi di opposizione binomiale nella lingua giapponese: l'essenza diagenerica del giapponese parlato risiederebbe nell'approccio con un punto di vista relativo. Tale punto di vista si basa sulla "continuità" linguistica per cui le categorie maschile e femminile sono insiemi intersecati: la continuità linguistica è la chiave per comprendere le differenze tra maschile e femminile nel giapponese parlato (Nin, 2009).

2.2.3 Femminilità e mascolinità

Con questo *background* di studi accademici a riguardo, Nin tira le somme per la denominazione da lui introdotta di "femminilità" e "mascolinità" al posto di "maschile" e "femminile". I concetti chiave sono:

- Le differenze tra l'uso della lingua maschile e femminile non sono realtà opposte.
- La variazione diagenerica che si manifesta in alcune espressioni linguistiche è basata sull'accento di grado di mascolinità o femminilità di tali espressioni.
- La variazione diagenerica non è una variazione diasessuale basata sul sesso biologico dei parlanti.
- Le espressioni di femminilità e mascolinità si realizzano in vari modi in base alla coscienza di sé del parlante, alle strategie di dialogo, alle idee più diffuse socialmente, agli stereotipi sul genere e così via.

(Nin, 2009)

Le differenze e le sfumature linguistiche sarebbero dunque basate sull'accento di grado di mascolinità o femminilità. In altre parole, se tracciassimo una linea immaginaria al cui estremo poniamo le espressioni di massimo grado di femminilità (il femminile assoluto) e un'altra linea al cui estremo poniamo le espressioni di massimo grado di mascolinità (il maschile assoluto), la maggior parte delle espressioni linguistiche usate nel giapponese parlato si troverebbero nel punto di intersecazione delle due linee.

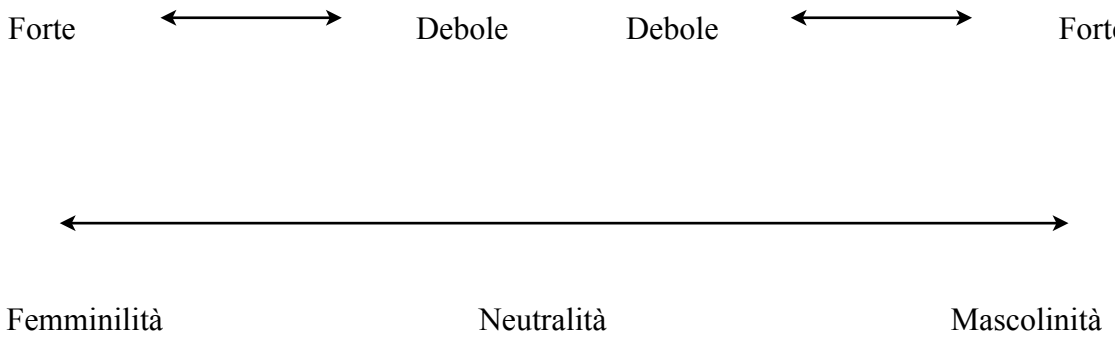

Fig.1

In Fig.1 troviamo realizzato lo schema di Nin (2009). Questo schema negherebbe il concetto secondo cui il linguaggio maschile e il linguaggio femminile siano due entità autonome ed eterogenee, due insieme separati seppur intersecati; questo concetto di eterogeneità si trova anche

nell'approccio relativo degli studiosi sopracitati, in quanto nonostante individuassero sottocategorie ai macroinsiemi femminile e maschile, essi erano visti sempre come insiemi continui (per intersezione) ma separati. Nin ipotizza una linea di continuità della lingua giapponese ai cui poli opposti stanno il grado di femminilità e mascolinità. Ogni espressione del giapponese parlato si posiziona in un certo punto di questa linea continua. Inoltre, questa ipotesi sottintende una correlazione negativa tra femminilità e mascolinità, per cui un'espressione fortemente femminile è necessariamente debolmente maschile e viceversa, e le espressioni neutrali si posizionano in un punto equidistante tra i gradi di mascolinità e femminilità.

Provando a fornire esempi concreti, se prendiamo le già citate particelle finali che indicano il dubbio: *kashira* (かしら) – finora inserita nel linguaggio femminile – e *kana* (かな) – finora inserita nel linguaggio maschile – con questa nuova denominazione si potrebbe dire che *kashira* (かしら) è un'espressione con forte femminilità e *kana* (かな) è un'espressione con forte mascolinità. In altre parole sono posizionate in una linea di continuità, e il parlante può deliberatamente scegliere che grado di mascolinità o femminilità abbia il suo postulato di dubbio. Dunque anche i pronomi personali *ore* (俺), *boku* (僕) e *washi* (わし) "io" (maschile) hanno un forte grado di mascolinità e *atashi* (あたし), *uchi* (うち) "io" (femminile) hanno un forte grado di femminilità mentre *watashi* (わたし) e *watakushi* (わたくし) "io" (gentile-formale) si posizionano nel punto di neutralità al centro della linea continua. Ancora, *meshi wo kuu* (めしを食う) "mangiare" (maschile) e *hara hetta* (腹減った) "ho fame" (maschile) hanno un forte grado di mascolinità e *gohan wo taberu* (ご飯を食べる) "mangiare" (neutro) e *onaka suita* (お腹すいた) "ho fame" (neutro) si posizionano nel punto neutrale tra mascolinità e femminilità. Questi gradi di mascolinità e femminilità si relazionano con le scelte del parlante secondo i concetti sociali di mascolinità e femminilità: la scelta di un forte grado di femminilità è legata alle sfumature di "gentilezza" e "perifrasi" mentre un forte grado di mascolinità alle sfumature di "vigore" e "sincerità". In base alla situazione della conversazione e all'interlocutore si possono registrare diverse variazioni sulla linea continua di femminilità e mascolinità. Si possono sentire ad esempio ragazze o donne usare le particelle finali con forte grado di mascolinità *ze* (ぜ), *zo* (ぞ) e *na* (な) e ragazzi o uomini usare le particelle finali con forte gradi di femminilità *kashira* (かしら) e *wa* (わ).

2.3 Variazione diagenerica e omosessualità

Restano in ogni modo terminologie con un grado di femminilità o mascolinità talmente alto che possono essere usate indifferentemente dal sesso biologico del parlante ma col rischio di suscitare un senso di estraneità nell'interlocutore. I pronomi personali sono un esempio di queste terminologie. Eppure quando il professore di linguistica e letteratura all'università Tōkai, Kobayashi Shichigusa (Kobayashi, 2007), ha chiesto hai suoi studenti di portargli esempi di linguaggio femminile, la maggior parte degli studenti ha presentato dialoghi di *nyūhāfu* (ニューハーフ), termine che include il transessualismo, il transgenderismo e il travestitismo soprattutto per *performance*[14] (generalmente da uomo a donna); o *onē* (オネエ) (lett. "sorella maggiore", ma scritto in *kana* e non in logogrammi cinesi per marcare la connotazione di *slang* che si allontana dal significato letterale), termine che si riferisce agli uomini effeminati, spesso omosessuale o transessuale, ma a differenza del *nyūhāfu* pone più l'accento sugli atteggiamenti e modo di parlare femminei rispetto all'aspetto[15]. Riportiamo di seguito uno dei dialoghi di *nyūhāfu* che Kobayashi ricopia dalle presentazioni dei suoi studenti. Si tratta di un dialogo di due *nyūhāfu*, R. e N., *performer* di un *nightclub* di Roppongi, a proposito di alcune foto di una certa "*osharechan*" (おしゃれちゃん, lett. una ragazza elegante) comparse su rivista:

> Rさん: 黄色スカート、やめたほうがいいんじゃない？膨張して見えろでしょ。どうしても黄色が好きっていうのなら、とめないけどぉ。ブルーのペアトップがいい味してるのに。
>
> [R: Questa gonna gialla, non sarebbe meglio gettarla via? Sembra le stiano lievitando i fianchi! Se proprio ti piace il giallo non aggiungo altro, ma accoppiarla con quello splendido top blu!]

[14] Fonte: www.jlect.com/entry/414/nyuuhaafu/

[15] Un esempio famoso sono gli showman Kris Matsumura, Ogunē e Pikaru e altri, famosi per i loro atteggiamenti e modo di parlare molto femminei (usano ad esempio *atashi* あたし, l'"io' femminile), nonostante si presentino sempre in abiti maschili.

Nさん: トップスがダメよね。もっと明るい色しなくちゃ。全体シルエットがずんぐりもっこりしちゃってるし。どこかにワンポイントが欲しいわね。今の服装は貧乏くさいんじゃない？／オノヨーコみたいだけど、マネしたのかしら？流行ってる80年代風でいいんじゃないの。でもこの服って遠くからみたらスカートなのかパンツなのかわかんないよねぇ。／ 大人な雰囲気も持ってるコだけど、あえて肌を見せまくっちゃってるところが気に入ったわ。プロポーションを保つには、ガンガン露出することが大事なのよね。あたしも頑張るわよー。／ いいんじゃないの、コレは？ただベルトがいかにも “家にあったのをテキトーにつけてきました”って感じがするのがイヤよね。女の子だから小物まで気を配ってほしいわ。

[N: I top sono proprio un no deciso! Vorrei vederle addosso colori più allegri! Così la sua *silhouette* viene proprio sacrificata, sembra tutta grassa. Se almeno avesse un punto luce per risaltare da qualche parte. Con questo abito sembra una poveraccia, no? / Sembra Yoko Ono, si sarà mica ispirata a lei? Anche se era uno stile che andava di moda negli anni Ottanta. Ma questo abito visto da lontano, non si capisce neanche se sia una gonna, dei pantaloncini, insomma! / Devo dire però che mi piacciono i punti in cui mostra la pelle nonostante la sua aria da adulta. È importante esporre un po' di pelle con spavalderia per mantenere le proporzioni giuste. Anche io ce la metto tutta in questo. / Carina questa, vero? Anche se una semplice cintura, non voglio che dia l'impressione di "una robetta che avevo in casa e ho messo senza farci caso". Le ragazze dovrebbero prestare attenzione anche ai minimi dettagli!]

(Kobayashi, 2007)

Come fa notare Kobayashi (2007), senza tener conto del modo di recitare, dell'intonazione e dell'enfasi che possono essere più o meno marcate, in questo dialogo troviamo tutte le espressioni con un forte grado di femminilità (sottolineate nel testo): *– deshō* (〜でしょ), *– yo ne* (〜よね), *– wa yo* (〜わよ), *– kashira* (〜かしら), *– wa* (〜わ), *– njyanai no?* (〜んじゃないの？), *atashi* (あたし) e così via. Nel suo lavoro con gli studenti, lo scopo era di capire dove fosse finito il linguaggio più femminile del giapponese, e la risposta sembra essere

nei *nyūhāfu* e negli *onē* che risultano molto femminei nel linguaggio spesso più delle donne (Kobayashi, 2007, p. 281). Questo particolare uso della lingua giapponese forzatamente femminile all'eccesso fino a divenire una parodia del linguaggio femminile giapponese, ha fatto nascere la recente nuova denominazione *onēkotoba* (オネエことば) che è l'equivalente giapponese della lingua *camp*[16] o della lingua *Polari*[17] inglese (Baudinette, 2011).

Secondo la rivista mensile giapponese rivolta ad un pubblico omosessuale *Badi*[18], un *geiyōgo* (ゲイ用語) "vocabolario gay" esiste anche nella lingua giapponese e comprende un elenco di termini, molti dei quali sono prestiti dall'inglese in *kana*, entrati nella lingua come strumento per autodefinirsi. Baudinette (2011) stila, ad esempio, un pantagruelico elenco di *taipu* (タイプ), ovvero definizioni stereotipate di identità, *look* fisico e partner ideale, nate nei gay bar di Shinjuku Ni-chōme, la "gay mecca" del Giappone (Baudinette, 2011). Come sotto gruppo del *geiyōgo* (ゲイ用語) "vocabolario gay", troviamo la categoria *onēkotoba* (オネエことば), che, come la rivista *Badi* tiene a precisare, non è usata da tutti gli omosessuali, ma solo da coloro che vogliono accentuare la femminilità della propria persona, ovvero i già citati *nyūhāfu* e *onē*.

All'interno dello *star system* giapponese, molti sono i personaggi famosi appartenenti a questa categoria, tra le più famose *drag queens* giapponesi è d'obbligo citare Matsuko Deluxe, Mitz Mangrove, Daiana Extravaganza. Il programma di varietà *Naruhodo! Highschool* della *Nihon Terebi* andato in onda il 12 Aprile 2012, dedicava la puntata ad un confronto ironico tra le 48 *idol* giapponesi del gruppo *AKB48* con altrettante *onē*[19], prese dalle scuderie mediatiche giapponesi: tra di esse c'erano ospiti di varietà, colonniste, attrici. Questo esempio farebbe pensare che le *onē*, siano esse travestiti o in abiti maschili, siano largamente accettate e ben

---

[16] La lingua e la cultura di riferimento *camp* nascono dal mondo intellettuale omosessuale e sono una fonte inesauribile di battute a sfondo omosessuale, di parodie abnormi e portate all'eccesso e di imitazioni quasi grottesche con un gusto particolarmente kitsch, che recuperano informazioni da personaggi famosi femminili passati o contemporanei di una nazione, per i siparietti e le *gag* parodistiche che vedono generalmente in scena *drag queen* e/o omosessuali. (Rubino, 1997)

[17] La lingua *Polari* fa riferimento ad uno *slang* gay inglese ormai quasi totalmente scomparso: era comunemente conosciuto nella comunità inglese degli anni '60, quando gli omosessuali sentivano il bisogno di uno *slang* "privato" non comprensibile all'orecchio comune. Non è mai stato definito linguisticamente e si è trattato di un sempre cangiante linguaggio che pescava prestiti lessicali talvolta dall'italiano, dall'antico inglese, dallo yiddish, dalle lingue zingare, dallo *slang* circense e altri idiomi. (Baker, 2002)

[18] *Badi*, Numero di Maggio 1998, Terra Publications, p.106.

[19] Ricordiamo che questo termine non fa riferimento solamente al travestitismo, ma ad un accentuato atteggiamento e modo di parlare femminei. Ospiti nella scalinata delle *onē* v'erano Kris Matsumura, Ogunē, Pikaru, Tanoshingo, Yamazaki Tōru, Majima Shigeki e altri, tutti in abiti maschili.

viste dal popolo giapponese. Nel lungometraggio preso da noi in esame però, vi sono varie scene di ostracismo sociale e atti di bullismo nei confronti della piccola "comunità" gay della casa di Himiko. Com'è spiegabile questa dialettica ossimorica di atteggiamenti nei confronti delle *onē*? Proveremo a descrivere un quadro generale sull'omosessualità e il *cross-dressing* nel Giappone di oggi.

2.3.1 Cross-dressing: sintomo di omosessualità?

La rappresentazione mediatica giapponese dell'omosessualità è varia e confusionaria, al contempo disegna l'omosessuale come divertente e comprensivo, e come pericoloso e spregevole; a volte l'omosessuale è una minaccia per la famiglia e la società, altre volte è inserito nel contesto come 'migliore amico della donna' e partner ideale. In alcuni contesti il sesso omosessuale è disgustoso in altri è l'amore ideale tra due bellissimi fanciulli (soprattutto nei manga *yaoi* diretti ad un pubblico femminile) (McLelland, 2000). La confusione mediatica si rispecchia in una confusione terminologica: il completo elenco stilato da Baudinette (2011) farebbe riferimento ad un lessico autoreferenziale della comunità LGBT e, nonostante la comparsa di parole nuove nel contesto giapponese come la sopracitata *onē*, l'omosessuale è ancora largamente e comunemente pensato come *okama* (オカマ). Certo esistono altre terminologie, tra cui *dōseiaisha* (同性愛者), *homo* (ホモ) e *gei* (ゲイ)[20], ma *okama* sembra essere il più conosciuto e usato (dai non omosessuali). Questo termine indica letteralmente la pentola dove si cuoce il riso, che divenne metonimia per gay forse per la sua forma con un "fondo" ricurvo che ricorda il fondoschiena (e per sineddoche il sesso anale), o per la sua versione da brace, con una parte forata sul fondo in cui si infilavano le braci ardenti (Long, 1996). Ma ha assunto ormai la valenza semantica di "gay" (anche perché ormai la maggior parte dei giapponesi cucina il riso grazie ad un macchinario elettronico chiamato *suihanki*), tanto che anche il dizionario elettronico giapponese-italiano della CASIO riporta come primo lemma per *okama*: "omosessuale maschio, gay, finocchio"[21].

---

[20] *Dōseiaisha* ha un'accezione più medica, *homo* ha accezione negativa o ironica, usata spesso in internet come scherno, *gei* invece è un recente prestito dall'inglese da parte degli attivisti, ma c'è chi sostiene sia un termine troppo inglese (= straniero) e gli omosessuali giapponesi meritano una definizione autoctona priva di connotazioni negative. (McLelland, 2000; Baudinette, 2011)

[21] È interessante come questa sineddoche abbia poi creato un seguito terminologico semantico: *onabe*, un altro tipo di pentola, ha assunto il significato di lesbica, *okoge*, il riso che solitamente si attacca bruciandosi al fondo della pentola cuociriso (*okama*) viene usato per le ragazze con molti amici omosessuali (chiamate in *slang* italiano 'frociare' o 'frociarole').

Il termine *okama* ha però come bagaglio stereotipato l'immagine del *cross-dressing*: in una società maschilista ed eterocentrica come quella giapponese è problematico presentare gli uomini in una relazione sessuale con altri uomini senza riesaminare radicalmente l'idea del genere "uomo": la cultura popolare quindi ha sempre deviato il problema rappresentando l'omosessuale come donna *manqué*: dal momento che falliscono nel passare per donne, non sono rappresentate come sessualmente attive in quando nessun uomo le riterrebbe mai sessualmente desiderabili (McLelland, 2000). L'attrazione sessuale tra due appartenenti allo stesso sesso necessariamente sottintende una sorta di transgenderismo o desiderio di diventare il sesso opposto, idea mai smentita dai mass media giapponesi, soprattutto perché in Giappone la sessualità (e non il genere) non è sinonimo di identità e coloro che provano attrazione per lo stesso sesso sono identificati come "un genere diverso" (Valentine, 1997). Il siparietto comico *Ken no bakushōfūfu sono 5* (けんの爆笑夫婦 その5), andato in onda nello speciale *Shimura ken no daijōbu dā* (志村けんのだいじょうぶだぁSP) sulla *Fuji Terebi* il 26 Febbraio 2013, è un esempio di tale rappresentazione mediatica: il comico giapponese Shimura Ken rincasa alle due di notte e trova una arrabbiata moglie Matsuko Deluxe che è disposta a passare sopra alle bugie del marito se sente confermare di essere ancora una donna attraente e piacente agli occhi del marito. La comicità della scena sta proprio nelle espressioni di disagio di Shimura Ken che non riesce a nascondere il ribrezzo per una tale moglie: quando Matsuko Deluxe insiste per sapere cosa di lei piace al marito, finalmente Shimura Ken riesce a dire "*ryōri ha umai*" (料理は上手い), ovvero: "sei brava a cucinare".

Sebbene la massiccia presenza dei "talenti" in *cross-dressing* nei media di intrattenimento giapponesi abbiano causato l'individuazione dell'*okama* come la rappresentazione più riconoscibile della sessualità anormale, non tutti i personaggi dello spettacolo identificabili nel *cross-dressing* o nel *cross-gendered performing* sono ritenuti essere omosessuali[22]. Sembra una vera e propria contraddizione ma, in realtà, ci sono motivi storici per cui i giapponesi tendono a identificare l'omosessualità con il *cross-dressing* e il transgenderismo. Quando il *cross-dressing*

[22] Un esempio è lo showman giapponese Ogi Mama che nonostante i suoi atteggiamenti femminei è sposato.

è situato su un palcoscenico (televisivo e non[23]), però, questi sono riluttanti nel leggerlo come un'espressione di identità sessuale piuttosto che come una *performance* attoriale. Il mondo dell'intrattenimento per i giapponesi è nettamente separato dalla realtà e dalla vita privata degli attori, pensiero che deriva sicuramente da una lunga tradizione di "travestiti" (McLelland, 2000, p.41). Già nel diciassettesimo secolo il governo intervenne nel sedare i disordini legati ai quartieri di piacere che vedevano spesso coinvolte contese sulle attrici di *Kabuki* o sulle prostitute (spesso ta professioni coincidenti), vietando alle donne di esercitare la professione attoriale sul palcoscenico: da allora fino ad oggi le parti femminili del teatro *Kabuki* sono interpretate da uomini chiamati *onnagata*. (Shively, 1968). Nonostante alcuni di questi attori *onnagata* fossero corteggiati da spasimanti e spettatori uomini, molti di essi furono popolari come amatori tra le donne; inoltre, come altre specializzazioni artistiche giapponesi, il ruolo di *onnagata* veniva tramandato da padre in figlio per mantenere alto il livello di tradizione del teatro (Leupp, 1995). Gli attori *onnagata* non sono l'unico esempio nella storia del teatro giapponese legato al *cross-dressing* ma slegato da implicazioni di omosessualità: in epoca *Taishō* (1912-25) fu fondato a Ōsaka il teatro *Takarazuka* che mette in scena solo attrici donne anche per i ruoli maschili chiamati *otokoyaku*, spesso molto più popolari rispetto alle co-star dai ruoli femminili. *Onnagata* e *otokoyaku* sono figure attoriali legate al palcoscenico esattamente come una *onē* in televisione appartiene al mondo televisivo, un mondo da cui gli spettatori si sentono staccati. Nella realtà, però, un personaggio dedito al *cross-dressing* non sarebbe ugualmente tollerato (Hatano e Shimazaki, 1997): c'è una sottile linea di confine tra il gioco del travestitismo che può toccare anche persone non appartenenti al mondo dello spettacolo ma chiaramente eterosessuali e il travestirsi da donna perché ci si sente donna o femminile. Se la figura dell' "omosessuale" è tollerata e persino apprezzata nel mondo dell'intrattenimento, genera al contrario una forte ansia nel momento in cui si rivelasse essere il proprio capo in ufficio, il proprio insegnante, un vicino di casa o addirittura il proprio marito: gli *ousiders* che rimangono chiaramente fuori dal contesto personale non pongono il problema della marginalità, ma quando sono all'interno di tale contesto la loro peculiarità viene percepita come forte e

[23] Assolutamente considerati normali sono i *josō contesuto* 女装コンテスト ovvero i momenti di pubblico ludibrio dedicati al travestitismo di gruppo, che può capitare ad esempio nei matrimoni, in alcune feste o in festival scolastici, come nell'ultimo episodio del *dorama* televisivo della *Fuji Terebi Hanakazari Kimitachi he* (花ざかりの君たちへ 3 Luglio – 18 Settembre 2007).

reale[24] (Valentine, 1997). Difatti, esistono molte rappresentazioni dell'omosessuale come minaccia[25]: nel mondo reale e non quello dell'intrattenimento televisivo o da palcoscenico (sia esso del teatro o dei bar di travestiti di Shinjuku) l'omosessuale, che si suppone debba essere la vittima del bullismo omofobo, è in realtà l'aggressore della pace eterosessuale, il pervertito che tenta di convertire e distruggere la felicità dei "normali", dal cui grado sono stati esclusi proprio per i loro desideri perversi (McLelland, 2000, pp. 50-53).

2.3.2 Variazione diagenerica e omosessualità in italiano

Nella lingua italiana a differenza della lingua giapponese è molto più marcata la distinzione di genere a livello lessicale: sostantivi, verbi e aggettivi concordano tra di loro nei postulati in italiano se si fa riferimento ad un parlante donna o ad un parlante uomo. Manca tuttavia la variazione diagenerica giapponese tra due livelli di linguaggio maschile e femminile. Per questo motivo la linguistica italiana non è ricca di studi sulla lingua o linguistica LGBT. In italiano gli studi linguistici finora affrontati vertono soprattutto sul maschilismo e sull'eterocentrismo della lingua italiana; in altre parole esisterebbe un "presupposto di eterosessualità" (Sedgwick, 1993; Kitzinger, 2005): se il parlante non esplicita la propria preferenza sessuale si dà per scontata la sua eterosessualità. Le comunità italiane LGBT hanno lottato e lottano costantemente per sradicare la discriminazione omofoba insita nella nostra lingua: una delle proposte constanti è quella di ricorrere all'asterisco per evitare lo *splitting* (per es., bambina/o, studente/essa), che rende linguisticamente visibile la presenza femminile. L'asterisco risulterebbe l'espediente grafico per sfuggire alla pesantezza dello *splitting* (evidente nel caso di accordi grammaticali multipli): car* amic*, siete invitat*… (equivalente a: care/i amiche/amici siete invitate/i …) (Bazzanella, 2006).

---

[24] A proposito di *outsider*, è interessante una battuta che il famoso travestito Mitz Mangrove dice nel primo episodio del varietà della BeeTv (canale fruibile unicamente via cellulare) *Mittsu Mangrōbu & Daiana no onē takushī* ミッツ・マングローブ&ダイアナのオネエタクシーtrasmesso il 1 Settembre 2011: parlando dei suoi genitori con la compagna di avventure sostiene di aver avuto una famiglia particolarmente 'strana', arrivando a dire «外人の子供のように育てられたらオカマになったんだよ» 'Sono diventata gay/*okama* perché sono stata cresciuta come un bambino straniero', quasi a farsi portavoce del pensiero per cui l'omosessualità non appartenga al Giappone, nonostante lei stessa sia una *onē*.

[25] Tra gli esempi citati da McLelland, il manga di Yamamoto Yasuhito, *Tetsujin ganma*鉄人ガンマ(1995) dove Teruo è molestato sessualmente dal suo boss; il programma televisivo andato in onda il 12 Decembre 1998 sulla *TBS terebi*, chiamato *Jinsei sōdan supesharu*人生相談スペシャル dove viene presentato un ansiogeno *stalker* omosessuale, e altri (MCLelland, 2000, pp. 51-52).

Qual è allora l'italiano di riferimento in una traduzione per sottotitoli di un audiovisivo giapponese in cui sia presente in modo marcato il linguaggio delle *onē*? Una risposta potrebbe essere la già citata cultura *camp* italiana utilizzata soprattutto nel linguaggio eccessivamente femminile e parodistico delle *drag queen* e *performers* omosessuali italiane. Al linguaggio marcatamente femminile si affiancano sempre le figure retoriche dell'ironia, dell'antinomia e dell'iperbole (Perri, 2000). La lingua delle *drag queen* è marcatamente iperbolica e ironica: solo l'ironia e l'iperbole permettono la convivenza apparentemente inconciliabile di aspetti dicotomici come la rappresentazione di un personaggio femminile esercitata un 'attore' maschio. La cultura *camp* italiana rappresenta forse la giusta fonte lessicale per una traduzione puntuale che verta alla medesima reazione negli spettatori *target* degli spettatori della lingua *source*.

2.3.3 Frocio, checca, ricchione: le parole per dire "gay"

Nel lungometraggio *Mezon do Himiko* spesso i personaggi utilizzano le parole *okama* オカマ, *gei* ゲイ, *homo* ホモ: quale termine è la scelta di traduzione migliore in ogni singolo caso?

Il Capitolo 3 si baserà sull'analisi specifica di scene significative, ma forse è opportuno fare una breve analisi preliminare dei termini più in voga nel linguaggio comune italiano e quindi maggiormente usati nelle traduzioni. Nella lingua italiana la terminologia che ha accompagnato la comunità omosessuale nei secoli conta uno svariato numero di vocaboli, complice anche l'articolata divisione in dialetti del nostro idioma. Nei secoli, la stigmatizzazione del comportamento omosessuale si è accompagnata ad un fiorire prospero di termini ironici e spregiativi, e comprenderne l'etimologia e l'uso può aiutare a scegliere la traduzione più accurata. Dall'Orto (1986) stila un elenco dei dieci termini più significativi della lingua italiana, seguendo la sua analisi proveremo a indicare le significazioni intrinseche di pochi termini che useremo per le proposte di traduzione del Capitolo 3.

- *Omosessuale*: questo termine fu coniato nel 1869 dallo scrittore austriaco di origine ungherese Károly Mária Kertbeny che mescolo il termine greco *òmoios* ("affine", "analogo") e quello latino *sexualis* ("sessuale"), e, contrariamente a quanto si pensa, questo termine fu creato e apparve in un pamphlet che chiedeva l'abolizione delle leggi antiomosessuali prussiane. In seguito il neologismo apparve in pubblicazioni

scientifiche, mediche e soprattutto psicoanalitiche. In Italia apparve nel 1984 in un manuale di psichiatria di Enrico Morselli.

- *Gay*: deriva dall'antico francese provenzale *gai* derivato a sua volta dal latino *gaudium* ovvero "gaio, gioioso, che dà gioia". Il termine passò anche nell'antico inglese, dove nel corso del Settecento prese il significato di "allegro" inteso come "dissoluto", e dell'Ottocento, passò ad indicare la "gioia per antonomasia" con accezioni lussuriose e di depravazione. Intorno al 1920 comparve nell'inglese americano colloquiale per indicare gli uomini omosessuali. Oggi è un termine "globalizzato" e quindi chiaro a tutti, moderno e "*politically correct*": infatti è risultato il termine più usato con cui gli omosessuali si riferiscono a se stessi.
- *Checca*: deriva da un vezzeggiativo del nome proprio femminile Francesca, molto usato in tutta Italia, soprattutto in Lazio e Lombardia, e viene usato in tre differenti modalità di intenti: il primo è il senso spregiativo dell'uso del vezzeggiativo femminile per indicare gli atteggiamenti femminei omosessuali. Il secondo è quello di omosessuale in genere, anche in senso spregiativo, per antonomasia. Il terzo rappresenta l'uso che ne fa la comunità gay: entrato anche nel gergo autoreferenziale, gli omosessuali usano questo termine senza accezione negativa ma talvolta con una certa autoironia.
- *Frocio*: di origine dialettale/gergale romana, ha le prime attestazioni a partire dall'Ottocento, anche se sembra essere in uso da un tempo remoto. All'inizio del XIX secolo veniva usato a Roma per indicare i francesi durante un'occupazione, ma venne in seguito ad indicare "uomo spregevole", "uomo infame" in genere, e a metà dell'Ottocento indicava già "l'uomo spregevole per eccellenza"[26] : l'omosessuale passivo/effeminato. Attraverso anche l'uso del termine in molti film e romanzi neorealisti del dopoguerra, oggi è usato in tutta Italia come spregiativo degli omosessuali dagli atteggiamenti femminei, con l'unica differenza che al nord viene pronunciato /fro'tcho/ mentre al sud è pronunciato /fro'sho/.
- *Ricchione* (o *recchione*)*:* dalle origini confuse, forse deriva dal verbo calabrese "*arricchià*" che indica il desiderio della capra in calore di farsi montare dal caprone, o forse per paraetimologia al "gesto dell'orecchio", il gesto ti toccarsi o spolverarsi

---

[26] Dall'Orto (1986) riporta per questo caso il testo di Mirabella: «*Nel gergo sono numerose le frasi ed espressioni dapprima platoniche, poi crudamente oscene: "Ninello mio" significa "giovane caro ed amato"* (...), ***"froscio"*** *"cianciuso", "tartante"* <significano> *"effiminato"* (sic). »
(Emanuele Mirabella, *Mala vita*, Perrella, Napoli 1910, p. 232).

l’orecchio destro che ha origini antiche e già attestato nel Quattrocento. Oggi ha valore spregiativo di omosessuale femmineo, usato maggiormente nel centro-sud Italia.

Capitolo 3

3.1 Il film *Mezon do Himiko*

Il lungometraggio del 2005 *Mezon do Himiko* (メゾン・ド・ヒミコ, letteralmente "La Maison di Himiko"), diretto dal regista Inudō Isshin, si presta perfettamente all'analisi del linguaggio ad alto grado di femminilità non usato da uomini, dal momento che la trama ruota attorno ad un gruppo di omosessuali, per lo più *onē*, che usano uno spiccato giapponese femminile. In realtà, non tutti i personaggi omosessuali del film usano un linguaggio ad alto grado di femminilità, anzi al contrario, la maggior parte di essi usa un giapponese maschile o neutro, per non parlare del personaggio chiamato Takao che usa un linguaggio ad altissimo grado di mascolinità. Come lo stesso regista descrive nell'intervista di presentazione del lungometraggio alla stampa[27], la trama di *Mezon do Himiko* potrebbe essere riassunta in tre frasi anche se in questa ipotetica divisione si perderebbero molti degli elementi fondanti del lungometraggio. Difatti, Inudō stesso si rende conto di aver creato un'opera complessa dato che aveva cominciato a lavorare sul suddetto progetto dal 2000 e che lo ha potuto realizzare solo dopo ben 5 anni di lavorazione. L'omosessualità non è che uno dei tanti temi del lungometraggio. Di certo, l'ambientazione in una casa di riposo porta sullo schermo le tematiche della consapevolezza e dell'attesa della morte, tema che reitera da una sua opera dell'anno precedente, *Shinibana* (死に花, 2004), che narra la storia di cinque anziani in una casa di riposo dopo la morte del loro sesto amico. Inoltre, al di là degli stereotipi sulla sessualità, si rintracciano nella pellicola temi quali il rapporto con i genitori, l'amore non corrisposto e impossibile, la possibilità di dare viva voce al vero io interiore e così via. Nonostante la trama complessa, nei paragrafi seguenti, si riassume l'opera attraverso l'analisi di alcune scene seguite da proposte di traduzione per la sottotitolazione.

3.1.1 L'opera

Saori è una giovane ragazza con una storia famigliare particolare nel suo passato: quando era piccola, suo padre si è confessato omosessuale e ha lasciato la moglie e la famiglia per vivere come una *onē* e lavorare in un bar da lui aperto; la madre di Saori alleva la figlia tra stenti e sacrifici per poi morire di cancro contraendo per le cure molti debiti che ora gravano sulla protagonista. Saori

[27] Video reperibile sul sito ufficiale del film: http://www.himiko-movie.com/main.html

lavora come segretaria in un colorificio quando un giovane ragazzo la contatta per offrirle un lavoro *part-time*: aiutare in una casa di riposo, il cui proprietario è proprio il padre di lei, anche lui affetto dal cancro, che adesso si fa chiamare Himiko e che ha chiuso il bar per aprire una casa di riposo per anziani omosessuali. Saori accetta l'offerta per l'alta paga promessa, ma deve fare i conti con un ambiente molto "stravagante" in cui lei non si trova a suo agio, soprattutto per l'odio represso che cova nei confronti del padre e per l'antipatia che col tempo si trasforma in simpatia e quasi amore irrealizzabile per il giovane ragazzo che altri non è se non il fidanzato di Himiko. Nonostante il suo astio iniziale pian piano anche Saori affronterà molte situazioni limite come il bullismo di ragazzini omofobi nei confronti della casa, le storie passate dei residenti attraverso i loro racconti, l'incontro con il vecchio benefattore che si rivela un anziano omosessuale pervertito, nonché la strana attrazione e non-storia con il fidanzato di Himiko. Ma alla fine Saori si affezionerà ai residenti della casa, arrivando a difendere con tutte le sue forze Yamazaki, una delle *onē*, che viene derisa da un uomo in un locale notturno per il suo aspetto femmineo in abiti femminili. La morte di Himiko segna l'ufficiosa fine dei contatti con la *maison*, ma il legame ormai famigliare con i suoi abitanti resta inscindibile, tanto che la scena finale vede gli anziani escogitare un *escamotage* per riportare Saori nella casa.

I personaggi principali sono dunque Saori, Himiko, suo padre e Haruhiko, il giovane fidanzato di Himiko. Nel gruppo di *onē* troviamo le più esuberanti, in abiti femminili e con un linguaggio estremamente femminile Ruby e Kikue; Yamazaki prima in abiti maschili seppur con atteggiamenti femminei e infine in *cross-dressing* convinta da Saori; insieme con i più maschili, sia nei modi sia nel linguaggio, Takao, Masaki, Kijima e infine Chabby, un personaggio dall'aspetto e dal linguaggio "neutro", quasi a metà tra il femminile e il maschile.

3.2 Proposte di sottotitolazione di scene significative

Nel lungometraggio preso in esame sono state individuate e selezionate alcune scene significative, dove i personaggi della *maison* si esprimono in un registro estremamente femminile tale da ostacolare la resa in lingua italiana durante la fase di sottotitolatura. Di certo la lingua italiana pecca di una così diversificata variazione diagenerica tra maschile e femminile, eppure, sulla base della *skopos theory* (Baker, 1998) proveremo a ricreare l'impressione di eccessiva femminilità dei dialoghi originali senza aggravare troppo il sottotitolo o risultare innaturali. Non ricreare tale effetto non realizzerebbe il principio della *skopos theory*, infatti la «skopos theory refletcs a general shift

from predominant linguistic and rather formal translation theories to a more funcionally and socioculturally oriented concept of translation» (Baker, 1998: skopos theory).

Per l'analisi e la formulazione delle proposte di traduzione sono state di fondamentale aiuto le strategie di riformulazione intralinguistica elencate da Petillo (2002), strategie che il sottotitolatore dovrebbe conoscere prima di affrontare una traduzione audiovisiva (cfr. capitolo 1) e le regole base sulla durata dei sottitotoli e sulla loro costruzione morfosintattica (Perego, 2005; Perego-Taylor, 2012). Per quanto riguarda le strategie di traduzione delle singole battute, si è ricorso allo schema di Franco (1996) che elenca in modo esauriente le possibilità di traduzione degli elementi sociolinguistici:

1. Repetition – ovvero la ripetizione tale e quale del *source text*;
2. Orthographic adaptation – ovvero l'adattamento ortografico in alfabeto latino del *source text*;
3. Linguistic (non-cultural) translation – ovvero la traduzione fedele, parola per parola;
4. Extratextual gloss – una glossa di nota extratestuale rispetto al sottotitolo;
5. Intratextual gloss – una glossa esplicativa all'interno del sottotitolo;
6. Synonymy – la sostituzione del termine con un sinonimo;
7. Limited universalization – la sostituzione dell'elemento sociolinguistico con un elemento più conosciuto seppur sempre appartenente al campo sociolinguistico del *source text*;
8. Absolute universalization – la sostituzione con un elemento sociolinguistico generalmente condiviso tra la cultura *source* e quella *target*;
9. Naturalization – la sostituzione con un elemento sociolinguistico del *target text*;
10. Deletion – l'eliminazione di un elemento sociolinguistico;
11. Autonomous creation – la creazione di un elemento che non c'è nel *source text*;
12. Others.

Questo elenco offre ogni tipologia di soluzione traduttologica a cui il sottotitolatore può ricorrere nello stilare i sottotitoli, in un preciso studio d'equilibrio tra il testo originale, accompagnato da un corredo sociolinguistico definito, e il testo *target*.

3.2.1 L'ingresso nella casa

Saori si è convinta, per esigenze economiche, ad accettare il lavoro *part-time* presso la *maison* di Himiko. Al suo ingresso trova Kikue, un'anziana *onē* in abiti e atteggiamenti femminili, intenta a guardare la televisione, e rimane talmente di stucco che non riesce a proferir parola.

Il telefono suona, e nel salottino all'ingresso della *maison* entra Haruhiko per rispondere al telefono. Saori nel panico si siede in silenzio accanto a Kikue, la quale ritorna a farsi rapire dalla tv. Al telefono è Ruby, un'altra *onē* della casa, che chiede ad Haruhiko di registrarle la serie che Kikue sta già guardando.

SEQUENZA 1 "L'ingresso nella casa"					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	0:10:45.97, 0:10:48.60	Kikue	ねえさん、何か用かい？	Signorina, ha bisogno di qualcosa?	Cortese, rivolta a Saori
2	0:10:58.15,0:10:59.02	Haruhiko	はい	Pronto	Al telefono
3	0:10:59.20,0:10:59.98	Haruhiko	えっ？	Come?	Al telefono
4	0:11:04.09,0:11:08.02	Haruhiko	キクエさん、今見てるそれ弁護士浅賀玲子の事件簿？	Kikue, stai guardando "Passioni in tribunale"?	
5	0:11:08.16,0:11:09.42	Kikue	そうよ	Ma certo!	
6	0:11:09.63,0:11:11.03	Haruhiko	もう始まってるよ	Guarda che è iniziato già.	Al telefono
7	0:11:12.30, 0:11:14.16	Haruhiko	いや、一回見りゃ…	Ma l'hai già visto…	Al telefono
8	0:11:15.74, 0:11:18.64	Haruhiko	だから録画くらい自分でやってよ	Registrartelo da sola, no?	Al telefono, spazientito
9	0:11:22.64, 0:11:23.74	Kikue	高尾さんかい？	Ma era Takao?	
10	0:11:23.88, 0:11:25.35	Haruhiko	いや、ルビィ	No, Ruby	
11	0:11:28.15, 0:11:30.91	Haruhiko	このシリーズ長いよね	Questa *soap opera* è infinita	
12	0:11:31.65, 0:11:35.88	Haruhiko	浅賀玲子ってさダンナとヨリ戻してないの？	Reiko Asaka non è tornata con il marito e Yori?	
13	0:11:36.36, 0:11:37.65	Kikue	そうなのよ	Per niente!	

L'ingresso nella *maison* di Himiko è emblematico di per sé: Saori, e con lei lo spettatore, entra in un universo di *onē*, il personaggio di Kikue non ha bisogno di presentazioni e a livello visivo anche per uno spettatore *target* è chiaro che rappresenta un elemento di stupore. Le battute (5) e (13) di Kikue sono marcatamente caratterizzate dall'eloquenza femminile: anche se apparentemente le sue battute possono sembrare una semplice affermazione e negazione, la mancanza della copula e le particelle finali *yo* (よ) e *nano yo* (なのよ) presentano un alto grado di

femminilità. Per non perdere questo grado di femminilità si è scelto di ricorrere ad una naturalizzazione (*naturalization*) e di scegliere un'affermazione e una negazione spiccatamente enfatiche: al posto di un italiano "si/si, certo", si è optato per una contrapposizione fatica forte "ma certo!"; mentre al posto di una negazione semplice come "no", si è scelto "per niente!" che suona più forte. Sebbene le suddette siano espressioni che in italiano possono essere pronunciate anche da un parlante maschile, le espressioni fatiche e con grande enfasi tendono a comunicare un maggior grado di femminilità (Berruto, 1993).

Un'altra accortezza che è sembrato opportuno apportare è stato l'intervento di sinonimia (*synonimy*) per il termine *shirīzu* (シリーズ), ovvero "serie televisiva", sostituendolo con "*soap opera*", in quanto nell'immaginario stereotipato italiano la televisione pomeridiana diretta ad un pubblico femminile adulto si compone principalmente di programmi di *talk show* e *soap operas* dalle tematiche amorose. Kikue è chiaramente un'anziana *onē* e la probabile passione per programmi pomeridiani spiccatamente femminili rientra nello stereotipo comune italiano delle anziane, siano esse signore o travestiti. Lo stesso dicasi per il titolo della suddetta serie televisiva: *Bengoshi Asaka Reiko no jikenbo* (弁護士浅賀玲子の事件簿), letteralmente "I casi dell'avvocatessa Reiko Asaka", sostituito con "Passioni in tribunale" per dare l'idea di una *soap opera* a tematica amorosa, tipica dei palinsesti pomeridiani italiani, attraverso una creazione autonoma (*autonomous creation*), senza contare che difficilmente i programmi televisivi italiani mantengono titoli originali troppo lunghi e dispersivi, preferendo piuttosto una politica di intervento nella traduzione.

3.2.2 Incontro con Himiko

Dalla scena precedente, Haruhiko vede un'imbarazzata Saori seduta in silenzio vicino a Kikue. Saori cerca di andarsene, ma Haruhiko la convince a rimanere e a salire in camera di Himiko, suo padre, il quale è all'oscuro dell'assunzione di Saori. Himiko non è nella sua stanza però, e quando Haruhiko va a cercarla, entra nel salone proprio Himiko che si presenta a Saori inizialmente senza riconoscerla, ma pensando si tratti semplicemente della nuova ragazza *part-time*.

SEQUENZA 2 "Incontro con Himiko"					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	0:14:57:22,0:14:59.32	Himiko	新しいアルバイトの方？	Sei la nuova ragazza *part-time*, cara?	Cortese per tutta la scena
2	0:15:02.30,0:15:06.03	Himiko	卑弥呼です、よろしく	Sono Himiko, è un piacere	

3	0:15:13.47,0:15:15.24	Himiko	ちょうどよかった	Che tempismo perfetto!	
4	0:15:20.11,0:15:22.31	Himiko	今からみんなでブランチよ	Tra poco si terrà il nostro *brunch*	
5	0:15:25.62,0:15:26.88	Himiko	日曜は特別でね	È una tradizione domenicale	
6	0:15:31.39,0:15:34.09	Himiko	各自好きなものを持ち寄って食べるの	Ognuno porta ciò che più gli piace, sai?	
7	0:15:39.67,0:15:42.10	Himiko	パンケーキに季節の果物	Frutta di stagione e *pancakes*	
8	0:15:42.87,0:15:45.27	Himiko	アツアツのご飯に鮎のうるか…	Riso ben caldo e trota salata	
9	0:15:48.84,0:15:51.07	Himiko	ちょっとずつ分けてもらうといいわ	Non è bello condividere tutti insieme, che dici?	
10	0:16:07.59,0:16:12.82	Himiko	あなた、もしかして…	Ma tu, per caso…?	Dubbiosa

L'ingresso nel mondo *onē* è stato forte a livello visivo: entrando Saori incontra Kikue nei suoi abiti femminili. A livello linguistico solo le due battute presentate nella scena precedente sono significative. Gradualmente, Saori e lo spettatore vengono introdotti anche linguisticamente in un mondo sempre più femminile. Himiko si presenta come un personaggio visivamente particolare, anch'egli in abiti femminili. Nella scena presentata parla soltanto Himiko ma il suo linguaggio è spiccatamente femminile. Anche in questa scena infatti Himiko evita la copula in quasi tutte le battute, ad eccezione per la battuta (2). Oltre alla mancanza della copula in quasi tutte le espressioni, le battute (4) e (6) sono ancor più marcatamente femminili per la scelta delle particelle finali *yo* (よ) e *no* (の) senza la copula. Anche in questo caso si è deciso di ricorrere allo strumento della naturalizzazione (*naturalization*) del grado di femminilità e trasformare la mancanza della copula in espressioni fatiche e domande retoriche: difatti, alla battuta (1) si è aggiunto un "cara", laddove la battuta (4) passa da un letterale "adesso c'è il *brunch* tutti assieme" ad un più enfatico, "tra poco si terrà il nostro *brunch*"; infine, nella battuta (9) Himiko dice letteralmente: "Va bene dividere tutto un po' per ognuno" con, in giapponese, la particella finale *wa* (わ) ad altissimo grado di femminilità: si è scelto per questo di trasformarla in una domanda retorica con in più l'espressione fatica italiana "che dici?".

3.2.3 Il brunch

Saori si è messa subito al lavoro: aiuta a servire il brunch domenicale. Compare sulla scena la *onē* più esuberante della casa: Ruby. Saori ancora impietrita dal nuovo mondo in cui si ritrova e risvegliata l'ostilità nei confronti del padre (e dunque contro tutto il genere *onē*) riserva un atteggiamento distaccato nei confronti degli abitanti della casa mentre Ruby non si fa problemi a prendersi gioco di lei. Durante il brunch, però, Himiko si lamenta con Haruhiko per la scelta della nuova aiutante della casa finendo poi per scoprire il vero motivo per cui Haruhiko ha voluto assumere Saori: ora che Himiko è malata terminale di cancro, Haruhiko vorrebbe per lei e la figlia una riconciliazione.

SEQUENZA 3 "Il brunch"					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	0:17:27.31, 0:17:28.87	Ruby	チャービー	Chabby	Chiamando
2	0:17:31.91, 0:17:33.57	Chabby	ポーズ	*Pose*	
3	0:17:34.20, 0:17:42.56	Chabby	シャッセー、パドブレー、ロンデジャーン、アントルシャカトル、フィニッシュ	*Chasse, Pas de bourée, Rond de jambe, entrechat quatre, finish!*	Battendo le mani
4	0:17:46.53, 0:17:48.52	Ruby	ねえ、かぶら漬け食べる？	Tesoro, gradisci rape in salamoia?	A Saori
5	0:17:50.93, 0:17:52.76	Ruby	感じ悪いわねぇ！	Che antipatica, mamma mia!?	Scontrosa
6	0:17:53.73, 0:17:56.26	Ruby	あたし、生まれ変わったら、バレリーナになるわ	Ah, quando rinascerò diventerò certo una ballerina!	Ridendo
7	0:17:56.74, 0:17:58.47	Yamazaki	相撲部屋の女将になるんじゃなかったの？	Non volevi diventare maestra di una casa di Sumo?	
8	0:17:58.61, 0:18:00.47	Ruby	独身時代はバレリーナで	Le ballerine sono ragazze single	Ridendo
9	0:18:00.61, 0:18:04.01	Ruby	結婚したら相撲部屋の女将になんのよ	Una volta sposata diventerei maestra di una casa di Sumo	Ridendo
10	0:18:04.58, 0:18:04.73	Takao	ルビィ	Ruby	
11	0:18:05.01, 0:18:05.35	Ruby	えっ？	Si?	
12	0:18:06.01, 0:18:09.45	Takao	新しいアルバイトの吉田さんじゃ	Lei è la ragazza part-time, Saori Yoshida, capito?	
13	0:18:10.32, 0:18:11.91	Chabby	ルビィと山崎さん	Loro sono Ruby e Yamazaki	

14	0:18:12.05, 0:18:13.49	Yamazaki	初めまして	Piacere	
15	0:18:13.65, 0:18:14.91	Chabby	この人ニューハーフなんだ	Lei è un transessuale	Parlando di Saori
16	0:18:15:35, 0:18:17.82	Chabby	ちょっとこの辺でだましきれてないでしょ	Si capisce da questa zona, un po' carente	Toccando il seno di Saori
17	0:18:19.86, 0:18:21.05	Ruby	あんたぁ	Tesoro	Ridendo
18	0:18:23.33, 0:18:27.27	Ruby	ブスっとしたブスなんかババアのオカマより嫌われるわよ	una ragazza brutta con un pessimo carattere è peggio di una vecchia checca	Ridendo
19	0:18:54.90, 0:18:56.92	Himiko	こんな子、使えやしないわよ	Quella ragazza è totalmente inutile	Rivolto a Haruhiko
20	0:19:04.00, 0:19.09.30	Himiko	バイトでも何でも雇う人間は厳選しなさいと言ったはずよ	Mi sembrava di essere stata chiara, scegli accuratamente chi assumere	Rivolto a Haruhiko, spazientito
21	0:19:14.08, 0:19:16.57	Himiko	ここはただの老人ホームじゃないの	Questa non è certo una normale casa di riposo	Rivolto a Haruhiko, spazientito
22	0:19:17.85, 0:19:22.65	Himiko	それがどういうことか、あなた、まだ分かってないの？	Caro, ancora ti sfugge questo concetto?	Rivolto a Haruhiko, spazientito
23	0:19:30.76, 0:19:34.10	Himiko	それに趣味じゃないのよ、こういうの	Inoltre non è per niente di mio gusto	
24	0:19:35:70, 0:19:38.80	Himiko	確かにあたくし死にかけてるけど	Sarò anche con un piede nella fossa	
25	0:19:39.61, 0:19:43.67	Himiko	まだこんな茶番に感激するほど呆けちゃいないわ	Ma non sono così rimbambita da commuovermi per una farsa del genere	
26	0:19:44.48, 0:19:46.47	Ruby	ねぇ、茶番って何のこと？	Ma, che intende con farsa?	
27	0:19:47.31, 0:19:48.58	Yamazaki	さぁ	Chissà	
28	0:19:55:02, 0:19:56.28	Haruhiko	大丈夫？	Tutto ok?	Rivolto a Himiko
29	0:20:04.13, 0:20:07.40	Himiko	御足労だったわね、あなたも	E tu, sei persino arrivata fino quaggiù	Rivolta a Saori
30	0:20:12.04, 0:20:14.51	Haruhiko	部屋に戻る？どうしたの？	Vuoi tornare in stanza? Che è successo?	Rivolto a Himiko
31	0:20:17.44, 0:20:19.47	Himiko	ちょっとめまいしただけよ	Solo un piccolo giramento di testa	
32	0:20:22:08, 0:20:23.48	Saori	おめでたいわね	Povera ingenua	Scontrosa

33	0:20:28.52, 0:20:33.48	Saori	あたしはあんたの男が金払うっていうから来ただけ	Sono qui solo perché il tuo ragazzo mi ha promesso ottima paga	Scontrosa

In questa scena appare Ruby, l'ultima *onē* in abiti femminili della casa che, come già Kikue e Himiko, presenta un linguaggio marcato da un fortissimo grado di femminilità. In tutte le battute di Ruby troviamo la mancanza della copula nonché l'utilizzo di tutte le particelle finali ed esclamative femminili, come *nē* (ねぇ), che allungato suona ancor più femminile (battuta (4) e (26)), *wa nē* (わねぇ) (battuta (5)), *wa* (わ) (battuta (6)), *nan no yo* (なんのよ) (battuta (9)) *wa yo* (わよ) (battuta (18)). Inoltre, sempre Ruby utilizza il pronome personale di prima persona con fortissimo grado di femminilità *atashi* (あたし) (battuta (6)) e il pronome personale di seconda persona con alto grado di femminilità *anta* (あんた) (battuta (17)). In tutti i casi, si è ricorso alla già usata naturalizzazione (*naturalization*) ricreando l'alto grado di femminilità con espressioni fatiche: la battuta (4) è stata tradotta con: "Tesoro, gradisci rape in salamoia?" con l'aggiunta del fatico "tesoro" e la scelta del termine più gentile italiano "gradisci" rispetto al letterale "mangi" o a un naturale e neutro "vuoi". Anche la battuta (5) ha trovato soluzione con la naturalizzazione e l'inserimento della creazione autonoma (*autonomous creation*) dell'espressione esclamativa "mamma mia". Nella battuta (6) che vede sia il pronome personale *atashi* e la particella finale *wa* entrambe molto femminili si è provato la naturalizzazione anche qui con l'espressione fatica "ah" e l'aggiunta della creazione autonoma "certo" che manca in originale. Di particolare interesse è la battuta (18) dove Ruby utilizza il termine *okama* (オカマ) in modo autoreferenziale, termine che in giapponese può avere difficoltà interpretative perché talvolta usato nell'accezzione di "gay", altre volte di "travestito" o addirittura "transessuale" (cfr. cap. 2); nella traduzione proposta, si è scelto il termine italiano colloquiale "checca" che se sfruttato in accezione di insulto sfuma la sua caratteristica negativa se usato in maniera autoreferenziale (Dall'Orto, 1986).

Nella scena del brunch parla anche Himiko: di nuovo non utilizza la copula, usa le particelle finali *wa* (わ) in battuta (25), *yo* (よ) senza copula nelle battute (20) e (31), *wa yo* (わよ) nella battuta (19), *wa ne* (わね) in battuta (32), *no yo* (のよ) in battuta (23), le particelle finali interrogative *jyanai no* (じゃないの) in battuta (21), *no* (の) in battuta (22), e i pronomi personali femminili *anata* (あなた) per il tu nelle battute (22) e (29) e *atakushi* (あたくし) per l'io in battuta

(24) leggermente più femminile di *atashi* (あたし). Anche per Himiko la soluzione, come nelle scene precedenti, è stata la naturalizzazione e la creazione autonoma con frasi e scelte lessicali esclamative e fatiche: "totalmente" per la battuta (19), "certo" per la battuta (21), "per niente" in battuta (23) e "caro" per la battuta (22). Sia per Himiko che per Ruby, la naturalizzazione ricopre anche la concordanza dell'aggettivazione al femminile: infatti se non sempre si può trovare lo stesso sostituto lessicale – per i pronomi personali ad esempio – si può pensare che sentire un parlante di sesso maschile (Himiko) parlare in italiano in modo autoreferenziale con la concordanza degli aggettivi al femminili riproduca nello spettatore italiano lo stesso impatto emotivo di uno spettatore giapponese che sente Himiko o Ruby usare il termine *atashi* (あたし).

È di ulteriore interesse in questa scena la presenza di Takao che, come in tutte le scene successive, utilizza un fortissimo linguaggio caratterizzato da alto grado di mascolinità, discordandosi con il resto degli abitanti della casa: se infatti tutti gli altri membri del gruppo che non siano dediti al travestitismo parlino in un linguaggio neutro (eccezion fatta per Yamazaki che, come vedremo, più si arrende al travestitismo, più avrà un linguaggio marcatamente femminile), Takao si distingue per la sua parlata. Nell'unica battuta lasciata a Takao in questa scena, utilizza la copula colloquiale maschile *ja* (じゃ) e si è tentato di riproporre la mascolinità dell'espressione con la creazione autonoma della domanda retorica "capito?" che in questo contesto suona un po' troppo diretta, come il linguaggio ad alto grado di mascolinità suona in giapponese. In ultimo, anche Saori utilizza linguaggio fortemente femminile: nelle due battute (32) e (33) ricorre alla particella finale *wa ne* (わね), i pronomi *atashi* (あたし) e *anta* (あんた), e non usa la copula. Dal momento che sono battute pronunciate da un parlante femminile e da lei ci si aspetti un linguaggio femminile, si è deciso per non forzare la traduzione come per le *onē* e di scegliere un italiano neutro. Per le battute di Saori si è optato, quindi, per una traduzione linguistica (*linguistic translation*).

3.2.4 Il prestito

Tornata ad aiutare nella *maison*, Saori si sente rivolgere domande sui suoi prestiti dalla sfacciata Ruby. Al dialogo assistono Haruhiko ed Himiko. Quest'ultima si intromette nella discussione poiché tiratavi in ballo: i gravosi debiti che Saori deve pagare sono le spese mediche per il cancro che ha colpito sua madre, ma secondo Saori, ad averla uccisa è stata la vita di stenti causata dall'abbandono del padre.

SEQUENZA 4 “Il prestito”					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	0:22:15.83, 0:22:18.35	Ruby	あんた、借金があるんだって？	Tesoro, dicevi che hai grandi debiti?	
2	0.22:23.47, 0:22:25.00	Ruby	どんな借金なの？	Beh, che tipo di debiti?	
3	0:22:26.47, 0:22:31.38	Ruby	借金持ちのブスと性病持ちのブスとどっちがマシかしらねぇ？	Cosa sarà mai peggio, una brutta ragazza con debiti o una con qualche malattia venerea?	Ridendo
4	0:22:40.55, 0:22:43.11	Saori	3年前に母親が死んだの	Mia mamma è morta 3 anni fa	Seria per tutta la scena
5	0:22:45.09, 0:22:49.59	Saori	その昔、ろくでなしのダンナに捨てられたせいでね	Tutta colpa di quell’inetto di suo marito che l’ha lasciata	Contrariata
6	0:22:52.70, 0:22:55.50	Himiko	原因はガンだって聞いてるわ	Ma ho sentito che è stato il cancro	Preoccupata
7	0:22:59.01, 0:23:05.11	Saori	普通の専業主婦がある日突然ダンナにオカマだって告白されて	Una normale casalinga un giorno improvvisamente scopre che suo marito è una schifosa checca	
8	0:23:06.38, 0:23:08.28	Saori	ゴミみたいに捨てられて	E da lui viene gettata via come immondizia	
9	0:23:10.55, 0:23:16.98	Saori	女手ひとつで苦労して子供育てたあげくあっさり死んだわ	Dopo una vita di stenti per crescere da sola i suoi figli alla fine è semplicemente morta	
10	0:23:20.76, 0:23:23.03	Saori	ガンになったのは不幸だったからよ	Il cancro è stata solo sfortuna	
11	0:23:25.10, 0:23:28.80	Himiko	ええ。それで？	Va bene. Dunque?	Rassegnata
12	0:23:36.61, 0:23:42.11	Saori	その時の入院費と手術代を親戚中に借りまくったの	Ho dovuto chiedere prestiti a tutti i parenti per le spese mediche e le operazioni	Sempre più contrariata
13	0:23:44.45, 0:23:45.54	Saori	満足？	Soddisfatta?	
14	0:23:48.62, 0:23:49.65	Himiko	初耳だわ	Non ne sapevo nulla	Stupita
15	0:23:52.83, 0:23:54.38	Saori	当たり前でしょ	Ma per forza	Ridendo di rabbia
16	0:23:56.40, 0:23:58.99	Saori	あんたなんか赤の他人なんだから	Sei una persona estranea.	

In questa scena i parlanti sono Saori, Himiko e Ruby. Anche qui si è cercato di rendere più femminili le battute di Himiko e Ruby rispetto a quelle di Saori, perché come detto per la scena precedente, è sottintesa la normalità delle sue scelte linguistiche. Le battute di particolare interesse

sono state dunque le battute (1), (2), (3) pronunciate da Ruby e le battute (6), (11), (14) pronunciate da Himiko. Ruby, come nelle scene precedenti, utilizza la particella finale femminile *ne* (ね) in battuta (3), l'interrogativa in *na no* (なの) in battuta (2), il pronome personale di seconda persona *anta* (あんた) in battuta (1) e la particella di dubbio *kashira* (かしら) in battuta (3). Nuovamente, si è ricorso alla naturalizzazione (*naturalization*) e creazione autonoma (*autonomous creation*) laddove si è inserito un fatico "tesoro" nella battuta (1), un fatico "beh" nella battuta (2), mentre la battuta (3) presentando già in originale una domanda retorica, che anche in italiano suona più femminile, si è scelto di ricorrere alla ripetizione (*repetition*) e all'eliminazione (*deletion*) dell'elemento con più alto grado femminile, ovvero la particella di dubbio *kashira* (かしら). Nonostante la ripetizione si è optato per una domanda retorica con l'indicativo futuro e il fatico "mai", che suona leggermente più femminile della stessa domanda posta al presente: "cos'è peggio?". Himiko nelle poche parole che utilizza in questa scena usa marcatamente il *wa* (わ) nelle battute (6) e (14), e l'affermazione *ē* (ええ) in battuta (11), variazione colloquiale dell'affermazione gentile *hai* (はい). Per la battuta (6) si è ricorso alla contrapposizione fatica "ma", per la battuta (14), invece di un neutro "non lo sapevo" si è optato per l'espressione "non ne sapevo nulla". Successivamente, Himiko in battuta (11) ricorre in originale al corrispettivo colloquiale dell'italiano "Ok, e poi?" ma nella traduzione proposta si è scelta una resa più gentile: "Va bene. Dunque?" per non perdere l'impressione di femminilità del personaggio. Di ulteriore interesse, anche in questa scena, è la presenza del termine giapponese *okama* (オカマ) che però a differenza della scena precedente, viene usato da Saori con chiaro intento dispregiativo. In italiano si è scelto di tradurlo nuovamente con il termine colloquiale "checca" con la creazione autonoma dell'aggettivo "schifosa" per aggravare l'impressione di insulto che in giapponese ha la battuta pronunciata da Saori.

3.2.5 Attacco dei teppisti

La *maison* di Himiko è costantemente attaccata da piccoli teppisti, ragazzini che trovano nell'omosessualità degli abitanti della casa il pretesto per scherzi e atti di bullismo. In questa scena Saori viene spaventata con dei petardi accesi dai ragazzini mentre si reca alla *maison* in bici con la spesa commissionata dagli anziani. Lo schiamazzo le causa la caduta dalla bici, e, come se non bastasse, i ragazzini incominciano a farle domande imbarazzanti sul suo orientamento sessuale.

Intervengono nella scena Ruby e Chabby che allontanano i teppisti con una pompa d'acqua. Ruby a quel punto si offre di aiutare Saori ad alzarsi ma quest'ultima è ancora ostile al gruppo di *onē* e non proferisce parola rimanendo per terra e causando la derisione di Ruby che l'accusa di essere una vergine inesperta perché non si fida neanche a toccare la mano di un omosessuale. Saori, infuriata, distrugge l'anguria comprata proprio per Ruby.

SEQUENZA 5 "Attacco dei teppisti"					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	0:24:31.13, 0:24:33.66	Ragazzo	質問です！お姉さんも やっぱりレズなんですか？	Ho una domanda! Sei lesbica?	
2	0:24:34.10, 0.24:34.45	Saori	はっ？	Cosa?	Stupita
3	0:24:36.14, 0:24:38.50	Ragazzo	女同士だとやっぱバイブ とか使うんですか？	È vero che voi lesbiche usate un vibratore?	
4	0:24:40.31, 0:24:42.50	Ragazzo	お姉さんっていくつなんで すか？	Quanti anni hai, lesbica?	
5	0:24:42.84, 0:24:45.68	Ruby	こらぁ、クンガキィ	Maledette piccole pesti	Urlando
6	0:24:45.98, 0:24:47.91	Ragazzo	やべーオカマの逆襲 だー！	Assurdo, il contrattacco dei froci!	
7	0:24:49.48, 0:24:52.42	Ruby	童貞はお家に帰ってオナ ニーでもおし！	Verginelli che non siete altro, tornatevene a casa a masturbarvi	Urlando
8	0:24:54.25, 0:24:56.09	Ragazzo	オカマくせーっ	Frociazzo	Urlando
9	0:24:56:79, 0:24:58.49	Ragazzo	ホモホモホーモ	Ricchione, ricchione	Urlando
10	0.24:59.79, 0:25:02.06	Chabby	悪いよ、笑っちゃさぁ！	Non ridere dai	A Ruby, che sta ridendo
11	0:25:04.80, 0:25:06.13	Ruby	大丈夫？	Tutto a posto?	Tendendo una mano
12	0:25:04.80, 0:25:06.13	Ruby	はは、処女ね	Anche tu una verginella eh?	Ridendo
13	0:25:12.07, 0:25:14.80	Ruby	こんなオカマの手何触っ たか分かりゃしないわ	La mano di una checca, cosa mai avrà toccato?	Imitando Saori
14	0:15:14.94, 0:25:16.57	Ruby	男のどこ？ソコ？	Sicuro un altro uomo, ma dove? Qui?	Imitando Saori
15	0:25:16.71, 0:25:19.98	Ruby	きゃーッ！いやらしい！ きったない！	Aaahh, che schifo, nauseante	Imitando Saori
16	0:25:20.71, 0:25:23.65	Ruby	処女はバカだからさ	Che stupida verginella	
17	0:25:24.55, 0:25:27.65	Chabby	やめてよ、ルビィ、お腹が 痛いよ、もう！	Basta Ruby, mi fa male lo stomaco dal ridere	Ridendo
18	0:25:27.79, 0:25:30.72	Ruby	卑弥呼の娘がさ、この歳 で処女？	Ci crederesti, la figlia di Himiko vergine a quell'età?	
19	0:25:30.86, 0:25:33.05	Ruby	笑っちゃうわよね！	Ma che ridere	

20	0:25:35.03, 0:25:36.43	Ruby	何すんのよ！	Ma che fai!	
21	0:25:37.93, 0:25:40.59	Saori	オカマの手なんて汚くて触れるわけないでしょ！	Non toccherò mai la mano sporca di un frocio	
22	0:25:40.90, 0:25:41.25	Ruby	んまぁー！	Come osi?	
23	0:25:41.74, 0:25:45.60	Chabby	お前！そ…そういうのを同性愛者差別っていうんだぞ！	Ehi tu! Questa è discriminazione contro gli omosessuali	
24	0:25:45.74, 0:25:48.23	Chabby	お前は同じ人間を差別するのか！	Stai discriminando altri esseri umani	
25	0:26:01.09, 0:26:02.71	Ruby	あ、ちょちょちょっ…あたしのスイカ…	Oddio no!? la mia adorata anguria…	

In questa scena è interessante l'utilizzo del termine *okama*, grazie soprattutto alla presenza del gruppo di ragazzini che deridono gli abitanti della casa. Il bullismo dei ragazzi è significativo in generale anche dal punto di vista linguistico: in giapponese è chiaro come essi insultino direttamente Saori dandole della lesbica nonostante usino un registro di cortesia. Difatti, in giapponese il ricorso al registro colloquiale con un estraneo superiore d'età è considerato maleducato. Nelle battute (1), (3) e (4) i ragazzi chiedono a Saori con un registro gentile se è lesbica, implicando in realtà che lo sia: in questo caso, la scelta traduttiva è stata una naturalizzazione (*naturalization*) in un registro italiano non gentile, ovvero facendoli rivolgere a Saori dandole del "tu". I ragazzini poi usano il termine *okama* rivolto a Ruby e successivamente anche il termine *homo* (ホモ): la scelta di traduzione a differenza delle scene precedenti è caduta sul termine italiano colloquiale "frocio" per il primo, e "ricchione" per il secondo, che in italiano suonano leggermente più forti a livello offensivo e dispregiativo rispetto a "checca". I ragazzini in giapponese cambiano termine, forse perché *okama* si riferisce più direttamente a Ruby e ai suoi abiti e atteggiamenti femminei e *homo* è usato proprio come insulto per deridere gli atteggiamenti omosessuali in generale (spesso usato in modo ironico-dispregiativo anche in Internet). Di conseguenza, è sembrato opportuno scegliere per il primo il termine che suona più denigratorio in italiano "frocio" e l'ulteriore peggiorativo "frociazzo" quando in originale i ragazzi pronunciano *okama kusē* (オカマくせー), letteralmente " frocio puzzolente"; e "ricchione" per il secondo che in italiano suona più canzonatorio (Dall'Orto, 1986).

In questa scena, Ruby non si smentisce e mantiene il suo linguaggio femminile: nelle battute (12), (14), (15), (18) manca la copula, nella battuta (13) utilizza il femminile *wa* (わ), nella battuta

(19) usa le particelle finali *wa yo ne* (わよね), nella battuta (20) l'interrogativo in *no yo* (のよ), e nella battuta (25) il pronome personale di prima persona *atashi* (あたし). Per tutte le battute di Ruby nuovamente si è ricorso alla naturalizzazione e alla scelta di espressioni fatiche ed enfatiche: i termini *dōtei* (童貞) e *shojo* (処女) sono stati entrambi tradotti con il diminutivo "verginelli/a" al posto del neutro "vergine" (battute (7), (12), (16)). Nella battuta (18) si è optato per la creazione autonoma di una domanda retorica fatica: "ci crederesti?". La battuta (25) anche è stata tradotta con una creazione autonoma, inserendo il fatico "Oddio no!?" e l'aggettivo di solito usato da parlanti femminili "adorata". È significativo come sia Ruby che Saori usino anch'esse il termine *okama* in questa scena: Ruby quando deride Saori e, dunque, in modo autoreferenziale e Saori in toni alterati in risposta alla derisione di Ruby. Per la battuta di Ruby si è optato per il termine "checca" in battuta (13), giustificata dall'autoreferenzialità dell'insulto laddove i toni accesi di Saori hanno condizionato la scelta dell'insulto "frocio" in battuta (21), come anche per il gruppo di ragazzi.

3.2.6 La danza magica

Chabby e Ruby, nel cortile della casa, si dilettano in una strana danza al suono di *Pikipikipikki*. Saori guardandoli, li insulta chiamandoli «incapaci». Ruby, allora, vuole sapere cosa voglia dire *Pikipikipikki*, visto che «incapaci» sottintende che Saori sappia cosa stiano facendo ma che lo stiano facendo male. Saori, però, nuovamente si rifiuta di parlare ad una *onē*, al che Ruby inizia a raccontare la sua storia prima di diventare una *onē*: in gioventù si era sposata con una donna dalla quale aveva avuto un bambino, ma quando non era più riuscita a fingere una vita che non voleva, aveva lasciato la moglie e la famiglia senza poterli rivedere e ricevendo solo notizie sporadiche sul figlio dalla ex moglie. Il figlio, apparentemente diventato un funzionario municipale, aveva avuto a sua volta una figlia piccola. L'anno precedente, però, l'ex moglie di Ruby era morta e le notizie sul figlio si erano dovute interrompere. Tranne che per una cartolina giunta all'improvviso per Ruby, con scritto solamente *Pikipikipikki*. Ruby crede fermamente che questa provenga dalla nipote mai conosciuta. Solo allora e dopo essersi fatta promettere dei soldi in cambio, Saori rivela che quel *Pikipikipikki* è la formula magica di una guerriera di un *anime* per ragazzi.

SEQUENZA 6 "La danza magica"					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	0:26:17.14, 0:26:19.16	Chabby	ピキピキピッキーみたいな	Sarebbe tipo *Pikipikipikki*	Ballando

2	0:26:19.31, 0:26:22.67	Ruby	違うわよ、そんなんじゃないわよ	Ma no che fai, sicuramente non è così	
3	0:26:23.44, 0:26:25.32	Ruby	トゥラートゥラーピキピキピッキー	Lallà, lallà, *pikipikipikki*	Facendo piroette
4	0:26:26.88, 0:26:29:47	Chabby	それじゃあ全然分かんないじゃん	Ma non si capisce nulla	
5	0:26:29.62, 0:26:34.05	Chabby	あ、あのほら、腰を痛めてさぁ、こうピキピキピッキー！みたいな	Ah, allora così? Pieghi i fianchi all'indietro e *pikipikipikki*	Piegandosi all'indietro
6	0:26:34.19, 0:26:36.99	Ruby	それじゃ、ポキポキポッキーじゃない？	Ma che dici, così mi spezzo la schiena	
7	0:26:38.02, 0:26:39.58	Chabby	ポキポキポッキー…	Ahah già è vero	Ridendo
8	0:26:51.30, 0:26:52.27	Saori	ヘッタクソ！	Che razza di incapaci	Con disprezzo
9	0:26:56.94, 0:26:59.64	Chabby	何だよっ！おい！おい！ほんっとムカつくな、あの女！	Hey tu! Hey! Come osi! Che razza di donna sei!	Con rabbia
10	0.27:03.05, 0:27:04.95	Ruby	ヘタクソって言ったわよ	Mi ha detto brutta incapace	Offeso
11	0:27:05.52, 0:27:08.42	Chabby	そろそろ皆腹減ってる頃だと思うんですけど	Pensa a preparare il pranzo per tutti	Urlando a Saori
12	0:27:08:56, 0:27:11.68	Kikue	うるさいわね！いいとこなんだから！	Ma uffa stai un po' zitto! Questa scena è importante!	Urlando
13	0:27:14.23, 0:27:16.06	Ruby	へたくそっ	Brutta incapace…	
14	0:27:46.13, 0:27:47.25	Haruhiko	ねぇ！ねぇ！ルビィがさ！	Ehi! Ehi! Ruby vorrebbe…	
15	0:27:59.41, 0:28:01.93	Haruhiko	そんなこと自分で聞きゃいいじゃん！	Ma queste cose chiedile da sola, no?	Rivolto a Ruby
16	0:28:02.74, 0:28:04.68	Saori	あたしは処女じゃないです	Non sono vergine io!	Urlando
17	0:28:06.26, 0:28:07.64	Haruhiko	えっ？	Come?	Stupito
18	0:28:12.15, 0:28:13.31	Saori	えっ？違うの？	Che? Non è questo?	
19	0:28:15.16, 0:28:17.39	Ruby	あのさぁ、この間はごめんね！	Tesoro, scusami per stamattina.	Ridendo
20	0:28:17.56, 0:28:20.69	Ruby	あたしどうかしてたの多分アンネちゃんのせいねなーんて！	Forse ero nervosa per le mie cose	

21	0:28:20.83, 0:28:23.59	Ruby	ウソよ、もうあがっちゃったわよ	Ma no scherzo, ormai non mi vengono più.	
22	0:28:24.13, 0:28:26.33	Chabby	そんなこといいから早く聞きなよ	Vai dritta al punto, no?	
23	0:28:26.47, 0:28:29.03	Ruby	うるさいわね、順序ってものがあんでしょ？	Taci un po'! C'è un ordine anche per queste cose!	
24	0:28:29.60, 0:28:31.76	Ruby	ねぇ、ピキピキピッキーってなんなの？	Cara, cosa sarebbe "*pikipikipikki*"?	
25	0:28:33.61, 0:28:36.63	Ruby	あん時、あたしたちにヘタクソって言ったじゃない？	Prima mi hai detto che non ero capace a farlo	
26	0:28:39.11, 0:28:40.51	Ruby	答えなさいよ！	"E rispondi, su!"	Spazientita
27	0:28:53.49, 0:28:57.40	Ruby	あのね、あたし、こう見えても結婚したことあんのよ	Sai, tesoro, nonostante il mio aspetto, una volta ero sposata	
28	0:28:57.53, 0:29:00.12	Haruhiko	うわ！もうその話100回くらい聞いたんだけど。	Ohno, questa storia l'ho sentita 100 volte	
29	0:29:00.27, 0:29:02.43	Chabby	僕は500回聞いたね	Io 500 volte!	
30	0:29:02.57, 0:29:04.47	Ruby	若気の至りってやつね	Spinta dalla passione giovanile	
31	0:29:06.11, 0:29:08.84	Ruby	どこにか男としてやっていけんじゃないかって	Pensavo di farcela da uomo	
32	0:29:09.34, 0:29:11.37	Ruby	頑張ってみたことあってさ	Ci ho davvero provato	
33	0:29:16.22,0:29:19.65	Ruby	子供も無理矢理一人作って息子よ	Mi sono anche sforzata per fare un figlio	
34	0:29:19.85,0:29:22.52	Ruby	子供とはね、5歳ん時っきり	Non vedo mio figlio da quando aveva 5 anni.	
35	0:29:23.12, 0:29:26.92	Ruby	だけど、前の嫁さんがたまに様子をきかせてくれてね	Ma la mia ex moglie mi faceva avere notizie	
36	0:29:27.19, 0:29:31.25	Ruby	あの子大学を出て市役所に就職したのよ！	Dopo l'università mio figlio ha trovato lavoro al comune	
37	0:29:31.50,0:29:34.47	Ruby	お役所さんよ、偉いでしょう？	Al comune, capisci, non è stupendo?	
38	0:29:34.60,0:29:37.40	Ruby	ちゃんと結婚もして子供も生まれて…	Si è anche sposato e ha avuto una bambina	
39	0:29:38.27, 0:29:40.03	Ruby	女の子らしいわ！	Una bambina, pare, che meraviglia,	Ridendo di emozione

40	0:29:41.51, 0:29:44.91	Ruby	笑っちゃうわよねぇ あたしの孫よ	mi fa sorridere, pensare alla mia nipotina	
41	0:29:45.08, 0:29:47.71	Ruby	小っちゃなおててに小っちゃなあんよ	alle sue piccole manine e i suoi piccoli piedini	
42	0:29:47.85, 0:29:50.44	Ruby	そんな可愛いの、ね？	Dolcissima, no?	
43	0:29:51.12,0:29:52.98	Kijima	あんた見たことないんだろう？	Ma non l'hai mai vista, giusto?	
44	0:29:54.72, 0:29:59.39	Ruby	ないけどこどもだから 小っちゃなおててに小っちゃなあんよに決まってんでしょ？	No, certo, ma tutti i bambini hanno adorabili piccole manine e piccoli piedini, no?	
45	0:30:01.16, 0:30:04.72	Ruby	だけど、おととしその嫁さんも死んじゃってさ	Purtroppo due anni fa la mia ex moglie è mancata	
46	0:30:05.06, 0:30:09.30	Ruby	そん時あたしああこれで終わりねって思ったわ！	E allora ho pensato "Ecco, tutto finito"	
47	0:30:09.44, 0:30:11.63	Ruby	縁が切れちゃったのよね…	Niente più rapporti.	
48	0:30:12.04, 0:30:13.97	Ruby	なのにさ、なのにね	Eppure, eppure…	
49	0:30:14.11, 0:30:18.17	Ruby	去年の11月12日よ、ハガキが届いたのよ	il 12 novembre scorso mi è arrivata una cartolina	
50	0:30:19.05, 0:30:20.03	Ruby	急に届いたの	All'improvviso	
51	0:30:20.18, 0:30:25.08	Ruby	でね、そのハガキいっぱいピキピキピッキーって書いてあんの	E la cartolina era tutta riempita di "*pikipikipikki*"	Con emozione
52	0:30:25.39, 0:30:27.38	Chabby	差出人の名前はなかったんでしょ？	Non c'era il nome del mittente, giusto?	
53	0:30:28.12, 0:30:30.68	Ruby	可愛いお孫ちゃんからに決まってるわよぉ	Ma sono sicura, era la mia stupenda nipotina	
54	0:30:30.82, 0:30:33.79	Yamazaki	そうよ、きっとお孫ちゃんよ	Certo, era sicuramente lei	Con affetto
55	0:30:36.16, 0:30:39.93	Haruhiko	でも7歳でピキピキピッキーだけってちょっとバカそうだよね	Però a pensarci, se a 7 anni sa scrivere solo *pikipikipikki*, sembra un po' stupida	
56	0:30:40.63. 0:30:44.43	Masaki	うむ。僕は小学校の教員をやっていたけれども	In effetti. Ero un maestro elementare	
57	0:30:44.57, 0:30:48.30	Masaki	まあ普通7歳だったらもうちょっと書けるね、うん！	Si, un normale bambino a 7 anni sa scrivere qualcosa di più.	

58	0:30:48.44, 0:30:50.38	Ruby	いいのよ、バカでも！	Ma che importa, anche fosse stupidotta!	
59	0:30:50.68, 0:30:52.84	Ruby	可愛いわぁ！	Che dolce!	
60	0:30:52.98, 0:30:55.35	Ruby	バカなのにあたしに書いてくれたのよ！	Ha scritto a me	
61	0:30:55.48, 0:30:58.11	Ruby	ピキピキピッキーって	un bel *pikipikipikki*	
62	0:31:01.69, 0:31:02.42	Saori	2千円	2000 yen	Risoluta
63	0:31:04.32, 0:31:05.55	Ruby	何よ、それ！	Come? E perché mai?	Stupita
64	0:31:05.69, 0:31:09.53	Takao	ほお、こりゃまた商売人じゃのう！ほお！	Eccola, hai proprio il naso per gli affari	Ridendo
65	0:31:10.86, 0:31:13.03	Ruby	分かったわよっ！払うわよ	Va bene, ti pago, ho capito	
66	0:31:15.94, 0:31:19.63	Saori	魔法の呪文、レインボー戦士っていうアニメの	È l'incantesimo magico dell'*anime* "Guerriera Rainbow"	Seria
67	0:31:20.91, 0:31:24.60	Ruby	魔法？やっぱり魔法なのね！	Incantesimo? Lo sapevo che era magia!	Contenta
68	0:31:24.91, 0:31:27.47	Ruby	そう…きっといつかあたしに会えますように	Un *pikipikipikki* magico	
69	0:31:27.61, 0:31:30.24	Ruby	ピキピキピッキーってことね	per farci incontrare.	

Questa scena è incentrata su Ruby e a livello linguistico si svolge completamente in alti gradi femminilità: troviamo le particelle finali femminili *wa yo* (わよ) nelle battute (2), (10), (21), (53), (65); *wa* (わ) nelle battute (39) e (46); *wa ne* (わね) nelle battute (12) e (23); *no yo* (のよ) nelle battute (15), (36), (49); *wa yo ne* (わよね) nella battuta (35); il pronome personale femminile *atashi* (あたし) nelle battute (20), (25), (27), (40), (46), (68). Tutte le battute di Ruby, e non solo quelle presentate con marchi fortemente femminili, sono state tradotte con un'attenzione alla ricerca di espressioni fatiche e ridondanti per una naturalizzazione efficace dell'intero contesto: ad esempio, l'onomatopeico italiano "lallà, lallà" in battuta (3); il femminile autoreferenziale delle battute (10), (19), (27), (30), (33), (53); i fatici "tesoro" nelle battute (19), (27) e "cara" in battuta (24); le creazioni autonome "ma no che fai, sicuramente non è così" al posto del letterale "ma è diverso, non è così" in battuta (2), "ma che dici?" in battuta (6), "taci un po'!?" al posto del letterale "sta zitto" in battuta (12), "che meraviglia" (battuta 39), "stupenda" al posto del letterale

“carina” (battuta 54) e “ma che importa anche se fosse stupidotta” al posto del letterale “va bene anche se fosse stupida” in battuta (58). È interessante osservare l’utilizzo da parte di Ruby di *anne chan* (アンネちゃん) nella battuta (20), termine usato unicamente dalle donne per riferirsi in modo eufemistico al ciclo mestruale. Per questo è stato tradotto con la perifrasi italiana “le mie cose” usata solitamente nel medesimo modo in italiano, ricorrendo ad una naturalizzazione. Al contrario, non è stato possibile mantenere il gioco linguistico delle battute (1)-(7) che in giapponese ruotano attorno all’onomatopea *pikipikipikki* senza uno specifico significato (questo verrà rivelato solo successivamente da Saori) e la sua assonanza all’onomatopea *pokipoki* che in giapponese fa riferimento al suono di cose sottili e fragili che si spezzano, come rami secchi o, in questo caso, fragili ossa, in associazione alle mosse snodate di Chabby che sarebbero impossibili per l’anziano corpo di Ruby. Nonostante si perda il lato comico del gioco di parole, si è scelto di tradurre l’onomatopea con il suo significato di riferimento e far dire a Ruby: “così mi spezzo le ossa”, ricorrendo ad una traduzione linguistica.

3.2.7 Visita del Benefattore

La *maison* di Himiko, come molte strutture private in Giappone, è sostenuta finanziariamente da un benefattore, il signor Handa, proprietario di un’azienda e cliente *habitué* del bar che Himiko gestiva a Ginza prima di aprire la *maison*. Il signor Handa fa visita alla casa, ma non incontra Himiko perché confessa di non amare le persone morenti, anche quelle più care. Si intrattiene dunque in chiacchiere con le *onē* della casa: Ruby e Kikue.

SEQUENZA 7 “Visita del Benefattore”					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	0:34:18.55,0:34:20.95	Handa	死んだんじゃないのか、3年ぐらい前に	Pensavo fosse morta 3 anni fa	
2	0:34:21.09,0:34:23.08	Ruby	死んじゃいませんよ！	Ma no che dice!? non è morta!!	
3	0:34:23.22,0:34:25.52	Ruby	あたし今年、年賀状もらったんだから！	Mi ha inviato una cartolina per l’anno nuovo	Ridendo
4	0:34:25.66,0:34:26.96	Handa	そう？	Ah, sì?	
5	0:34:27.09, 0:34:33.99	Handa	あ、それじゃあ、ほらほらほら、何とかっていって銀行の…銀行のほら	Ah, allora quel tale, come si chiamava, un certo banchiere, chi era?	

6	0:34:34.23,0:34:36.53	Handa	頭取になった…あーあ、斉藤だ！	Il direttore generale della banca.. ah ecco, Saito!	
7	0:34:36.67, 0:34:38.23	Kikue	斉藤さんはご健在よ！	Il signor Saito sta ottimamente	
8	0:34:38.37, 0:34:39.77	Ruby	斉藤さんはお元気よ	Saito sta bene!	
9	0:34:39.91, 0:34:43.03	Ruby	立川さんは亡くなった時社葬がでたみたい	Quando Tachigawa è mancata, ha anche avuto una cerimonia funebre dall'azienda	
10	0:34:43.18, 0:34:45.51	Kikue	よかったわねぇ、社葬まで出してもらって	Che cosa fantastica, un funerale organizzato dall'azienda, no?	

Questa breve scena è risultata interessante perché le due *onē* Ruby e Kikue parlano entrambe con il benefattore in visita, il signor Handa, e nonostante usino un linguaggio gentile e quindi femminile, Ruby appare più in confidenza ricorrendo ad una sfumatura di registro leggermente meno gentile rispetto a Kikue. Nella battuta (2) Ruby utilizza il *teineigo* (丁寧語) ma con la contrazione (più colloquiale e meno gentile) *shinjaimasen* (死んじゃいません) al posto della forma non contratta *shinde imasen* (死んでいません), nella battuta (3) usa la forma piana *moratta* (もらった), mentre nella battuta (9) non usa la copula. Kikue, che parla molto meno, ha una battuta direttamente confrontabile con quella di Ruby: le battute (7), di Kikue, e (8), di Ruby, dicono esattamente la stessa cosa ma Kikue utilizza il termine *gokenzai* (ご健在) e Ruby dice *ogenki* (お元気), entrambi con il significato di "sta bene", che però in giapponese pone la battuta di Kikue su un piano più formale e, quindi, più femminile: la suddetta battuta di Kikue è stata tradotta con un più enfatico "sta ottimamente" rispetto allo "sta bene" della traduzione della battuta di Ruby. Analogamente, la battuta (10) finale di Kikue che vede la particella finale femminile *wa ne* (わね) è stata tradotta con un enfatico "che cosa fantastica", continuando la naturalizzazione attuata per tutta la scena. Al contrario, il signor Handa, nonostante l'omosessualità (più esplicitamente comprensibile nella scena successiva in cui propone aiuti finanziari alla casa in cambio di favori sessuali da Haruhiko), usa un linguaggio maschile, forse giustificato anche dall'autorità concessa ad ogni capo d'azienda giapponese. Per questo motivo, le sue battute sono state tradotte in modo piano, non ricorrendo a espressioni gentili, che potrebbero suonare naturali in una conversazione in cui Ruby e Kikue mantengono un livello molto alto di gentilezza. Questo perché in giapponese il grado relazionale tra due persone si può misurare dal livello linguistico che il parlante usa: la

conversazione in cui il signor Handa sceglie un linguaggio piano e Kikue e Ruby un linguaggio gentile, mette in posizione di superiorità il signor Handa (perché capo di una azienda, oppure perché cliente abituale del vecchio bar delle *onē*, oppure perché si fa carico delle spese della casa, e cosi via). Lo stesso impatto in italiano si può creare allo stesso modo dando alle battute di Kikue e Ruby un tono gentile e al signor Handa un tono piano.

3.2.8 Graffiti sui muri

I teppisti tornano a colpire la *maison*, questa volta con graffiti sui muri esterni della casa. Saori poiché lavora in un colorificio viene contattata da Haruhiko e si presenta sul posto con il suo capo e gli operai. Il capo di Saori, il signor Hosokawa, e Haruhiko intrattengono una conversazione particolare: Haruhiko fa delle *avances* ad Hosokawa che si rivelano poi uno scherzo.

SEQUENZA 8 “Graffiti sui muri”					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	0:39:58.06,0:40:02.99	Scritta sul muro	変体死すべし！！ホモ全滅	Morite schifosi! Estinzione ai Froci!	
2	0:40:55.41,0:40:57.78	Ruby	んまぁー、憎たらしい！あのガキともっ！	Che odio, quei piccoli bastardi!	Urlando
3	0:40:57.92,0:40:58.82	Yamazaki	ひどい！	È terribile	
4	0:40:58.95,0:41:00.68	Ruby	今度来たら海に沈めてやるわよ！	La prossima volta li affogo in mare, giuro!	Urlando
5	0:41:00.82,0:41:01.98	Chabby	ルビィ、血圧上がっちゃうわよ	Ruby, ti si alza la pressione	
6	0:41:02.12, 0:41:04.56	Ruby	うるさいわね！何よ！	E sta zitto, no? Cosa dice?	Urlando
7	0:41:04.69, 0:41:07.06	Ruby	変体死すべし？ホモ？	Morite schifosi? Froci?	Urlando
8	0:41:08.13, 0:41:10.49	Ruby	まったくあのマーク、何よ	E cos’è quel simbolo, bastardi!	Urlando
9	0:41:14.27, 0:41:18.79	Hosokawa	へぇ、岸本建設の息子さんだったんですか？	Allora, è il figlio di Kishimoto della Kishimoto Edilizia?	
10	0:41:20.07, 0:41:22.47	Hosokawa	じゃあ、親父さんにもひとつよろしく	Darebbe il mio biglietto da visita a suo padre?	
11	0:41:22.81, 0:41:24.14	Haruhiko	渡しときますよ	Glielo farò avere	
12	0:41:26.28, 0:41:28.68	Hosokawa	てっきり吉田の彼氏たと思ってました	Credevo fosse il ragazzo di Yoshida	
13	0:41:28.81, 0:41:30.34	Haruhiko	違いますよ	Per niente	

14	0:41:30.58, 0:41:33.14	Hosokawa	吉田にしちゃいい男つかまえてんなーって	Pensavo che finalmente si fosse trovata un bravo ragazzo	
15	0:41:37.26, 0:41:39.88	Haruhiko	僕、女に興味ないんですよね…	Sa, io non ho interesse per le donne	
16	0:41:45.70, 0:41:47.10	Haruhiko	細川さんは？	E lei?	
17	0:41:49.30, 0:41:50.27	Hosokawa	俺？	Io?	Deciso
18	0:41:51.54, 0:41:54.47	Haruhiko	男から迫られたりしたことあるんじゃないですか	Gli uomini non ci provano mai con lei?	
19	0:41:56.58, 0:41:59.34	Hosokawa	ああ、学生ん時に	Mah, quando ero studente,	
20	0:41:59.48, 0:42:03.35	Hosokawa	アメフト部の奴にいきなり羽交い絞めにされたことありましたね	un tipo della squadra di football un giorno mi immobilizzò a terra dicendo	
21	0:42:04.75, 0:42:06.24	Hosokawa	痛くないからっつっただけど！	“Non ti farà male”	
22	0:42:06.39, 0:42:09.01	Hosokawa	いてーに決まってんだろつって逃げてきましたよ	Ma io risposi “Certo che farà male” e scappai	
23	0:42:10.36, 0:42:12.59	Haruhiko	痛くない方にまわればよかったのに	Magari era meglio se fosse stato lei quello del “Non ti farà male”	Sorridendo
24	0:42:13.99, 0:42:16.86	Hosokawa	いやーそんな気にはさらさらなれなかったですね	Naa, non mi interessava la cosa	
25	0:42:17.20, 0:42:19.43	Hosokawa	そいつ、やったらガタイのいい奴で…	Era un tipo enorme…	
26	0:42:21.33, 0:42:23.20	Haruhiko	じゃ、僕だったら？	E se si trattasse di me, invece?	Sorridendo
27	0:42:29.64, 0:42:31.27	Haruhiko	なんて！	Insomma	
28	0:42:31.88, 0:42:34.37	Haruhiko	ノンケの人をからかっちゃダメですよね！	Non si dovrebbe scherzare con gli etero, giusto?	

In questa scena significativa è interessante il dialogo tra Hosokawa e Haruhiko, ovvero tra un eterosessuale e un omosessuale. Nonostante Haruhiko non utilizzi un linguaggio femminile, il registro è leggermente diverso tra i due anche se ricorrono entrambi al *teineigo*: Haruhiko utilizza il pronome personale neutro-maschile *boku* (僕) nelle battute (15) e (26), mentre Hosokawa si riferisce a se stesso con il pronome fortemente maschile *ore* (俺) nella battuta (17); inoltre, Haruhiko nella battuta (28) utilizza il termine *nonke* (ノンケ) usato dagli omosessuali giapponesi per riferirsi ai non-gay. Nonostante il dialogo potrebbe essere tradotto apparentemente in un

linguaggio piano in italiano per entrambi, si è scelto di mantenere le battute di Haruhiko con un tono più gentile facendolo, ad esempio, rivolgere ad Hosokawa dandogli sempre del "lei" (battute (16), (18), (23)).

Nella scritta sul muro della casa, che i teppisti hanno imbrattato con una frase omofoba, si legge la parola *homo* (ホモ) che in giapponese assume un'accezione di derisione: si è scelto, quindi, di ricorrere alla naturalizzazione come per la scena (5), e di tradurlo con "froci" per mantenere il livello offensivo e dispregiativo di tutta la scritta denigratoria. Le marche femminili di Ruby come nelle altre scene sono le particelle finali femminili: utilizza infatti il *wa yo* (わよ) in battuta (4) e il *wa ne* (わね) in battuta (6). La naturalizzazione in questa scena, come nelle precedenti, è avvenuta con il ricorso a espressioni ridondanti: la creazione autonoma di un "giuro" nella battuta (4) e il letterale "sta zitto" della battuta (6) è stato tradotto con un "e sta zitto, no?".

3.2.9 Studenti Volontari

Alla *maison* di Himiko arriva un gruppo di studenti del circolo gay dell'Università Sankyō (università fittizia), chiamati *Nuts*. Questi giovani volontari hanno organizzato delle attività da svolgere con il gruppo di anziani della casa per far loro compagnia e far loro trascorrere momenti di divertimento.

SEQUENZA 9 "Studenti Volontari"					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	0:43:16.36,0:43: 19.92	Toshihiko	山京大学ゲイサークル、ナッツ	Siamo il circolo gay dell'Università Sankyō, i *Nuts*	
2	0:43:20.06,0:43:21.72	Toshihiko	リーダーの青山俊彦です、よろしく	Io sono il *leader*, Toshihiko Aoyama, piacere!	
3	0:43:21.86,0:43:24.02	Ruby	トシちゃーん！	Uuh Toshi!!	Urlando
4	0:43:24.96,0:43:29.53	Studente	今日が僕たちと皆さんの楽しい交流の場になればと思います	Oggi speriamo di divertirci tutti insieme con voi	
5	0:43:29.90,0:43:34.40	Toshihiko	それでは、ナッツ名物流しそうめんを始めたいと思います	E ora, la specialità *nuts*: il gioco degli "spaghetti sullo scivolo"	
6	0:43:34.54,0:43:36.37	Ruby	トシちゃーん、かっこいいわよ！	Toshi, quanto sei carino!	Urlando
7	0:43:36.51,0:43:38.34	Toshihiko	行きますよ！	Incominciamo!	

8	0:43:48.65, 0:43:50.71	Kijima	さあ、来い、来い	Su, venite qui	Rivolto agli spaghetti
9	0:43:50.98, 0:43:52.01	Ruby	流して 来た来た来た！来たわよ	A me, eccoli, mamma mia, qui, a me	
10	0:43:52.16, 0:43:53.65	Kijima	来い来い来い	Qui, qui, qui	
11	0:43:53.86, 0:43:55.85	Ruby	あら！ああ、行っちゃった行っちゃった！ダメだ、あたし、掴めない、これ！全然ダメよー！	Oh accidenti, l’ho mancato! Mannò, non sono proprio capace, mannaggia!	
12	0:44:01.03, 0:44:02.63	Himiko	下手ねぇ！	Che maldestri	Sorridendo
13	0:44:09.27, 0:44:10.54	Yamazaki	沙織ちゃん！	Saori, tesoro, prendi!	
14	0:44:17.08, 0:44:18.34	Yamazaki	おいしいわ！	È molto buono!	
15	0:44:19.99, 0:44:21.11	Saori	ありがとう！	Grazie	
16	0:44:27.23, 0:44:30.25	Studente	大学のゼミで育ててる無農薬野菜なんですよ	Queste verdure le coltiviamo senza insetticida all’Università	
17	0:44:30.40, 0:44:32.33	Chabby	へぇ、すごいねぇ	Wow, fantastico	
18	0:44:32.46, 0:44:34.52	Studente	どうしても食べてほしくて	Ci farebbe molto piacere darvele	
19	0:44:34.70, 0:44:37.79	Takao	ほいで、あんたのはこれぐらいかね？	Quindi, il tuo è grosso così	Mostrando una melanzana
20	0:44:38.67, 0:44:42.04	Studente	僕のは…こんなもんですよ	No, il mio al massimo è così	Un piccolo peperone, con imbarazzo
21	0:44:42.44, 0:44:45.27	Takao	ええよ、これでもわしゃ構わん構わん	Non c’è problema per me, anche così vai bene	Ridendo
22	0:44:45.41, 0:44:49.25	Chabby	謙虚だねぇ、若いのにさぁ！彼氏いるの？	Sei molto modesto per essere così giovane. Ce l’hai il fidanzato?	
23	0:44:49.92, 0:44:52.58	Studente	残念でした！僕です	Mi spiace per voi, ma sono io!	
24	0:44:52.72, 0:44:54.55	Chabby	なんだ、お前なの？	No, sei tu?	Stupito
25	0:44:55.02, 0:44:58.75	Studente	かっこいいでしょー？ちょっかい出さないでよー！	È bello vero? Giù le mani, voi!	
26	0:45:00.23, 0:45:02.75	Ruby	何色かしら？何色かしら？何色かしら？何色かしら？	Che colore sarà mai? Che colore sarà mai?	Guardando le mutande di un ragazzo
27	0:45:05.33, 0:45:07.46	Studente	るせーな！黒だよー！	Che noiosa! Sono nere!	

28	0:45:09.37, 0:45:13.83	Ruby	んまぁー！テカテカねっ！味海苔みたい！味海苔みたい！味海苔みたいよ！	Wow, nero brillante come le alghe, stupende!	Ridendo

In questa scena nuovamente Ruby utilizza il suo marcato linguaggio altamente femminile: utilizza le particelle finali *wa yo* (わよ) nelle battute (6) e (9), usa il pronome femminile *atashi* (あたし), battuta (11), e l'interrogativo in *kashira* (かしら) nella battuta (26). La naturalizzazione è avvenuta con la scelta di espressioni fatiche e il femminile di autoreferenzialità. La battuta (6), quindi è stata tradotta con "*quanto* sei carino" (al posto di un letterale "sei bellissimo"); nelle battute (9) e (11) si è scelta la creazione autonoma delle espressioni fatiche "mamma mia", "accidenti" e "mannaggia". Come nella scena precedente, anche qui è interessante il linguaggio utilizzato da omosessuali che non scelgono uno spiccatissimo linguaggio femminile: gli studenti del circolo gay in visita parlano tutti in modo gentile ma con il pronome personale di autoriferimento neutro maschile *boku* (僕), nelle battute (20) e (23). Anche in questo caso, per tutti gli studenti si è scelto una naturalizzazione in un italiano neutro. Come per la scena 6, non è stato possibile mantenere il gioco di parole della battuta (5) dove uno studente presenta gli "spaghetti sullo scivolo" come "la specialità *nuts*": il nome del circolo gay dell'università Sankyō, *nuts*, in giapponese suona come *natsu* (夏) letteralmente "estate", e "la specialità *nuts*" suona come se i *nagashi-sōmen* (流しそうめん), che abbiamo tradotto con "spaghetti sullo scivolo", siano una specialità appunto estiva, come lo sono davvero per una tradizione in tutto il Giappone, ma anche una specialità propria del loro circolo. In questo caso si potrebbe ricorrere ad una *pop up gloss*, ovvero una glossa esplicativa del gioco di parole che può comparire incorporata nel testo del sottotitolo, oppure nella parte alta dello schermo. Questo tipo di glosse spiegano agli utenti stranieri, che probabilmente non hanno conoscenza della cultura *source*, elementi sociolinguistici che possono caratterizzare fortemente un audiovisivo giapponese (Perego, 2013).

3.2.10 L'*atelier* di Yamazaki

Durante la visita degli studenti, Yamazaki mostra a Saori un ricamo che ha sulla camicia eseguito da lui stesso. Successivamente, l'uomo fa entrare per la prima volta una persona nella sua camera privata, mostrando a Saori un *atelier* di abiti femminili tutti da lui confezionati.

SEQUENZA 10 "L'*atelier* di Yamazaki"					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	0:45:35.43,0:45:39.73	Yamazaki	これね！いいでしょう？自分でしたのよ！	Questo? Carino vero? L'ho ricamato io stesso.	Riferito al ricamo sulla camicia
2	0:45:40.93,0:45:49.21	Yamazaki	会社でね、嫌なことがあるとこうやって、いっつも見てたの	Quando c'era qualche problema sul lavoro, guardavo sempre il ricamo	
3	0:46:38.46,0:46:42.39	Yamazaki	まだ…誰にも見せたことないの	Non ho ancora mostrato la mia stanza a nessuno	Davanti alla sua camera
4	0:46:51.04,0:46:55.10	Yamazaki	悪趣味だって…笑わないでください	È un po' pacchiana, lo so, ma non ridere per favore	
5	0:46:57.04,0:47:00.07	Yamazaki	どうぞ、入って	Prego	
6	0:47:04.32,0:47:07.68	Yamazaki	沙織ちゃん、お茶でもいれるわね	Saori, tesoro, gradisci del the?	
7	0:47:20.67,0:47:23.93	Yamazaki	それね、最新作	Quella è la mia ultima creazione	
8	0:47:24.77,0:47:26.70	Yamazaki	お棺に入るときのドレス	L'abitino per quando morirò	
9	0:47:28.97,0:47:30.41	Yamazaki	死んでしまえば	Quando morirò	
10	0:47:31.24,0:47:36.88	Yamazaki	ドレスが似合わない自分を鏡の中に見て悲しくなることもないじゃない？	non potrò dispiacermi se guardandomi allo specchio il vestito non si adatterà a me	
11	0:47:38.08,0:47:40.95	Yamazaki	私にとって最初で最後のドレスよ！	Sarà il mio primo e ultimo abitino	
12	0:47:46.56,0:47:50.62	Yamazaki	でもいいの！次は必ず女に生まれ変わるわ。	Però va bene lo stesso. Rinascerò sicuramente donna, lo so	
13	0:47:51.73,0:47:56.86	Yamazaki	好きなお洋服好きなだけ着れるなんてどんなに幸せかしら！	Non vedo l'ora di indossare finalmente tutto ciò che voglio	
14	0:47:58.94,0:48:03.00	Yamazaki	そう思ったら、死ぬのも怖くない！	Con questo pensiero, non ho neanche paura di morire	
15	0:48:10.08,0:48:12.38	Saori	別に女だからってさぁ	Beh non è che solo perché sei donna…	Seria, per tutta la scena

16	0:48:13.49, 0:48:14.58	Yamazaki	えっ？	Cosa?	
17	0:48:16.79, 0:48:18.78	Saori	できないカッコだってあるよ！	Ci sono vestiti che non puoi comunque indossare	
18	0:48:20.69, 0:48:21.72	Yamazaki	例えば？	Per esempio?	
19	0:48:27.43, 0:48:28.69	Saori	バニーガール	Un costume da coniglietta	
20	0:48:33.54, 0:48:35.23	Yamazaki	バニーガール？	Da coniglietta?	
21	0:48:36.54, 0:48:41.17	Saori	あたし、水商売のバイトしょうと思ったことがあって	Io, ecco, pensavo di guadagnare soldi come accompagnatrice	
22	0:48:44.78, 0:48:47.34	Saori	さんざん泣いて決心して	Ho pianto e pianto ma era necessario	
23	0:48:49.25, 0:48:51.98	Saori	でも面接に行ったら支配人のオヤジが	Ma al colloquio il proprietario	
24	0:48:52.93, 0:48:55.99	Saori	あたしを頭から足までツラーって見て	mi guardò dalla testa ai piedi	
25	0:48:57.13, 0:49:01.33	Saori	ああ、あなたバニーちゃんできなんねって	E disse “Ah, non sarai mai una coniglietta”	
26	0:49:04.94,0:49:06.03	Yamazaki	で？	E poi?	
	0:49:09.17, 0:49:10.54	Saori	落とされた	Non mi hanno assunta	
	0:49:11.10, 0:49:11.72	Yamazaki	そう…	Ah!	

Questa scena, e la parte successiva del film, è incentrata su Yamazaki, non solo perché Ruby avrà un attacco apoplettico e non comparirà quasi più, ma perché alla figura di Yamazaki è dedicata una trasformazione da *onē* in abiti maschili verso una *onē* non solo dagli atteggiamenti, ma anche dall’aspetto sempre più femminei. Il linguaggio di Yamazaki appare femmineo sin dall’inizio, ma ora che le è dedicato più spazio ritroviamo nelle sue battute tutti gli elementi ad alto grado di femminilità che usano Kikue, Ruby e Himiko, nonostante per il momento egli usi ancora il pronome di autoriferimento *watashi* (neutro-femminile) e non *atashi* (battuta 10). Nelle battute (1) e (2) al posto della copula si sente la particella finale *no* (の); nella battuta (12) ricorre alla particella finale *wa* (わ) e nella battuta (13) all’interrogativo in *kashira* (かしら). Utilizza poi il termine *doresu* (ドレス) nelle battute (8) e (10) preso dall’inglese *dress,* come molti altri termini del campo semantico della moda, molto usati dalle donne. Come per Ruby, la naturalizzazione per Yamazaki ha trovato risposta nelle espressioni fatiche e ridondanti: nella battuta (6) è stato introdotto un “tesoro”, nella

battuta (12) un retorico “lo so”. *Doresu* invece è stato tradotto con “abitino” dal momento che, nonostante anche la moda italiana faccia uso di molti prestiti dall’inglese, non è di uso comune il termine *dress* in italiano.

3.2.11 L’ eredità di Saori

La visita degli studenti si conclude con un tragico avvenimento: Ruby ha un colpo apoplettico e deve essere portata in ospedale. Successivamente, nella casa si discute come fare: in una scena precedente, il signor Handa, il benefattore che contribuiva alle spese della *maison*, è stato arrestato per frode fiscale, e ora la casa si ritrova a non potersi permettere cure specialistiche per Ruby, una volta che sarà dimessa. L’unica soluzione è contattare il figlio di Ruby, ma questo comporta una “scommessa”: il figlio non sa che Ruby ha subito un’operazione chirurgica per il cambio di sesso, quindi potrebbe rifiutarsi di accudire il “padre” che ormai vivrà in stato vegetativo. In questa scena, Saori si reca in camera di Himiko per suggerire di usare l’eredità promessale da Haruhiko per le spese mediche di Ruby. Ma non c’è nessuna eredità.

SEQUENZA 11 “L’eredità di Saori”					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	
1	0:53:56.90,0:53:57.92	Haruhiko	何？	Che vuoi?	NOTE
2	0:54:22.62,0:54:24.42	Saori	あたし遺産いらない	Io non ho bisogno dell’eredità	Esitante
3	0:54:25.29,0:54:26.31	Himiko	え？	Cosa?	
4	0:54:29.56,0:54:31.46	Saori	こんな奴の遺産なんかいらない	Non voglio i soldi di questa checca	Iniziando ad irritarsi
5	0:54:33.57,0:54:35.06	Saori	相続放棄する	Rinuncio alla successione	
6	0:54:36.70,0:54:38.03	Saori	それ使いなさいよ	Usatela per Ruby	
7	0:54:46.34, 0:54:47.57	Himiko	ないわよ	Non c’è, cara	
8	0:54:50.32, 0:54:51.71	Himiko	遺産なんて	Nessuna eredità.	
9	0:54:56.35, 0:54:57.45	Saori	ウソ！	Non ci credo	Sempre più incredula e irritata
10	0:54:59.99, 0:55:02.05	Himiko	このホーム買い取るときに	Quando ho comprato questo posto	
11	0:55:02.99, 0:55:07.06	Himiko	あたし、全財産使ってしまってるわ	Ho usato tutti i miei beni, cara	

12	0:55:11.20, 0:55:12.73	Saori	ウソ！	Non ci credo	
13	0:55:19.04, 0:55:20.41	Himiko	面倒ねぇ！	Che pasticcio, eh?	Si accende una sigaretta
14	0:55:26.25, 0:55:32.56	Himiko	いっそのこと潰しちゃえばいいのよ、こんなとこ	Piuttosto dovremmo chiudere questo posto, in una simile situazione	
15	0:55:35.93,0:55:39.92	Himiko	本当はあたしががんの宣告を受けたときに	In realtà, quando mi han detto che avevo il cancro	
16	0:55:40.13, 0:55:42.12	Himiko	看板は下ろそうと思ったの	ho pensato di chiudere questo posto	
17	0:55:45.17, 0:55:48.80	Saori	何それ？ねぇ、何なのよ！	Ma che dici? Che problema hai?	Arrabbiata
18	0:55:49.57, 0:55:51.51	Saori	なんであんたはいつもそうなのよ？	Perché fai sempre così?	Sempre più arrabbiata
19	0:55:52.88, 0:55:54.90	Saori	あんたここ造ったんで　　しょ	Hai costruito tu questo posto, no?	
20	0:55:56.31, 0:55:59.37	Saori	皆あんたを頼ってここに集まってきてんでしょ？	Tutti sono venuti qui contando su di te!	
21	0:56:00.12, 0:56:02.95	Saori	それを上手く行かなきゃ潰しゃいいって何それ？	Ora c’è un problema e tu vuoi semplicemente chiudere	
22	0:56:03.46, 0:56:04.62	Haruhiko	何言ってんだよ！	Come osi?	
23	0:56:06.26, 0:56:09.49	Saori	この男はね、人でなしなのよ	Sei senza cuore, sei un mostro	
24	0:56:11.46, 0:56:14.56	Saori	昔もこうやってママとあたしを捨てたのよ	Anche in passato, hai buttato via me e la mamma come pattumiera nello stesso modo	Furiosa
25	0:56:14.97, 0:56:16.02	Haruhiko	お前いい加減にしろよ	Adesso basta!	Arrabbiandosi
26	0:56:16.84, 0:56:18.39	Himiko	あなたは黙ってなさい！	Tu chiudi la bocca!	Rivolta ad Haruhiko
27	0:56:21.24, 0:56:22.80	Himiko	あなたが始めたことよ	Questa faccenda l’hai iniziata proprio tu	
28	0:56:24.78, 0:56:28.14	Himiko	この程度の話　黙って聞いてて	Ora taci e ascolta queste parole	
29	0:56:34.45, 0:56:37.81	Himiko	いいわ　続けて	Vai pure avanti, cara	

Himiko torna in scena e con lei anche un linguaggio marcatamente femmineo: Himiko usa le particelle finali *wa* (わ) nelle battute (11) e (29), *wa yo* (わよ) nella battuta (7), il pronome

femminile *atashi* (あたし) nella battuta (15) e il pronome femminile *anata* (あなた) nelle battute (26) e (27). Nelle battute (7), (11) e (29) sono stati introdotti i fatici "cara"; e la battuta (13) al posto di un letterale "che fastidio" per il termine *mendō* (面倒) si è scelto per un più enfatico "che pasticcio. Al contrario di Himiko, anche in questa scena, Haruhiko usa un linguaggio più maschile, soprattutto giustificato dalla sua rabbia provocata dalla sfacciataggine di Saori. Nella battuta (22) si rivolge a Saori urlando *nani itten da yo* (何言ってんだよ), molto diretto e maleducato, per questo la naturalizzazione in questo caso si è concretizzata in un "come osi?" al posto del letterale "cosa stai dicendo?"; mentre nella battuta (25) usa il pronome *omae* (お前), molto diretto e dal tono alquanto insolente utilizzato in genere unicamente dagli uomini e *īkagen ni shiroyo* (いい加減にしろよ), letteralmente "non esagerare", la frase è stata tradotta con "adesso basta". Si è scelto inoltre di optare per una creazione autonoma nella battuta (4) allorché Saori ricorre al termine *konna yatsu* (こんな奴) che letteralmente sta per "questo tizio" con forte valore spregiativo: in questo caso, si è scelto dunque di tradurlo con "questa checca" sulla scia delle scene precedenti in cui Saori dimostra un certo odio per il genere a cui appartiene il padre, mantenendo così la forte accezione negativa dell'originale. Anche se in questo caso può sembrare una vera e propria ingerenza nel testo (inserire un insulto più pesante rispetto all'originale), questo tipo di interpretazione e ricreazione originale è una delle abilità richiesta al sottotitolatore (Cfr. capitolo 1), che deve essere in grado talvolta di intervenire nel testo creando un adattamento autonomo che operi su livelli di significazione altri oltre che linguistici.

3.2.12 La rubrica di Himiko

Himiko in questa scena si trova nel suo letto e affannata dalla malattia chiede ad Haruhiko di custodire la sua rubrica telefonica di clienti del suo vecchio bar a Shinjuku. Haruhiko dovrà contattare ogni singolo nome sulla rubrica e chiedere loro donazioni.

SEQUENZA 12 “La Rubrica di Himiko”					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	1:06:45.82,1:06:47.44	Himiko	くれぐれも	Mi raccomando	Affannata
2	1:06:50.32,1:06:52.08	Himiko	厳重に管理して	custodiscila con attenzione	
3	1:06:55.13,1:06:59.19	Himiko	店をやってた頃のこう顧客名簿よ	la mia lista di clienti di quando gestivo il bar	
4	1:07:01.93,1:07:03.90	Himiko	一人ずつ当たって	Contatta ognuno di loro	Sempre più affannata
5	1:07:06.27, 1:07:08.86	Himiko	寄付を募って行きなさい多分、	per chiedere una donazione	
6	1:07:14.68, 1:07:16.04	Himiko	それしか方法ないわ	Non mi è rimasta che questa soluzione	
7	1:07:16.18, 1:07:18.41	Haruhiko	分かった、分かったよ	Ho capito, va bene	
8	1:07:19.82, 1:07:21.79	Himiko	それでもダメなら	Se anche questo non funziona,	
9	1:07:24.52, 1:07:25.72	Himiko	早いとこ潰しなさい	sii buono e chiudi questo posto al più presto	
10	1:07:25.92, 1:07:29.83	Haruhiko	卑弥呼もういいよ！黙って	Himiko, basta. Stai tranquilla	

In questa breve scena abbiamo sottolineato nelle poche battute di Himiko la ridondanza del linguaggio femminile da lei usato: nella battuta (3) manca la copula laddove nella battuta (6) l’uomo ricorre alla particella *wa* (わ) e nelle battute (5) e (9) usa la richiesta in *nasai* (なさい). Anche in questa scena è stata introdotta una naturalizzazione introducendo un “sii buono” nella battuta (9), e nella battuta (6) “c’è solo questo modo” è stato tradotto nel più ridondante “non mi è rimasta che questa soluzione”. Per queste battute, infatti, la ridondanza enfatica suona più femminile in italiano delle corrispettive traduzioni letterali (Berruto, 1993).

3.2.13 Vestiti bene per uscire

Yamazaki ha pensato di comprare un regalo per Saori: un costume da coniglietta. Da questo momento in poi inizia un gioco di travestimento nella camera privata di Yamazaki. I due si divertono così tanto che Saori propone all'uomo di uscire mascherati per andare a ballare in un locale. Inizialmente, Yamazaki accetta ma si pente subito della scelta: la vergogna di essere visto in pubblico in abiti femminili lo atterrisce. Parallelamente a questa scena, è presentata la scena in cui Haruhiko comunica ad Himiko che Yamazaki e Saori vogliono uscire per locali, ma Himiko, ormai esausta per la malattia, riesce solo a sconsigliare questa scelta.

SEQUENZA 13 "Vestiti bene per uscire"					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	1:08:59.82,1:09:04.08	Yamazaki	沙織ちゃん、怒らないでね	Saori, cara, non arrabbiarti	Timoroso
2	1:09:05.59,1:09:09.65	Yamazaki	こんな時アレなんだけど、その　買っちゃったの	So che non è il momento, ma l'ho comprata	
3	1:09:09.79,1:09:11.16	Yamazaki	沙織ちゃんに	per te	
4	1:10:09.22,1:10:10.74	Saori	楽しい	Che spasso	Ridendo
5	1:10:10.89,1:10:12.22	Yamazaki	ほんと！	Davvero	Ridendo
6	1:10:13.22,1:10:18.16	Saori	何か、似合うとか似合わないとか、もうどーでもいいね！	Perché tormentarsi se ci stiano bene o meno	Ridendo
7	1:10:19.06,1:10:22.56	Yamazaki	お葬式ドレスへの操を捨ててしまった	Ho rotto la promessa al mio abito funebre	
8	1:10:23.50,1:10:26.59	Saori	操なんか捨てるためにあるんだよ！	Le promesse sono fatte per essere infrante	
9	1:10:36.08,1:10:41.88	Saori	ねぇ！遊びに行こう！	Hey! Usciamo!	Entusiasta
10	1:10:46.66,1:10:49.63	Haruhiko	じゃあ、適当にその辺で遊ばせてくるよ	Li faccio andare un po' a divertirsi	
11	1:10:50.33,1:10:51.82	Himiko	ダメよ	Assolutamente no	Affannata
12	1:10:53.03,1:10:54.16	Haruhiko	なに？	Come?	
13	1:10:56.07,1:10:57.56	Himiko	ダメよ	Assolutamente no	Affannata
14	1:10:58.03,1:11:59.27	Haruhiko	えっ？	Perché?	

15	1:10:59.90, 1:11:01.27	Himiko	ダメ	Ho detto di no	Affannata
16	1:11:22.49, 1:11:24.69	Saori	あたしちょっと見てくるね	Vado un attimo a controllare l'orario	
17	1:11:26.20, 1:11:29.17	Yamazaki	いいの！もういいの！	Basta, basta così	Agitato
18	1:11:29.30, 1:11:31.77	Saori	何言ってんの　ダメだよ！	Che dici, fermati	
19	1:11:48.42, 1:11:50.79	Yamazaki	バカねのぼせ上がって	Che stupida sono stato a farmi trasportare	Piagnucolando
20	1:11:51.72, 1:11:55.78	Yamazaki	こんなオカマじいさんとお出かけなんて誰だってごめんに決まってるわ	Chi mai vorrebbe uscire con una vecchia checca come me?	
21	1:11:55.93, 1:11:58.39	Saori	ちょっとなんでよ？待ってよね、待って	Hey, aspetta! Ma che c'è, aspetta!	
22	1:11:58.56, 1:12:00.43	Saori	ダメだってばぁ！ね！	Fermati ti ho detto	
23	1:12:00.56, 1:12:04.40	Yamazaki	沙織ちゃん、お願い、部屋に戻らせて	Saori, cara, per favore, fammi tornare nella mia stanza	Agitato
24	1:12:08.27, 1:12:10.30	Saori	大丈夫だから、ちょっと待って！ねぇ！	È tutto ok, aspetta	
25	1:12:08.27, 1:12:10.30	Chabby	久しぶりに着たもん、俺	È un sacco che non indosso questi abiti	
26	1:12:18.15, 1:12:23.28	Yamazaki	戻らせてよ、お願い、へ…部屋に戻らせて	Fammi rientrare, per favore! Fammi tornare in stanza!	Disperato

Yamazaki si è lasciato convincere da Saori a dare all'aspetto esteriore la giusta corrispondenza con la propria interiorità. La sua sempre più intima amicizia con Saori permette a Yamazaki di usare l'epiteto *chan* (ちゃん) nelle battute (1) e (23), vezzeggiativo giapponese usato molto spesso dalle donne, che è intraducibile in italiano. Si è ricorso anche in questo caso al fatico "cara", che accoppiato al nome di Saori in "Saori, cara", in italiano trova l'espediente femmineo per eccellenza per rivolgersi a qualcuno. Nella battuta (20) Yamazaki utilizza il termine *okama jīsan* (オカマじいさん), letteralmente "vecchio gay" in modo autoreferenziale e dispregiativo: in questo caso si è scelto di naturalizzarlo in "vecchia checca" che mantiene la sfumatura auto-denigrante (o ironica) se pronunciata da un omosessuale (Dall'Orto, 1986). Si è scelto altresì di includere nella scena l'intermezzo brevissimo in cui Haruhiko chiede ad Himiko il permesso di far uscire Saori e Yamazaki, con il divieto di Himiko per sottolineare nuovamente la femminilità di questo

personaggio. Dunque, il suo rifiuto *dame* (ダメ), nelle battute (11), (13), (15), non è stato tradotto semplicemente con “no” ma con un ridondante “assolutamente no” e “ho detto di no”.

3.2.14 Nel locale

Yamazaki, Saori e i “ragazzi” della casa si dirigono in un locale notturno. Al rifiuto di Himiko, Haruhiko ha reagito coinvolgendo Chabby, Masaki, Kijima e Takao che, vestiti elegantemente, hanno deciso di scortare le due “ragazze” Saori e Yamazaki. Nel locale sembrano divertirsi tutti, Yamazaki chiede anche a Saori di accompagnarla nella toilette delle signore, dati i suoi abiti femminei. Nella toilette Yamazaki confessa di vivere un sogno che diventa realtà. Ma usciti dalla toilette per ritornare al loro tavolo, Yamazaki viene riconosciuto da un suo vecchio collega di lavoro che, ubriaco, comincia a deriderla pesantemente. Yamazaki impietrito sviene dalla vergogna, e Saori si lancia in difesa di Yamazaki, intimando all’ubriaco di scusarsi, ma invano.

SEQUENZA 14 “Nel locale”					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	1:14:28.81,1:14:30.04	Yamazaki	沙織ちゃん	Saori, tesoro	
2	1:14:30.25,1:14:31.31	Saori	ん？	Si?	
3	1:14:31.68,1:14:33.71	Yamazaki	おトイレについてきてくれない？	Verresti con me alla toilette?	Sorridendo
4	1:14:34.25,1:14:38.45	Yamazaki	女性の方使うのがその…初めてだから	Non ho mai usato quello delle signore	
5	1:15:03.25,1:15:04.94	Yamazaki	憧れだったのよ	È sempre stato il mio sogno	Sognante
6	1:15:07.45, 1:15:10.25	Yamazaki	トイレでお化粧直しするの	Ritoccarsi il trucco alla toilette	
7	1:15:48.36, 1:15:49.42	Uomo	山崎さん	Yamazaki	
8	1:15:53.43, 1:15:54.73	Saori	どうしたの？何？	Che succede? Che hai?	
9	1:16:03.17, 1:16:03.80	Saori	行こ	Andiamo	
10	1:16:03.94, 1:16:08.40	Uomo	山崎さん！山崎さんですよね？	Yamazaki! Sei Yamazaki, no?	
11	1:16:12.42, 1:16:14.54	Uomo	どうしちゃったの？	Ma che hai combinato?	Ridendo in modo crudele
12	1:16:14.82, 1:16:17.55	Uomo	やっぱあんた　オカマだったの？	Lo sapevo che eri una checca	
13	1:16:17.69, 1:16:19.25	Ragazzo	支店長	Signor Direttore	

14	1:16:19.46, 1:16:20.51	Uomo	ちょっとちょっとよく見せて	Fammi guardare bene	In modo sfacciato
15	1:16:20.66, 1:16:22.49	Saori	やめてください　やめてよー	La smetta per favore, la smetta!	
16	1:16:22.63, 1:16:24.65	Uomo	傑作！これ傑作だぜだって	Sei uno spasso, sei ridicolo!	Ridendo
17	1:16:24.80, 1:16:29.06	Uomo	おい　この人はさぁ、山崎さんって言ってな	Hey, sentite, questo è Yamazaki	Urlando e ridendo
18	1:16:29.20, 1:16:32.13	Uomo	俺の前の前の支店長やってた人でな	Era il direttore della filiale tempo fa	
19	1:16:32.27, 1:16:34.53	Uomo	昔っからもうクネクネクネクネして	Se ne andava sempre in giro sculettando	Imitando Yamazaki
20	1:16:34.67, 1:16:37.20	Uomo	オカマじゃねーのかって噂してたんだよ！	Tutti pensavamo fosse una checca!	
21	1:16:37.34, 1:16:41.47	Uomo	そしたらマジでほら　ほらオカマだったんだよ	Ed ecco, guardate guardate, che gran frocio!	Ridendo e urlando
22	1:16:41.61, 1:16:42.64	Saori	やめてよ	Basta, smettila	Arrabbiata
23	1:16:42.78, 1:16:44.77	Uomo	そうだったんでしょ？山崎さん？あーあ	È così giusto, Yamazaki?	
24	1:16:47.72, 1:16:48.41	Saori	大丈夫？	Tutto ok?	
25	1:16:48.55, 1:16:52.15	Uomo	おいっ　見たかよ　今の倒れ方　ヘナヘナヘナって	Ah, avete visto, com’è caduto ora, così da donnicciola, così “Oh mio dio”	Ridendo e urlando
26	1:16:52.29, 1:16:54.69	Uomo	気色悪いだろ！ヘナヘナって	Disgustoso. Che donnicciola!	Ridendo e urlando
27	1:16:54.83, 1:16:56.05	Saori	なにしてんのよ	Come osi?	Arrabbiata
28	1:16:56.19, 1:16:57.42	Uomo	何だおい	Che vuoi?	Indifferente
29	1:16:57.83, 1:16:59.63	Saori	謝んなさいよ	Scusati subito!	Sempre più arrabbiata, per tutta la scena
30	1:17:00.33, 1:17:01.96	Uomo	なんだブース	Ma che vuoi, cesso?	
31	1:17:06.20, 1:17:07.57	Saori	謝れっつってんのよ	Ti ho detto di scusarti	
32	1:17:07.70, 1:17:09.80	Uomo	嫌だ　謝らない	No, mai	
33	1:17:10.31, 1:17:14.80	Saori	ざっけんな　このクソオヤジ！謝れ！	Brutto bastardo, scusati subito	
34	1:17:18.88, 1:17:21.72	Saori	謝れ	Scusati	
35	1:17:21.85, 1:17:22.68	Uomo	嫌だよ	Mai	Risoluto

36	1:17:23.02, 1:17:25.12	Saori	このクソオヤジ！1回ぐらい謝れ！	Schifoso, scusati!	
37	1:17:25.58, 1:17:26.35	Uomo	断る！	Mi rifiuto	
38	1:17:27.23, 1:17:28.34	Saori	謝れよ！	Chiedi scusa	
39	1:17:42.11, 1:17:44.70	Chabby	山崎さん　大丈夫？	Yamazaki, tutto ok?	
40	1:17:46.74, 1:17:49.04	Saori	あっち行け　このやろうどいてよ	E levati tu	Al cameriere
41	1:17:49.18, 1:17:50.61	Saori	謝れ	Scusati	
42	1:17:53.95, 1:17:55.58	Uomo	おい　山崎	Hey Yamazaki	Urlando
43	1:17:56.09, 1:18:00.65	Uomo	このことはな　社内中に報告しといてやるからな	Vedrai che riferirò questa cosa a tutti in ditta	Urlando
44	1:18:00.86, 1:18:04.99	Uomo	お前の部下だった連中は皆びっくりするだろよ！ざまーみろ！	Tutti i tuoi subordinati schiatteranno dal ridere. Sono cazzi tuoi!	Urlando
45	1:18:05.73, 1:18:07.25	Saori	謝れ	Scusati	
46	1:18:12.97, 1:18:14.56	Uomo	謝んねーよ	Non mi scuso	
47	1:18:16.24, 1:18:17.98	Haruhiko	やめるって	E smettila	
48	1:18:20.18, 1:18:20.80	Uomo	バカやろう	Idiota	
49	1:18:20.94, 1:18:25.54	Saori	殴ってやる！絶対ぶん殴ってやるー	Ti distruggo! Giuro che ti distruggo!	Furiosa, trattenuta da Haruhiko

Questa lunga scena è interessante dal punto di vista linguistico per la derisione del vecchio sottoposto in azienda di Yamazaki nei confronti di quest'ultimo. Yamazaki con abiti femminili continua la sua parlata femminea: nella battuta (3) usa l'onorifico *o toire* (おトイレ), la particella finale *no yo* (のよ) nella battuta (5), e *no* (の) nella battuta (7). L'uomo, per deridere l'aspetto e il comportamento di Yamazaki, si rivolge a lui in modo molto diretto e derisorio: usa più volte il termine *okama* (オカマ) nelle battute (14), (20) e (21); usa il termine diretto e maleducato *omae* (お前) nella battuta (44), e *zama miro* (ざまーみろ) espressione con significato "ben ti sta". Si è scelto di tradurre *okama* sia con "checca" che con "frocio" per mantenere l'alta sensazione di insulto. Quindi, la battuta (14) che letteralmente dice "alla fine eri un gay?" è stato tradotto con "lo sapevo

che eri una checca" laddove la battuta (21) dove l'uomo dice letteralmente "ed ecco davvero, guardate, era un gay" è stato tradotto con "ed ecco guardate guardate, che gran frocio". Queste naturalizzazioni con creazioni autonome comunicano in italiano un forte insulto derisorio, soprattutto il brusco passaggio da "checca" a "frocio". L'uomo, inoltre, usa due onomatopee significative per deridere Yamazaki: come nella scena (6), anche in questo caso l'onomatopea giapponese difficilmente trova un corrispettivo in altre lingue; si è scelta dunque una traduzione linguistica e non culturale. Nella battuta (19) l'uomo attribuisce a Yamazaki un comportamento nella ditta in passato che in giapponese è descritto con l'onomatopea *kune kune* (クネクネ), suono che indica un corpo molle che si piega con facilità: la traduzione più efficace è stata "se ne andava sempre in giro sculettando", che anche in italiano fa riferimento ad un *topos* derisorio nei confronti degli omosessuali. Nelle battute (25) e (26), invece, l'uomo descrive la caduta per svenimento di Yamazaki con l'onomatopea *hena hena* (ヘナヘナ), onomatopea che indica un corpo che visibilmente perde forza e appare debole. Si è scelto in questo caso di tradurlo con delle espressioni di derisione che indicassero la mancanza di mascolinità di Yamazaki: "avete visto com'è caduto, così da donnicciola, così oh mio dio" e "disgustoso! Che donnicciola".

3.2.15 Ciliegie

In questa scena di elevato lirismo estetico, Himiko e Yamazaki parlano delle ciliegie: Himiko per la malattia non le può più gustare, e solo ora si rende conto della loro bellezza quasi preziosa. Sicuramente, il regista vuole introdurre una similitudine con la scena successiva in cui Haruhiko e Saori provano a fare sesso, mostrando una consapevolezza della morte di Himiko commovente anche per la perdita del suo amato.

SEQUENZA 15 "Ciliegie"					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	1:27:27.19,1:27:28.78	Himiko	美しいわ	Così belle	Sospirando, per tutta la scena
2	1:27:31.46,1:27:34.12	Himiko	食べられたときには気づかなかったけど	Non me ne sono mai accorta quando potevo mangiarle	
3	1:27:36.40,1:27:38.09	Himiko	まるで宝石	Sembrano gioielli	
4	1:27:40.74,1:27:45.64	Yamazaki	宝石を食べるなんて贅沢が過ぎるわね	Uh mamma. Mangiare gioielli, sarebbe il massimo del lusso	

5	1:27:48.75,1:27:50.30	Himiko	食べてちょうだい	Mangiale per favore	
6	1:27:53.45,1:27:55.08	Himiko	私の分まで	Mangiale anche per me	

In questa breve scena tra Himiko e Yamazaki non sono mancate le particelle femminili finali: nella battuta (1) Himiko usa la particella *wa* (わ) e il giapponese "belle" è stato tradotto con il più fatico "così belle"; mentre per la battuta (4) di Yamazaki che usa le particelle finali femminili *wa ne* (わね) si è introdotta la creazione autonoma dell'espressione "uh mamma", per naturalizzare il linguaggio femminile.

3.2.16 Festa dei morti

Per la festa dei morti, che in Giappone si svolge il 15 Agosto, Yamazaki consegna a Saori un libro di canti canori: si tratta di una tradizione della *maison*.

SEQUENZA 16 "Festa dei morti"					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	1:36:00.60,1:36:04.87	Yamazaki	お盆の夜わね毎年皆で集まって唄を唄うの	Tutti gli anni, la sera della festa dei morti, cara, ci raduniamo per cantare in coro	
2	1:36:06.31,1:36:09.47	Yamazaki	今年は卑弥呼もルビィもいないけど	Quest'anno Himiko e Ruby non ci saranno	
3	1:36:10.38,1:36:13.08	Yamazaki	可愛いソプラノが増えたから楽しみだわ	Ma abbiamo una nuova dolcissima soprano, non vedo l'ora	
4	1:36:15.32,1:36:16.88	Saori	あたしアルとだよ	Ma io sono un *alto*	Contrariata
5	1:36:17.02,1:36:17.98	Yamazaki	まぁ	Ma va?	Con sarcasmo

Anche in queste brevi battute Yamazaki non ha perso il suo linguaggio femminile, nonostante l'attacco dell'ex collega. Nella scena finale, dopo la morte di Himiko, anzi, si vedrà Yamazaki in abiti femminili, mostrandolo in pieno possesso della sicurezza necessaria per dar sfogo al suo vero io. In questa scena di breve dialogo con Saori utilizza le particelle finali femminili wa (わ) nella battuta (3) e wa ne (わね) nella battuta (1). Il già sperimentato "cara" per la naturalizzazione, espressione fatica molto femminile, è stato introdotto anche qui per la traduzione della battuta (1) mentre la battuta (3) ha subito una dose di enfasi massiccia del letterale "non vedo

l'ora dal momento che si è aggiunta una soprano molto carina" in un ridondante "ma abbiamo una nuova dolcissima soprano, non vedo l'ora".

3.2.17 Addio ad Himiko

In una scena precedente, Saori vede una fotografia della madre con un cappello che Saori stessa le aveva donato per il suo quarantesimo compleanno. Ciò significa che, contrariamente a quanto Saori sapesse, la madre e Himiko si frequentavano anche dopo il divorzio. In questa scena, Saori vuole prendere per sé quelle fotografie dalla stanza di Himiko. Voltandosi vede un rivolo di sangue colare dal naso di Himiko e si china per pulirla, gesto che fa destare la dormiente Himiko. Inizia così il dialogo tra i due sulla madre, e successivamente sulle scelte di vita di Himiko, il confronto verbale che mai era avvenuto finora. Questo sarà l'ultimo dialogo tra i due, dal momento che in una scena successiva Himiko morirà con Saori assente dalla scena.

SEQUENZA 17 "Addio ad Himiko"					
N	TIMING	PARLANTE	SCRIPT GIAPPONESE	SOTTOTITOLO ITALIANO	NOTE
1	1:39:48.30, 1:39:53.29	Himiko	その…手袋	Quei guanti…	Affannata e ansimante per tutta la scena
2	1:40:00.54, 1:40:05.61	Himiko	ママの40歳の誕生日に私がプレゼントしたの	Li ho regalati a tua madre per i suoi 40 anni	
3	1:40:12.62, 1:40:17.72	Himiko	彼女あなたの帽子もとても喜んでた	Amava davvero tanto il cappello che le avevi regalato	
4	1:40:20.80, 1:40:26.54	Himiko	あまり似合ってて幸せそうだったから写真を撮ったの	Le stava davvero bene e sembrava così felice che le ho fatto una foto	
5	1:40:31.84,1:40:33.36	Saori	会ってたの？ママに	Vi incontravate spesso, tu e la mamma?	Stupita
6	1:40:37.88,1:40:38.87	Himiko	ええ	Si	
7	1:40:43.75, 1:40:50.08	Himiko	ある時…突然　店を訪ねてくれてそれからは時々	Un giorno, è semplicemente venuta al bar, e da allora ogni tanto	
8	1:41:00.60, 1:41:02.40	Himiko	楽しかったわ	Sono stati bellissimi momenti	
9	1:41:06.51, 1:41:11.91	Himiko	ママはいつもとびっきりのお酒落をして来てくれて	Tua mamma era sempre estremamente elegante	
10	1:41:19.05, 1:41:20.42	Saori	ムカつく	Mi viene solo rabbia	Contrariata
11	1:41:24.63, 1:41:28.19	Saori	そんなこと一言も言わずに死んでくなんて	Pensare che è morta senza dirmi nulla	Sempre più contrariata, per tutta la scena

12	1:41:34.60, 1:41:36.70	Saori	何がとびきりのお洒落よ	Ma poi come sarebbe “estremamente elegante”?	
13	1:41:37.31, 1:41:39.71	Saori	あんだけ貧乏してピーピーしてたくせに	Era una poveraccia sempre al verde	
14	1:41:40.31, 1:41:46.35	Himiko	でも…そういうところが可愛い人だった	Ma, proprio per questo era una persona così affascinante	
15	1:42:10.14, 1:42:11.57	Saori	後悔してる？	Hai rimpianti	
16	1:42:15.31, 1:42:16.71	Himiko	何を？	Di cosa?	
17	1:42:20.12, 1:42: 23.69	Saori	仕事も家庭も捨てて薄汚いオカマに成り下がって生きてきたこと	Di aver gettato via lavoro e famiglia per vivere come una lurida checca?	
18	1:42:35.16, 1:42:41.43	Himiko	そう訊かれると答えは…ノーだわ	Se questa è la domanda, allora la risposta è no	
19	1:42:51.01, 1:42:54.14	Himiko	質問が下手ね	Non sei brava a fare domande, eh?	
20	1:42:58.39, 1:43:02.81	Saori	じゃあ…じゃあ…	Allora… allora…	Confusa e arrabbiata
21	1:43:06.43, 1:43:09.69	Saori	ママを苦しめたの後悔したことある？	Non rimpiangi di aver fatto soffrire la mamma?	Sempre più arrabbiata per tutta la scena
22	1:43:11.07, 1:43:13.26	Saori	あたしが恋しかったことある？	Ti sono mai mancata io?	
23	1:43:15.77, 1:43:18.60	Saori	会えないのが寂しくて泣いたことある？	Hai mai pianto perché non potevamo vederci?	
24	1:43:35.66, 1:43:42.33	Saori	ママ…死ぬ前に頭がイカれてからはあたしをあんただと思い込んでた	La mamma… prima di morire non ragionava più, e pensava che io fossi te	
25	1:43:44.73, 1:43:47.22	Saori	しかもすっごく嬉しそうだった	Ed era così felice	
26	1:43:49.64, 1:43:51.44	Saori	キャピキャピしちゃったさ	Così felice da battere le mani	
27	1:43:55.11, 1:43:56.94	Saori	気持ち悪かった	Mi ha dato fastidio	
28	1:44:06.49, 1:44:12.18	Saori	あんたのこと…ママのために許さない	Non ti perdonerò mai per quello che le hai fatto	
29	1:44:18.00, 1:44:20.97	Saori	やっぱり許さない	Non posso perdonarti	
30	1:44:34.85, 1:44:40.88	Himiko	しごくまっとうな結論だと思うわ	Una conclusione estremamente appropriata	
31	1:44:53.94, 1:44:59.24	Himiko	でもね、だったら、私にも言わせてくれる？	Però, in questo caso, posso dire anche io qualcosa?	
32	1:45:01.44, 1:45:02.54	Saori	何？	Che cosa?	

33	1:45:20.13, 1:45:26.33	Himiko	あなたが好きよ	Ti voglio bene	
34	1:45:48.19, 1:45:49.62	Saori	何よそれ？	E che sarebbe, questo?	Confusa

Himiko lascia Saori con poche parole, Saori trova finalmente il coraggio di sfogarsi con il padre ma non riceve tutte le risposte sperate. Anche sul punto di morte Himiko non abbandona il suo linguaggio femminile: nelle battute (2) e (4) usa la particella finale *no* (の) e il *wa* (わ) nelle battute (8), (18) e (30), manca la copula nella battuta (19); battute per cui si è scelto nuovamente la naturalizzazione con espressioni fatiche come “sono stati bellissimi ricordi”, battuta (8), e “una conclusione estremamente appropriata”, battuta (30).

Himiko mantiene il suo parlato femminile anche nelle sue ultime parole: ammette di non essersi pentita di nulla, e la battuta che pronuncia (battuta (18)) è fortemente significativa: per confermare la sua piena consapevolezza e decisione delle sue scelte, Himiko pronuncia *no da wa* (ノーだわ), ovvero “no”, ma donando alla battuta un forte impatto femminile. Questa potente dichiarazione forse dimostra la piena consapevolezza identitaria di Himiko e il suo bisogno e la sua voglia di confermarlo anche sul letto di morte. Himiko è consapevole che la sua sessualità non è incasellabile all’interno del genere maschile ma è una sessualità altra, una sessualità che ancora oggi è di difficile comprensione per il grande pubblico: l’identità dei *trasgender* che non riconoscono il proprio corpo organico come espressione della propria sessualità interiore. Himiko da voce al suo io interiore attraverso abiti, modi e soprattutto al parlato femminile che mantiene fino alla fine.

Conclusioni

Il regista Inudō Isshin suggerisce che il suo lungometraggio potrebbe essere riassunto con tre brevi frasi, ma si perderebbe molto dell'essenza del messaggio; lo stesso si potrebbe dire per questa dissertazione scritta: attraverso un'analisi della teoria della sottotitolazione e della variazione diagenerica presente nell'idioma giapponese, si è proposto un percorso di traduzione attraverso sottotitoli di un lungometraggio significativo. Eppure non è stato semplice provare a creare una sottotitolatura che renda giustizia al prodotto originale. Per tradurre un audiovisivo attraverso la sottotitolazione esistono regole precise, anche se ad un traduttore dilettante e alle prime armi può sembrare un lavoro semplicissimo: sopratutto, tradurre per iscritto quello che gli attori pronunciano nel parlato. Senza contare quando questo processo avviene attraverso una terza lingua intermedia (come l'inglese), si è dimostrato che nel caso del lungometraggio preso in esame, *Mezon do Himiko*, non sarebbe bastata la fedele traduzione del parlato. La particolarità dei dialoghi significativi ruotava attorno a dettagli linguistici intraducibili dal giapponese all'italiano, perché sono essi particolarità di una variazione diagenerica assenti nella nostra lingua. Il pronome personale di prima persona *atashi* (あたし), ad esempio, in italiano non ha possibilità di traduzione diversa da "io", ma tradurlo semplicemente con "io" farebbe perdere l'effetto e la forza intrinseca dei dialoghi in lingua *source* che conferiscono al prodotto originale un certo tipo di impatto sul pubblico, impatto che è fondamentale mantenere per dichiarare una traduzione fedele all'originale. Se anche apparentemente in questo caso la traduzione letterale non sembra un'ingerenza sull'originale, è in realtà un vero e proprio intervento, coscio o meno, di cambiamento, e ogni cambiamento del dialogo equivale a un cambiamento del prodotto, e il cambiamento del prodotto può avere conseguenze gravi come un diverso successo di pubblico (Ledvinka, 2010, p. 103).

Con ciò non si spera certo di affermare che le proposte di traduzione e sottotitolazione presentate possano fregiarsi di titolo professionale, o di essere le traduzioni più appropriate, ma forse la comprensione della letteratura di settore e della prassi della sottotitolazione, precedenti all'inizio del lavoro, distaccano il risultato dalla sottotitolazione amatoriale: il *fansubbing*, che spesso avviene senza la conoscenza della suddetta prassi. Le scene e le battute ritenute in questo testo significative ruotavano attorno a tutti gli elementi linguistici propri della lingua giapponese, e assenti nelle lingue straniere e soprattutto nell'italiano, che in originale conferiscono un impatto emotivo di un certo tipo: una fortissima caratterizzazione femminile, impatto molto forte se si tiene conto che i parlanti sono di sesso maschile. La strategia utilizzata nella maggior parte, se non in tutti i casi è stata l'aggiunta di creazioni autonome all'originale (*autonomous creation*) (Franco, 1996),

sempre con l'attenzione a non appesantire troppo il sottotitolo, di espressioni fatiche e ridondanti. Questa scelta è stata dettata dal fatto che il sottotitolo, con la sua forma scritta, non può ricorrere alle strategie di enfasi e recitazione, come il doppiaggio, strategie che un audiovisivo di questa tematica richiederebbe: il sottotitolo deve racchiudere in sé un intrinseco suggerimento ad un genere femminile forzatamente dichiarato, come avviene nella lingua giapponese. Quando Kobayashi (2007) chiede ai suoi studenti di portargli esempi di linguaggio femminile, gli vengono presentati dialoghi di *nyūhāfu* (ニューハーフ) con l'evidente risultato che questa tipologia di parlanti risulta più femminile delle donne stesse: questo perché la profonda variazione diagenerica giapponese sta recentemente avanzando verso un appiattimento delle diversità, che vede parlanti maschili usare componenti ad alto grado di femminilità e viceversa (cfr. Capitolo 2). È possibile rintracciare anche in italiano lo stesso fenomeno? In italiano la variazione diagenerica è fortemente dichiarata ed esplicita anche solo grazie alla concordanza morfologica di genere femminile dei sostantivi con gli aggettivi o i participi passati. Perché allora all'interno della traduzione qui proposta non è bastato ricorrere a questa concordanza morfologica? Per rispondere a questa domanda si faccia riferimento a pochi frammenti di un'intervista a Platinette, nota opinionista, colonnista, conduttrice radiofonica e televisiva *en travesti* della scena italiana, svoltasi a Niente di Personale sul canale italiano La7, il 26 Aprile 2011:

> Intervistatore: È molto Marylin stasera.
> Platinette: La nonna di Marylin! Marylin è morta ormai diversi anni fa, certo! Io sono semmai una versione dal simulacro, un po' da sarcofago.
> Intervistatore: [presentando un articolo] "Eravamo Mine Vaganti" di Mauro la Platy. Un articolo che rievoca quello che successe nel 1976 a Parma, quando nacquero le Pumitrozzole… che sarebbero?
> Platinette: Puttane Mignotte Troie Zoccole! Mi scusi, lei fa delle domande precise, io ecco, le rispondo!
> Intervistatore: No, io intendevo un gruppo musicale, un…
> Platinette: Si, un gruppo di intrattenimento! Allora si chiamava "trasformismo", non si usava il termine *travestite* perché suonava un po' troppo volgare, un po' *cheap*, però in effetti quello eravamo. Venivamo dal movimento perché allora se non si era nel movimento non si era… ecco vede questa è la sfilza delle più brutte travestite mai vista in Italia. […] Noi ci infilavamo come cozze in un'impepata. […] Io sono una puttana di regime, ovvero vado laddove mi pagano.
> Intervistatore: Di qualsiasi regime?
> Platinette: Si, guardi, il denaro non conosce né destra né sinistra! Si immagini se io sto a guardare da che parte arrivi, si figuri!

In questo breve frammento della lunga intervista, ci sono elementi linguistici italiani come le espressioni fatiche "certo", "semmai", "ecco", "si, guardi", "si immagini", "si figuri", espressioni che linguisticamente hanno il solo scopo di stabilire, mantenere, verificare o interrompere il

contatto tra mittente e destinatario con una forte enfasi, insieme alle figure retoriche dell'ironia, antinomia e iperbole, tipiche del linguaggio delle *drag queen* e *performers en travesti* italiane (Perri, 2000). Al di là del tema dichiaratamente *en travesti* dell'intervista, tutti questi elementi comunicano una intrinseca femminilità anche in forma scritta, più forte rispetto ad un'ipotetica uguale intervista senza queste figure retoriche.

Se in giapponese si stanno assottigliando i confini netti tra linguaggio maschile e linguaggio femminile, si può dire che anche in italiano avvenga la stessa cosa, e allora il linguaggio femminile e il suo uso sfrontato e portato all'eccesso da parte delle *draq queens*, delle *transgender* e delle travestite è un mezzo per una forte dichiarazione intrinseca di genere. Una dichiarazione forse ritenuta necessaria ai giorni nostri: infatti, siamo sommersi da immagini mediatiche di omosessuali e *trasgender*, ma non solo, che oggi possono avere voce in capitolo e lottare per una cambiamento nella considerazione sociale e per essere elevati ad un riconoscimento di eguaglianza. Se lo scopo di questi attivisti non è di cancellare la loro diversità ma di vedersi accettare questa diversità all'interno dell'uguaglianza sociale, allora si comprende perché omosessuali, *drag queens*, e così via, si riappropriano della lingua – che è sempre stato mezzo per additarli come diversi, grazie ad epiteti e insulti gergali – per sottolineare la loro diversità dichiarando fortemente un genere altro. Se gli omosessuali hanno coniato un vero e proprio gergo *queer* (De Lucia, 2014), che conta non solo un appropriazione di concordanze morfologiche al femminile ma anche la vera e propria creazione *ex novo* di termini, espressioni, nuovi significati, le *drag queen*, le *transgender* e le travestite si sono impossessate del linguaggio femminile portato all'eccesso, rubando la femminilità estrema che le donne stesse spesso non usano più, ricorrendo talvolta anche al ridicolo e all'ironia, forse proprio per trovare uno specchio linguistico del genere parodistico, a metà tra uomo e donna, in cui si riconoscono. Date le suddette premesse, la scelta di ricorrere al linguaggio *drag* è sembrata la soluzione migliore per approccio utilizzato: questa forte dichiarazione di genere, se vogliamo, ha lo stesso intento dei dialoghi del lungometraggio *Mezon do Himiko* nella versione in giapponese, e la comprensione di questo intento è la base per l'inizio di una traduzione che non attenui, ometta, trasformi o sconvolga il messaggio originale.

Bibliografia

BAKER, J. P., *Polari: The Lost Language of Gay Men*, London, Routledge, 2002.

BAKER, J. P., *Fantabulosa: A Dictionary of Polari ad Gay Slang*, London, Continuum, 2002.

BAKER, M., *Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, 1998.

BAUDINETTE, T., *Constructing Identities on a Japanese Homosexual Dating Bulletin Board System: a computer-mediated discourse analytic approach*, Monash University, 2011.

BAZZANELLA, C., Segnali discorsivi e sviluppi conversazionali, in F. Albano Leoni, R. Giordano, *Italiano parlato. Analisi di un dialogo*, Napoli, Liguori, 2006.

BODINE, A., "Sex differentiation in language", in B. Thorne, N. Henley (a cura di) *Language and Sex: difference and dominance. Rowley*, Mass.:Newbury House, 1975, pp. 130-51.

CHAUME, F, "Film Studies and Translation Studies. Two disciplines at Stake in Audiovisual Translation", in *Meta 94*, Volume 49, nr 1, Aprile 2004, p. 12-24.

DALL'ORTO, G., "Le parole per dirlo… Storia di undici termini relativi all'omosessualità", *Sodoma* n. 3, Primavera-estate 1986, pp. 81-95.

DE LUCIA, D., *Il gergo queer nell'italiano novecentesco e contemporaneo tra gergalizzazione e degergalizzazione*, Università degli Studi di Chieti e Pescara, 2014.

DEVA, F., *I processi di apprendimento e della scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

FRANCO, J. A., "Culture-specific Items in Translation", R. Alvarez, C.-A. Vidal (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Multilingual Matters, 1996, pp. 52-78.

GAMBIER, Y., "The position of audiovisual translation studies", in Carmen Millán, Francesca Bartrina (a cura di), *The Routledge Handbook of Translation Studies*, 2012, pp. 44-58.

GHIA, E., "A Case Study on the Role of Interlingual Subtitles on the Acquisition of L_2 Syntax – Initial Results" in A. Bianchi (ed.), *Voices on Translation. Linguistic, Multimedia and Cognitive Perspectives*, Volume monografico di "Rila", 39, 2007, pp. 167-177.

HATANO, Y, SHIMAZAKI, T, "Japan", in R. T. Francoeur, *International encyclopedia of sexuality*, New York, Continuum, 1997, vol.2 pp. 763-842.

KARAMITROGLOU, F., *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*, Rodopi, 2000.

KITZINGER, C, "Speaking as a heterosexual: (how) dos sexuality matter for talk-in-interactino?", in *Research on language and social interaction*, 38, 2005, pp. 221-265.

LEDVINKA, F. R., *What the fuck are you talking about?,* Torino, Eris Edizioni, 2010.

LEUPP, G., *Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*, Berkeley, University of California Press, 1995.

MCLELLAND, M. J., *Male Homosexuality in Modern Japan, Cultural Myths and Social Realities*, Richmond, Curzon Press, 2000.

MERCURI, A., *Conversazioni quotidiane e presupposti eterosessisti: gli indici di genere nelle conversazioni tra eterosessuali, tra omosessuali e miste*, Facoltà di Lettere e Filosofia di Bologna, 2008/2009.

MORAN, S., *The Effect of Linguistic Variation on Subtitles Reception*, Audiovisual Translation, Multidisciplinary Approaches Conference, Montpellier, France, 19-20 June 2008.

PAOLELLA, R., *Storia del cinema sonoro*, Giannini, 1966.

PAOLINELLI, M., DI FORTUNATO, E., *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica nell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli, 2005.

PEREGO, E., "La sottotitolazione sperimentale degli *anime* e le norme contravvenute: cosa ci dicono i tracciati oculari", in Gian Luigi De Rosa (a cura di), *Dubbing cartoonia: Mediazione interculturale e funzione didattica nel processo di traduzione dei cartoni animati*, Loffredo Editore, 2013, pp. 47-58.

PEREGO, E., "What Would We Read Best? Hypotheses and Suggestions for the Location of Line Breaks in Film Subtitles", in *The Sign Language Translator and Interpreter*, 2, 1, pp. 35-36, 2008a.

PEREGO, E., "Subtitles and Line-Breaks: Towards Improved Readability", in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (ed.), *Betweem Text and Image. Updating Research in Screen Translation*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 211-223, 2008b.

PEREGO, E., DEL MISSIER, F., PORTA, M., MOSCONI; M., "The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing", in *Media Psychology*, 13, 3, pp. 243-272, 2010.

PEREGO, E., TAYLOR, C., *Tradurre l'audiovisivo*, Roma, Carocci Editore, 2012.

PÉREZ-GONZALES, L., "Audiovisual Translation", in M. Baker, G. Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, 2009, pp. 13-20.

PERRI, S., *Drag queens. Travestitismo, ironia e divismo «Camp» nelle regine del nuovo millennio*, Roma, Castelvecchi, 2000.

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

RANZATO, I., *La traduzione audiovisiva: analisi degli elementi culturospecifici*, Roma, Bulzoni, 2010.

SEDGWICK, E. K., "Queer performativity", in *GLQ: a journal of lesbian and gay studies*, 1, 1993.

SHIVELY, D., "Bakufu versus Kabuki", in Samuel L. Leiter, *A Kabuki Reader*, East Gate, 1968.

VALENTINE, J., "Pots and Pans: Identification of Queer Japanese in Terms of Discrimination", in A. Livia e K. Hall, *Queerly phrased: Language, gender and sexuality*, New Yotk, Oxford University Press, 1997, pp. 95-114.

VITUCCI, F. S., "Il Sottotitolaggio nella Didattica della Lingua Giapponese", in *Analele Universităţii Bucareşti, Limbi şi literaturi Străine*, nr. 1, 2013, p.38-54, 2013.

VITUCCI, F. S., *La didattica del giapponese attraverso la rete – Teoria e pratica glottodidattica degli audiovisivi*, Bologna, Clueb, 2013.

VITUCCI, F. S., "Sociopragmatic Competence through AVT in the Japanese Language Classroom", ADES 3 *International Symposium on Asian Languages and Literatures*, Baskiall, Kayseri, Ali Küçükler - Erdem Erinç (a cura di), pp.515- 528, 2014.

ZACCHI, R., MORINI, M. (a cura di), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Bruno Mondadori Editore, 2002.

IN GIAPPONESE

HONDA, A., "Jitsurei mirareru nihongo danjosa – denwa ni yoru shitashii dōseidōshi no watashiteki na kaiwa no bunseki kara", (Esempi della differenza tra maschile e femminile in giapponese: analisi di una telefonata personale con un omosessuale), in *J Kotoba* n.16, 1995, pp. 32-41.

本田明子、『実例に 見られる 日本語 の 男女差 - 電話 による 親しい 同性同士 の 私的な 会話 の 分析 から』、 [J] ことば 16 、32-41、1995年.

IDE, S., KAWANARI, M., “Nihon no Joseigo, Sekai no joseigo” (Il linguaggio femminile in giappone, Il linguaggio femminile nel mondo), in *Gengo seikatsu* (Vita Linguistica), volume 387, 1984, pp. 32-39.
井出祥子 ・ 川成美香、『日本の女性語 ・ 世界の女性語』、言語生活 387 巻、32-39 頁、1984年.

IN, K., “Manga ni miru jendā hyōgen no kinō” (Espressioni funzionali di genere presenti nei manga), in *Nihogo to Jendā* (Giapponese e Genere), n.3, 2003, pp. 17-36.
因京子、『マンガに見るジェンダー表現の機能』、日本語とジェンダー、第3号、 日本語ジェンダー学会、17-36、2003年.

KOBAYASHI, S., *Onna Kotoba wa doko ni kieta ka?* (Dov’è sparito il linguaggio femminile?), Kōbunsha edizioni, 2007, pp. 279-286.
小林千草、『女ことばはどこへ消えたか? 』、光文社、279-286、2007年.

MASUOKA, T., TAKUBO, Yukinori, *Kiso Nihongo Bunpō* (Fondamenti di grammatica giapponese), Kuroshio edizioni, 1989.
益岡隆志 ・ 田窪行則、『基礎日本語文法』、くろしお出版、 1989年.

NAKAJIMA, E., “Gimon Hyōgen no Yōsō” (Le espressioni di dubbio) in *Josei no Kotoba: Shokuba hen* (Linguaggio Femminile, volume sul lavoro), Hitsuji Shobō edizioni, 1997, pp. 58-92.
中島悦子、『疑問表現の様相』、女性のことば・職場編、58-92、ひつじ書房、1997年

NIN, R., *Onna kotoba wa onna ga tsukau no kashira?* (Il linguaggio femminile sarà davvero usato dalle donne?), Hitsuji Shobō edizioni, 2009 .
任利、『女ことばは女が使うのかしら』」、ひつじ書房、2009年.

SUZUKI, M., “Iwayuru joseigo ni okeru joseishō” (Immagine femminile nel cosiddetto linguaggio femminile), in *Kindai* (Tempi moderni) n. 67, *Kindai* Università di Kobe, 1989 pp. 1-17.
鈴木睦、『いわゆる女性語における女性像』、近代 67、1-17、 神戸 大学 近代 発行会、1989年.

TAKAZAKI, M., “Terebi to Joseigo”, (La tv e il linguaggio femminile), in *Nihongogaku* (Linguistica giapponese), Settembre 1996, pp. 46-56.
高崎みどり、『テレビと女性語』、日本語学 9. 月号、46-56 、1996年.

TERADA, T., “Meiji Makki no Joseigo nit suite: Natsume Sōseki no shōsetsu ni mieru *zettai joseigo* no kōsatsu”, (Il linguaggio femminile di fine epoca Meiji: Considerazioni sul linguaggio *assolutamente femminile* presente nei romanzi di Natsume Sōseki), in *Kiyō* (Waseda Daigaku Nihongo Kenkyū Kyōiku Sentā) (Raccolta di Saggi del Centro di Ricerche linguistiche, Università Waseda), n. 13, 2000.
寺田智美、『明治末期の女性語について―夏目漱石の小説にみえる「絶対女性語」の考察』、紀要（早稲田大学日本語研究教育センター）13、 2000年

SITOGRAFIA

Sito ufficiale del film *Mezon do Himiko*
http://www.himiko-movie.com/ ultimo accesso: 17/09/2014

Video del Programma Niente di Personale - L'intervista a Platinette, 26 Aprile 2011
https://www.youtube.com/watch?v=sOatcNMdymo ultimo accesso: 17/09/2014

Video del Programma di BeeTv, *Mittsu Mangrōbu & Daiana no onē takushī* , 1 Settembre 2011
https://www.youtube.com/watch?v=na8YBzEqCqk ultimo accesso: 17/09/2014

Video del Programma della *Nihon Terebi, Naruhodo! Highschool* , 12 Aprile 2012
https://www.youtube.com/watch?v=kwLlIrRJdJg ultimo accesso: 17/09/2014

Video del Programma della *Fuji Terebi*, *Ken no bakushōfūfu sono 5,* 26 Febbraio 2013
https://www.youtube.com/watch?v=HVUFM_mI7R4 ultimo accesso: 17/09/2014

Su *onēkotoba* (オネエことば)
http://matome.naver.jp/odai/2136288402214588401 ultimo accesso: 17/09/2014

Su definizione di *nyūhafu* (ニューハーフ)
http://www.jlect.com/entry/414/nyuuhaafu/ ultimo accesso: 17/09/2014

Sito sul fansubbing italiano.
www.italiansub.net ultimo accesso: 17/09/2014

Articolo di COLAGRECO, Luigi, *Verso la multimedialità? Gli spettacoli di Leopoldo Fregoli fra teatro e cinema*, in "Ateatro // webzine di cultura teatrale", n. 029, Ottobre 2013 http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro2002/fregoli.htm ultimo accesso: 17/09/2014