



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Lingue Istituzioni Economiche e Giuridiche dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

—
Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La variazione diastratica e la resa in sottotitolazione del *wakamonogo*

Relatore

Ch. Prof. Francesco Saverio Vitucci

Correlatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Laureando

Maria Oppici

Matricola 827902

Anno Accademico

2014 / 2015

Indice

Indice.....	1
要旨.....	3
Introduzione.....	4
Capitolo 1.....	6
La traduzione audiovisiva.....	6
1.1 Che cos'è la traduzione audiovisiva.....	6
1.2 Diversi tipi di traduzione audiovisiva.....	9
1.2.1 Il voice-over.....	9
1.2.2 La narrazione.....	10
1.2.3 Il commento.....	10
1.2.4 La descrizione audiovisiva.....	10
1.2.5 Il doppiaggio.....	11
1.3 La sottotitolazione.....	12
1.3.1 Diversi tipi di sottotitolazione e loro applicazione.....	13
1.3.1.1 Sottotitolazione intralinguistica e sottotitolazione interlinguistica.....	14
1.3.1.2 La sottotitolazione intralinguistica per sordi.....	14
1.3.1.3 La sopratitolazione.....	15
1.3.1.4 La sottotitolazione per l'apprendimento di una L2.....	16
1.3.2 Il processo di realizzazione dei sottotitoli.....	17
1.3.2.1 La riduzione testuale.....	17
1.3.2.2 La trasformazione diamesica.....	18
1.3.3 Le strategie di sottotitolazione: i modelli di Gottlieb e Lomheim.....	19
1.3.3.1 Aspetti tecnici della sottotitolazione.....	19
1.3.3.2 Il modello di Henrik Gottlieb.....	20
1.3.3.2.1 Espansione (<i>expansion</i>).....	20
1.3.3.2.2 Parafrasi (<i>paraphrase</i>).....	20
1.3.3.2.3 Trasposizione (<i>transfer</i>).....	20
1.3.3.2.4 Imitazione (<i>imitation</i>).....	20
1.3.3.2.5 Trascrizione (<i>transcription</i>).....	21
1.3.3.2.6 Dislocazione (<i>dislocation</i>).....	21
1.3.3.2.7 Condensazione (<i>condensation</i>).....	21
1.3.3.2.9 Cancellazione (<i>deletion</i>).....	21
1.3.3.2.10 Rinuncia (<i>resignation</i>).....	21
1.3.3.3 Il modello di Sylfest Lomheim.....	22
1.3.3.4 Il modello di Mariacristina Petillo.....	22
1.3.3.4.1 Condensazione.....	22
1.3.3.4.2 Omissione o parafrasi.....	22
1.3.3.4.3 Discorso confuso.....	22
1.3.3.4.4 Ellissi.....	22
1.3.3.4.5 Accorpamento di dialoghi brevi.....	22
1.3.3.4.6 Semplificazione del lessico e della sintassi.....	23
1.3.3.4.7 Suddivisione logica dei sottotitoli.....	23
Capitolo 2.....	24
La variazione diastratica.....	24
2.1 Che cos'è la variazione diastratica.....	24
2.2 Il linguaggio giovanile in Giappone: il <i>wakamonogo</i>	24
2.2.1 Lingua e identità.....	25
2.2.2 Caratteristiche del <i>wakamonogo</i>	26

2.2.2.1 Caratteristiche fonetiche.....	26
2.2.2.2 Caratteristiche lessicali.....	27
2.2.2.3 Caratteristiche morfologiche e sintattiche.....	29
2.3 Conclusioni	30
Capitolo 3	31
Proposte di sottotitolazione e analisi delle scene significative del film Aoi Tori	31
3.1 Il film	31
3.2 Proposte di sottotitolazione e analisi delle scene significative	32
3.2.1 Hayakawa e Chiba parlano prima della lezione	32
3.2.2 Gli studenti si lamentano del Professor Murauchi	33
3.2.3 Katayama e Sonobe parlano del Professor Murauchi.....	34
3.2.4 Primo litigio in classe	36
3.2.5 Inoue e Sonobe parlano al <i>fast food</i>	37
3.2.6 Katayama e Sonobe parlano delle <i>õAoi Tori BOXõ</i> e del Professor Murauchi.....	42
3.2.7 <i>õMurauchi esce di scenaõ</i>	43
3.2.8 Katayama e Sonobe parlano del litigio tra Umeda e Inoue.....	45
3.2.9 Secondo litigio in classe.....	46
3.2.10 Sonobe parla a Inoue di Noguchi	49
Conclusione	52
Appendici	54
Appendice A: Script completo del film Aoi Tori	54
Bibliografia.....	108
In giapponese	109
Linkografia	109

要旨

この卒業論文を通じて日本語における若者語の言語的の年齢変化を分析した。この分析のために、「青い鳥」という映画の字幕を製作した。

まず、この映画の一番大切なテーマは学校の中であるいじめである。ある学期に中学校二年生の野口君は同級生のいじめによって自殺未遂事件を起こした。そのため、次の学期に村内という臨時教師が東ヶ丘中学校にやって来た。彼が生徒たちに命じた一番はじめの事は、事件を起こし既に転校している生徒の机を教室に戻す事だった。さらに、村内先生は毎日無人の机に声をかけて「野口君おはよう」と言った。生徒や教師や保護者などから抗議が起こるが、村内先生はその挨拶を止めようとなかった。

二番目大切なテーマは責任だ。この言葉は村内先生と主人公園部君の話の中心であった。その話を通して先生は園部君に責任の大切さを教えていた。

この映画を選んだ理由はセットは中学校だから、みんなの生徒たちの会話の中にいろいろな若者語の特徴があるからだ。したがって、この映画にイタリア語字幕を入れることで、それら特別な若者語を分析することができた。

この卒業論文には三つの章がある。第一章には視聴覚翻訳について話をする。視聴覚の翻訳はいろいろな種類がある。一番の有名なのは吹き替えで二番目に有名なのは字幕である。さらに、ボイスオーバーや耳が聞こえない人のための字幕や、外国語を学ぶ人のための字幕などもある。しかし、この論文のテーマは字幕だから、この視聴覚の翻訳の種類に集中する。字幕についてはデンマークの研究者ヘンリック・ゴットリーブやノルヴェーの研究者シルフェスト・ロムハイム、イタリアの研究者マリアクリスチナ・ペチッロがいろいろな字幕を製作技術を作り出した。

第二章には若者語の特徴を表した。特徴の一つは若者語には略語が多いということである。例えば「はずい」「むずい」「めんどい」と言う言葉は「恥ずかしい」「難しい」「面倒くさい」という意味の略語だ。集団に属さない人はもし若者の会話が理解できないかもしれない。若者語の中で他の特徴もある、例えば会話を楽しむために若者は強調語や誇張表現をたびたび使っている。そのため、若者の会話には「すごく」とか「超」という言葉が多いである。

第三章には「青い鳥」という映画に字幕を入れた。その字幕を製作するのは非常に難しかった。一番の問題はこの特別な若者語をイタリア語でどう翻訳するかだった。確かにイタリア語にも日本語の若者語のように言語があっているが、その中にはさまざまな卑猥な言葉も含まれる。字幕ではそのような言語は観客に悪い影響を与えるから、たくさん入れることはできない。したがって、字幕を製作するために視聴覚翻訳に関する学説をたくさん勉強しなければなかった。

Introduzione

Secondo lo studioso Paolo Balboni: «Comunicare significa scambiare messaggi efficaci»¹. Anche in assenza di una vera e propria conversazione tra due interlocutori, tale affermazione rimane corretta; nel caso di un film, ad esempio, lo scopo del regista è sempre quello di comunicare un dato messaggio in maniera efficace. Questo punto va tenuto bene a mente da chiunque si appresti a operare una traduzione audiovisiva di un prodotto multimediale: tale traduzione ha infatti come scopo principale quello di mantenere un'equivalenza funzionale e cioè sortire sullo spettatore lo stesso effetto del prodotto originale².

Ciò che si è cercato di fare con questo elaborato è stato il fornire una proposta di sottotitolazione del film giapponese *Aoi Tori* di Nakanishi Kenji, che riuscisse a trasmettere gli stessi messaggi voluti dal regista nella versione originale. L'aspetto su cui verte questa analisi è la resa in sottotitolazione del *wakamonogo* o linguaggio giovanile; dopo aver presentato, nel primo capitolo, che cos'è la traduzione audiovisiva e averne analizzato le differenti tipologie, si analizzerà nel secondo capitolo in che modo il linguaggio giovanile giapponese diverga dalla lingua *standard* e in che modo tali divergenze possano rendere difficoltoso il processo di sottotitolazione. Si vedrà come tale linguaggio sia caratterizzato da un forte livello di soggettività dei parlanti i quali sono soliti, tramite l'uso di particolari espressioni, enfatizzare i propri sentimenti³ rendendo così i dialoghi difficili da rendere in sottotitolazione. La scelta di questo film è stata dettata dal fatto che l'ambientazione all'interno di una scuola media, faccia sì che nel linguaggio dei protagonisti si trovi una grande presenza di caratteristiche tipiche del *wakamonogo*, punto cardine di questa analisi. Nel corso dell'elaborato si vedrà come alcuni ragazzi utilizzino più di altri tale linguaggio e come esso condizioni le scelte del traduttore nella realizzazione dei sottotitoli.

Oltre a presentare molte differenze da un punto di vista grammaticale, la lingua italiana e quella giapponese si differenziano tra loro anche per la struttura del testo: nella lingua italiana regna l'ipotassi, ovvero la subordinazione, mentre il modello giapponese è caratterizzato da un approccio a spirale in cui il cuore dell'argomento viene raggiunto solo tramite approssimazioni successive⁴. Tali differenze possono rendere difficoltoso il processo di realizzazione dei sottotitoli; fortunatamente, come si vedrà nel corso del primo capitolo, la resa di tale metodo di traduzione audiovisiva è stata nel tempo agevolata dall'elaborazione da parte di studiosi quali Gottlieb, Lomheim e Petillo di diverse strategie di sottotitolazione atte appunto a risolvere tali problemi.

Durante il processo di sottotitolazione è bene ricordare che il traduttore non potrà basarsi solo ed esclusivamente su quanto pronunciato dagli attori. Non è infatti corretto pensare ai sottotitoli come a una traduzione letterale delle battute originali del film: il parlato conversazionale è fortemente

¹ Paolo E. BALBONI, *La comunicazione interculturale*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 11.

² Umberto ECO, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 80.

³ Anca FOC ENEANU, «Some aspects of the language of young people in Japan», in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures* (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, p. 47.

⁴ Paolo E. BALBONI, *La comunicazione interculturale*, Marsilio, Venezia, 2007, pp. 94-95.

dipendente dalla situazione in cui viene prodotto⁵. Il traduttore dovrà quindi tenere conto anche di tutti quegli elementi paraverbali che contribuiscono alla comprensione globale di un discorso. Si pensi alla dimensione cinesica ovvero alla gestualità e all'uso del corpo degli interlocutori: elementi culturalmente diversi da quelli degli spettatori possono risultare di difficile comprensione. In Giappone è consuetudine toccarsi la punta del naso con l'indice per indicare sé stessi, alzare il mignolo in alto per indicare una donna o strisciare il pollice dall'alto verso il basso sulla guancia per indicare la *yakuza*. La comprensione di tali elementi da parte del sottotitolatore è di fondamentale importanza per riuscire a disambiguare, tramite il proprio lavoro, quegli elementi che restando impliciti sarebbero sconosciuti a uno spettatore straniero. All'interno di questi elementi paraverbali si trova anche la dimensione cronemica, la quale assume una certa importanza per la comprensione di un prodotto audiovisivo. In Italia, ad esempio, il silenzio è visto come un vuoto comunicativo ed assume quindi una connotazione negativa; al contrario in Giappone esso è ritenuto necessario per permettere agli interlocutori di intervenire in una conversazione⁶ dando così vita a turni di parola piuttosto distinti, cosa difficile da riscontrare in Italia dove sovrapporre il proprio discorso a quello dell'interlocutore è visto come una *co-costruzione di senso*⁷. In Giappone, inoltre, il silenzio può assumere un ruolo molto complesso poiché può indicare un assenso implicito come una disapprovazione totale.

Il traduttore audiovisivo, nel compiere il proprio lavoro, dovrà tenere conto di tutti i fattori fin qui presentati, e di molti altri che si vedranno nel corso di questo elaborato, per essere in grado, non solo di veicolare correttamente i messaggi voluti dal regista, ma di compiere altresì una traduzione di qualità.

⁵ Pierangela DIADORI, Paola MICHELI, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Guerra edizioni, Perugia, 2010, p. 208.

⁶ Pierangela DIADORI, Paola MICHELI, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Guerra edizioni, Perugia, 2010, pp. 212-213.

⁷ *Ibidem*

Capitolo 1

La traduzione audiovisiva

1.1 Che cos'è la traduzione audiovisiva

Il cinema nasce nel 1895 e nasce muto.

Il passaggio dal cinema muto a quello sonoro, che comparirà solo intorno agli anni venti del novecento, non avvenne in maniera brusca; già dall'inizio del ventesimo secolo, infatti, la crescente complessità delle trame dei film prodotti cominciò a richiedere l'introduzione di commenti scritti dal carattere descrittivo - esplicativo o, talvolta di brevi dialoghi⁸. Questi commenti scritti, i cosiddetti "intertitoli" o "didascalie", erano delle semplici schermate proiettate tra una scena e l'altra di un film. Considerati fortemente antiestetici e anticinematografici, in quanto interrompevano di continuo il ritmo della visione filmica, già a partire dagli anni venti gli intertitoli si trasformarono in sottotitoli⁹. Questo passaggio fu reso possibile anche dall'evolversi della tecnologia, che permise per la prima volta di imprimere i sottotitoli direttamente sulla pellicola e non solo di alternarli ad essa.

Appare evidente come, prima dell'introduzione delle didascalie, la circolazione dei film da un Paese all'altro, non richiedesse alcun tipo di mediazione linguistica. Con lo svilupparsi di queste tecniche, tuttavia, una qualche forma di traduzione, seppur limitata alla rimozione degli intertitoli originali per sostituirli con quelli nella lingua del Paese di arrivo o *target language*, si rese necessaria. Fu proprio questa necessità a gettare le basi per lo sviluppo di quella che oggi conosciamo come traduzione audiovisiva (TAV, o AVT dall'inglese *audiovisual translation*).

Ma che cos'è di preciso la traduzione audiovisiva? A che cosa ci si riferisce quando si utilizza questo termine? Per rispondere a queste domande è bene rifarsi alla definizione elaborata dallo studioso spagnolo Luis Pérez González: "Audiovisual translation is a branch of translation studies concerned with the transfer of multimodal and multimedial texts into another language and/or culture"¹⁰. Con questa definizione l'autore oltre a delimitare immediatamente il campo d'indagine al trasferimento linguistico/culturale di testi multimodali e multimediali, ribadisce inequivocabilmente la collocazione della traduzione audiovisiva all'interno dei *translation studies*¹¹.

Sebbene a tutt'oggi la traduzione audiovisiva rientri a pieno titolo all'interno degli studi traduttologici, il percorso che l'ha portata fino a questo punto non è stato né semplice né privo di ostacoli. Molti studiosi, infatti, erano restii a considerare la sottotitolazione o il doppiaggio (le due

⁸ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco angeli, Milano, 2012, p. 114.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ Luis PÉREZ GONZÁLEZ, "Audiovisual translation" in Mona BAKER, Gabriela SALDANHA (a cura di) *Routledge encyclopedia of translation studies*, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2009, p. 13.

¹¹ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco angeli, Milano, 2012, p. 9.

forme di traduzione audiovisiva più note e affermate nel contesto europeo) come vere forme di traduzione a causa della componente sincronica che porta a espedienti di adattamento e riscrittura testuale imprevedibili¹². Oltre a questi fattori, che si analizzeranno meglio più avanti, anche una terminologia instabile e in continuo cambiamento ha reso difficile la collocazione di questi studi. Le prime opere in questo campo prediligevano nomi quali *traduzione filmica* (*film translation*) e *traduzione per lo schermo* (*screen translation*)¹³, evidenziando nel primo caso il prodotto che veniva veicolato attraverso la traduzione e nel secondo il mezzo di distribuzione dei prodotti mandati in onda. Successivamente si ebbe l'introduzione dell'etichetta *trasferimento linguistico* (*language transfer*) che metteva in evidenza la componente verbale del prodotto¹⁴.

Tutte queste etichette pur portando in primo piano diversi aspetti della traduzione audiovisiva, si dimostravano incapaci di racchiudere in un solo nome i vari e complessi aspetti di quest'ultima; tale mancanza determinò l'esigenza di trovare una definizione più esauriente: da qui la nascita del termine *traduzione audiovisiva*, espressione ombrello oggi utilizzata in senso lato per fare riferimento alla dimensione multi-semiotica di tutte le opere cinematografiche e televisive i cui dialoghi subiscono una traduzione¹⁵. Presentata la genealogia del termine TAV, si procederà ora con l'analisi del soggetto di tale procedimento: il testo audiovisivo.

Il testo audiovisivo, a differenza di un classico testo stampato utilizza due diversi canali di comunicazione: il canale visivo e quello sonoro. Essi a loro volta non si limitano a rappresentare le immagini e i dialoghi di un film, il canale visivo infatti comprende tutti i segni visivi verbali cioè sottotitoli e didascalie, ma anche i segni visivi non verbali come la cinesica e prossemica degli attori, e ancora la vestemica e oggettistica degli stessi. Per quanto riguarda il canale sonoro invece esso comprende oltre ai dialoghi anche la musica, i rumori e i silenzi presenti all'interno del film: la cosiddetta colonna sonora¹⁶.

La natura estremamente complessa che lo caratterizza, rende il testo audiovisivo molto difficile da gestire in traduzione. Per raggiungere al meglio questo scopo, fin dall'introduzione del cinema sonoro vennero tentati diversi tipi di TAV come ad esempio le versioni multiple dei film che venivano letteralmente girati più volte con attori di diverse nazionalità e talvolta registi diversi che si recavano sul set originale¹⁷.

Dati gli elevati costi che questo tipo di TAV richiedeva si cercarono subito delle soluzioni più economiche e anche più efficaci. Una di queste arrivò verso la metà degli anni venti, quando lo sviluppo tecnologico permise di modificare i dialoghi di scene, girate magari in contesti troppo rumorosi, tramite un processo noto come *post-synchronization*. Anche se nato con lo scopo di migliorare la qualità audio dei film, questo processo venne presto utilizzato per rimpiazzare i dialoghi originali con la versione tradotta nella lingua del Paese di arrivo, posando le basi per la tecnica del doppiaggio come la si conosce oggi¹⁸.

¹² Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 12.

¹³ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 8.

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Arline REMAEL *Audiovisual translation*, in Yves GAMBIER, Luc VAN DOORSLAER (a cura di), *Handbook of translation studies*, John Benjamins publishing CO., Amsterdam, 2010, pp. 12-18.

¹⁷ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 35.

¹⁸ Luis PÉREZ GONZÁLEZ, *Audiovisual translation* in Mona BAKER, Gabriela SALDANHA (a cura di) *Routledge encyclopedia of translation studies*, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2009, p. 14.

Quando si parla di dialoghi di un film bisogna sempre ricordare che si fa riferimento a un tipo di parlato molto particolare; quello che il parlato filmico riporta sullo schermo infatti, è un tipo di dialogo adattato, prefabbricato, pianificato con l'intento di sembrare autentico, che accetta solo in misura limitata matrici dialettali, variazioni locali e toni colloquiali¹⁹. Le forme grammaticali sono solitamente ineccepibili e i turni di parola sono perfettamente distinti, tutti elementi difficili da riscontrare in una conversazione naturale. Le forme dialettali, come detto poco fa, vengono spesso abbandonate in favore di un italiano *da scuola di dizione*²⁰; questo risulta particolarmente vero quando si parla del cinema italiano a partire dalla fine degli anni trenta, quando a causa delle leggi fasciste antidialettali il parlato filmico venne riportato verso modelli letterari e di maggior prestigio. Il dialetto farà il suo ritorno alla fine della Guerra con film quali *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini e anche *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, all'interno dei quali sono presenti diverse varietà di lingua più basse²¹ e varietà regionali molto marcate. Successivamente si arriverà al cinema come lo conosciamo oggi, nel quale l'italiano di media formalità si alterna a *macchie* di italiano popolare o dialettale (Diadori, Micheli, 2010, p. 183).

Osservando con attenzione le caratteristiche fin qui elencate, ci si rende conto di come la traduzione audiovisiva non possa essere definita una mera traduzione letterale, dal momento che l'operazione della traduzione è solo una minima parte del processo che porterà ad ottenere un prodotto efficace agli occhi del pubblico di arrivo²². È per questo motivo che oggi il traduttore audiovisivo viene considerato un vero e proprio professionista. Nonostante in passato si tendesse ad affidare la traduzione di testi audiovisivi a personale inesperto, oggi difficilmente si assiste a situazioni di questo tipo. Si è ormai radicata la convinzione che il successo di un film non dipenda solo dalla perfetta sincronizzazione labiale dei dialoghi in caso di doppiaggio, o nella presentazione di sottotitoli adeguati al pubblico di arrivo in caso di sottotitolazione. Queste caratteristiche, seppur molto importanti, se non accompagnate da una traduzione del testo audiovisivo di alta qualità non garantiscono una buona riuscita del film. Risulta quindi evidente che solide basi teoriche unite ad abilità ed esperienza sul versante pratico sono attributi imprescindibili per un traduttore audiovisivo che voglia ottenere risultati di qualità²³.

Come è già stato accennato in precedenza, esistono diversi tipi di traduzione audiovisiva, anche se i più conosciuti, almeno a livello europeo restano il doppiaggio e la sottotitolazione. Nonostante ogni Paese si sia inizialmente orientato verso una tecnica piuttosto che l'altra, questa tendenza radicale sembra stia cambiando. Nei paesi che in principio optarono per il doppiaggio, considerando la sottotitolazione scadente e di minor prestigio, oggi si sta assistendo a un cambio di rotta determinato forse in parte dai minori costi e tempi di realizzazione che la sottotitolazione richiede, e in parte anche dal rispetto che questa tecnica ha nei confronti dell'opera originale²⁴. La sottotitolazione, definita dalla studiosa Elisa Perego una *modalità di traduzione trasparente*, lascia infatti intatta la traccia originale dei dialoghi e permette quindi allo spettatore di verificare, nel caso egli conosca anche la lingua *source*, quanto del messaggio originale è stato manipolato, cancellato o

¹⁹ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 10.

²⁰ Pierangela DIADORI, Paola MICHELI, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Guerra edizioni, Perugia, 2010, p. 166.

²¹ Pierangela DIADORI, Paola MICHELI, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Guerra edizioni, Perugia, 2010, p. 118.

²² Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco angeli, Milano, 2012, p. 112.

²³ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 13.

²⁴ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 18.

eventualmente frainteso. Nonostante lo spettatore sia quindi impegnato in un doppio processo cognitivo di ascolto/lettura, e nonostante questo possa risultare più impegnativo in un primo momento, diversi studi hanno dimostrato che nei Paesi in cui la sottotitolazione è predominante, il pubblico non considera il sottotitolo come un elemento di disturbo e anzi non è disposto ad accettare il doppiaggio²⁵.

1.2 Diversi tipi di traduzione audiovisiva

Dal momento che questa tesi si occuperà principalmente di sottotitolazione, nell'analisi dei diversi tipi di traduzione audiovisiva che si proporranno ci si occuperà solo brevemente di tutte quelle tecniche che applicano la sostituzione dei dialoghi originali con dialoghi tradotti e adattati (tecnica della risonorizzazione o *revoicing*), per concentrarsi invece su quei metodi che, al contrario, conservano i dialoghi originali (tecnica della titolazione).

Per quanto riguarda le tecniche di risonorizzazione elenchiamo di seguito le principali:

- *Voice-over*
- *Narrazione*
- *Commento*
- *Descrizione audiovisiva*
- *Doppiaggio*

1.2.1 Il voice-over

La tecnica del *voice-over*, o semidoppiaggio, consiste nel sovrapporre alla versione originale dei dialoghi, la versione doppiata.

Tale versione viene letta solitamente da uno *speaker*, il quale al contrario di quanto farebbe un doppiatore professionista, non tenta di riprodurre il timbro e l'espressività della voce originale, ma si limita a leggere in maniera più impersonale il testo tradotto, con importanti conseguenze sulla naturalezza del prodotto finale.

Questo tipo di TAV viene utilizzato di solito per il trasferimento audiovisivo di generi come documentari, interviste o servizi giornalistici.

L'autenticità del *voice-over* è data in gran parte da quei pochi secondi di non sincronizzazione tra audio originale e versione tradotta, che vengono solitamente lasciati all'inizio e alla fine di ogni frase; dopo i primi due o tre secondi il volume della traccia originale viene abbassato in modo da renderla comunque udibile, ma non di disturbo alla comprensione della nuova versione.

La tecnica del *voice-over* non richiede, come invece fa il doppiaggio, una precisa sincronia labiale con i dialoghi originali, fattore che ne facilita e velocizza di molto il processo di produzione diminuendone così anche i costi.

Questa tipologia di TAV viene considerata una modalità traduttiva meno completa e meno riuscita del doppiaggio²⁶ e per questo motivo raramente viene utilizzata in ambito cinematografico, fatta eccezione per Paesi come la Russia, la Polonia e le repubbliche ex sovietiche dove il *voice-over* viene applicato a numerose pellicole.

²⁵ *Ibidem*

²⁶ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 24.

1.2.2 La narrazione

La tecnica della narrazione assomiglia a quella del *voice-over*, ma se ne discosta per questioni di carattere linguistico. In questo caso, infatti, il testo di partenza viene tradotto con largo anticipo rispetto alla messa in onda del prodotto, dando così la possibilità di attuare un processo di selezione, riduzione e adattamento dei materiali linguistici. Come risultato, il testo tradotto può differire da quello di partenza anche di molto sia da un punto di vista stilistico che contenutistico. I contenuti vengono di fatto modificati in base alle esigenze del pubblico di arrivo e ciò che ne deriva è un testo più formale e curato che non lascia spazio a colloquialismi e toni tipici del parlato, un testo sintatticamente complesso e caratterizzato da un registro letterario²⁷; al suo interno i discorsi diretti vengono trasformati in discorsi indiretti, in quanto lo *speaker* (solitamente un attore o un giornalista) che andrà a leggere tale testo racconta in modo del tutto distaccato ciò che accade.

Un'altra caratteristica che distingue in maniera netta il *voice-over* dalla narrazione è la totale assenza in quest'ultima dei dialoghi originali. In questo caso non vi è più alcuna traccia del testo di partenza, sostituito interamente dalla versione tradotta²⁸.

Questo tipo di TAV viene solitamente applicato a documentari e cortometraggi e il suo impiego a livello cinematografico è praticamente nullo.

1.2.3 Il commento

Come la narrazione, anche il commento viene solitamente utilizzato per la diffusione di documentari e cortometraggi. Al contrario della narrazione però, nel commento si tende ad utilizzare un linguaggio più scorrevole e con strutture sintattiche più semplici.

Questo tipo di trasferimento linguistico si colloca sempre più agli antipodi di una traduzione audiovisiva ed è di solito ritenuto più vicino ad un libero adattamento che non a una traduzione vera e propria²⁹.

Il commento infatti, gode di una libertà formale maggiore e la mancanza di costrizioni tecniche legate alla sincronizzazione, permette talvolta addirittura di aggiungere o eliminare informazioni più o meno rilevanti.

Questa modalità di trasferimento linguistico si propone come un ottimo compromesso nel caso in cui *source language* e *target language* siano culturalmente molto distanti l'una dall'altra. La possibilità di adattare i contenuti dei dialoghi originali alla cultura ricevente permette, infatti, di sostituire elementi culturalmente troppo distanti con altri di più facile comprensione per il pubblico di arrivo.

La libertà di cui gode il commento a livello linguistico, si estende in alcuni casi, anche a livello tecnico. Non è raro per esempio, che la sincronizzazione del testo avvenga non sulla base del testo di partenza, ma sulla base delle immagini se ritenute più significative.

1.2.4 La descrizione audiovisiva

La descrizione audiovisiva è un tipo di TAV destinata ad un pubblico di non vedenti. Quello che si vuole fare con questa tecnica è fornire allo spettatore non vedente, informazioni aggiuntive riguardo

²⁷ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 30.

²⁸ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco angeli, Milano, 2012, p. 25.

²⁹ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco angeli, Milano, 2012, p. 26.

l'apparato visivo del film come le espressioni del volto degli attori, il linguaggio del corpo, i costumi e tutto ciò che non può essere percepito dallo spettatore non vedente.

Dal momento che l'obiettivo della descrizione audiovisiva è quello di descrivere, appunto, ciò che accade sullo schermo, essa si colloca all'estrema periferia della traduzione audiovisiva, tanto da chiedersi se si tratti davvero di una forma di traduzione³⁰. La principale difficoltà nell'attuare questa tecnica risiede nel decidere la quantità di informazioni mancanti da riportare. Bisogna sottolineare, infatti, la grande eterogeneità del pubblico non vedente; di conseguenza una persona cieca dalla nascita e quindi priva di memoria visiva avrà bisogno di informazioni diverse rispetto a chi ha perso la vista in una fase successiva della vita, ed è quindi in grado di integrare le informazioni con la propria memoria visiva.

Un altro fattore da tenere in considerazione è, come spesso accade, il genere filmico a cui si sta lavorando. Documentari e film avranno bisogno di un maggior numero di dettagli rispetto a notiziari o show televisivi che integreranno con la grande presenza di dialoghi.

1.2.5 Il doppiaggio

Il doppiaggio (*dubbing* o *lip-synchronisation*) è la forma di traduzione audiovisiva più conosciuta in Italia e, insieme alla sottotitolazione, una delle due più conosciute e diffuse a livello europeo.

Questa tecnica consiste nel sostituire, tramite post-sincronizzazione, l'intera traccia dei dialoghi originali con una nuova versione tradotta nella lingua del Paese di arrivo. Come si è più volte accennato in precedenza, il doppiaggio richiede un alto livello di precisione nella sincronia labiale, così che i movimenti delle labbra degli attori e i nuovi dialoghi tradotti coincidano il più possibile. Solo in questo modo si potrà creare l'illusione nello spettatore che gli attori sullo schermo stiano effettivamente parlando nella sua lingua.

Questo è solo uno dei problemi che si devono affrontare quando ci si confronta con il doppiaggio di un testo audiovisivo. A livello linguistico si devono spesso affrontare situazioni non facili come la traduzione di giochi di parole o la trasposizione dell'umorismo dell'originale; tradurre il turpiloquio o le varianti sociolinguistiche più importanti. Se, ad esempio, si deve tradurre in italiano un film in *american english* all'interno del quale uno dei personaggi parla in italiano, come si potrà rendere questo effetto in traduzione in modo da ricreare dialoghi verosimili privi della sterilità cui talvolta è soggetto il doppiaggio? Una delle opzioni più probabili sarebbe quella di far parlare tale personaggio in un marcato dialetto così da caratterizzarlo al meglio agli occhi degli spettatori. Ma a questo punto come scegliere la miglior varietà dialettale da adottare? Tutte domande che il traduttore audiovisivo deve affrontare e cercare di risolvere per riuscire al meglio nel proprio lavoro. Oltre alla caratterizzazione linguistica dei personaggi di un film, ci sono, come già accennato, altri momenti di difficoltà nel processo di traduzione di un testo audiovisivo. La trasposizione dell'umorismo nella lingua *target* è uno di questi. L'umorismo, si sa, è un aspetto della comunicazione specifico della cultura di appartenenza dei parlanti; capire l'umorismo di una cultura diversa dalla propria appare già di per sé una sfida, tradurlo e rendere lo stesso effetto in un'altra lingua può sembrare davvero impossibile. Tradurre l'umorismo significa mettere in comunicazione due universi di comicità spesso molto differenti tra loro. Al contrario di quanto potrebbe accadere in un testo scritto (e anche nel caso della sottotitolazione), nel doppiaggio non sarà possibile utilizzare le note esplicative per chiarire allo spettatore la causa dell'ironia, rendendo la traduzione a volte molto difficile. Eppure, nonostante la difficoltà della trasposizione di impliciti culturali o giochi di

³⁰ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 35.

parole esistono casi di traduzione della comicità molto riuscite come ad esempio la sit-com animata *Il Simpson* o anche *Southpark*³¹. Come appare evidente il doppiaggio di un prodotto audiovisivo non è cosa semplice, per questo tale processo viene effettuato da un gran numero di professionisti, tra i quali ne citiamo solo alcuni come il traduttore, l'adattatore dei dialoghi, il direttore del doppiaggio, gli attori doppiatori e così via (Perego, Taylor, 2012). Il doppiaggio è quindi un lavoro lento e laborioso, ragion per cui è una soluzione molto costosa e non tutti i Paesi possono permettersela.

Naturalmente, il doppiaggio presenta anche molti lati positivi come, ad esempio, la miglior fruibilità per un pubblico di bambini e/o di analfabeti o semianalfabeti. Utilizzando questo tipo di TAV inoltre, le riduzioni testuali sono molto minori di quanto non sarebbero utilizzando soluzioni come la sottotitolazione. Nel doppiaggio, infatti, il testo di arrivo deve essere di lunghezza pari a quello di partenza, al contrario di quanto accade in ambito di sottotitolazione, dove il testo viene spesso ridotto e manipolato per fattori di tempo e spazio occupato.

In un prodotto doppiato, lo spettatore potrà seguire tranquillamente la trama e concentrarsi sulle immagini, senza essere disturbato dalla presenza di sottotitoli sullo schermo che, oltre a impegnare lo spettatore in un ulteriore processo di lettura, possono causare anche una deturpazione parziale delle immagini originali causando confusione nello spettatore³².

1.3 La sottotitolazione

Come accennato all'inizio del capitolo, i sottotitoli sono l'evoluzione e la versione moderna dei primi *intertitoli* o *didascalie* proiettati tra una scena e l'altra di un film per fornire informazioni non deducibili dalle sole immagini. Il processo di sottotitolazione, dalla sua introduzione all'inizio degli anni venti fino ad oggi, ha subito molte trasformazioni, evoluzioni e miglioramenti grazie all'ammmodernamento delle tecniche coinvolte per la sua realizzazione. Attualmente, infatti, nuove tecniche al laser permettono una produzione più rapida e un risultato di alta qualità a costi molto contenuti, soprattutto se paragonati a quelli per il doppiaggio³³.

Nonostante a prima vista si possa pensare ai sottotitoli come una semplice traduzione dei dialoghi originali, non c'è nulla di più lontano dalla realtà di questa convinzione.

Il processo che conduce alla creazione dei sottotitoli non è lungo ed elaborato come quello per il doppiaggio, ma è comunque possibile affermare con certezza che la traduzione ne occupi solo una minima parte. Ecco perché molti studiosi non sono d'accordo col definire la sottotitolazione una semplice traduzione³⁴.

Secondo lo studioso e sottotitolatore danese Henrik Gottlieb³⁵ ci sono cinque fattori che, presenti nella sottotitolazione, la distinguono dalle altre tecniche di traduzione audiovisiva. Egli infatti si riferisce alla sottotitolazione come a un tipo di traduzione scritta (*written*), aggiuntiva (*additive*), immediata (*immediate*), sincronica (*synchronous*) e multimediale (*polymedial*).

³¹ Pierangela DIADORI, Paola MICHELI, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Guerra edizioni, Perugia, 2010, p. 176.

³² Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 27.

³³ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, pp. 34-36.

³⁴ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 37.

³⁵ Henrik GOTTLIEB, *Subtitling ó A new university discipline* in Cay DOLLERUP, Anne LODDEGAARD (a cura di), *Teaching translation and interpreting*, John Benjamins Publishing Company, 1992, pp., 161-170.

Per la loro natura scritta, i sottotitoli si discostano dalla maggior parte delle tecniche di traduzione audiovisiva che si avvalgono del canale orale per comunicare un messaggio, come ad esempio fa il doppiaggio.

Da un punto di vista puramente tecnico i sottotitoli sono aggiuntivi poiché vanno ad aggiungersi alla versione originale dei dialoghi senza cancellarli, ma comunicando lo stesso messaggio tramite un canale semiotico differente. Sono immediati in quanto vengono proposti in contemporanea alle battute originali e insieme ad esse scompaiono togliendo allo spettatore la possibilità di rilettura, ragion per cui sono detti anche sincronici.

Infine, la sottotitolazione è definita un tipo di traduzione audiovisiva multimediale perché costituisce solo uno dei tanti canali attraverso cui il messaggio viene comunicato e trasmesso agli spettatori. Nel caso di un prodotto sottotitolato, infatti, lo spettatore riceverà informazioni sotto forma di immagini e testo scritto attraverso il canale visivo e sotto forma di colonna sonora e testo orale attraverso quello uditivo.

Prima di procedere con l'analisi più dettagliata dei vari tipi di sottotitoli esistenti, del loro processo di realizzazione e delle strategie di sottotitolazione, è bene introdurre un concetto fondamentale per la teoria della traduzione: il concetto di equivalenza.

Per equivalenza si intende la capacità del sottotitolatore di rendere nella lingua *target* gli stessi elementi semantici della lingua di partenza, nonché di sortire sullo spettatore lo stesso effetto del testo originale³⁶.

È possibile distinguere tra due diversi tipi di equivalenza: quella *formale* e quella *dinamica* (Perego, 2005, pp. 42-43). Per equivalenza formale si intende un tipo di riproduzione vicina al testo di partenza per quanto riguarda forma e contenuto, al contrario l'equivalenza dinamica o, come viene definita da Eco³⁷, funzionale prediligerà la naturalezza del testo di arrivo lasciando così da parte la forma linguistica utilizzata dal testo originale. Il compito del sottotitolatore sarà quindi quello di decidere, in base alle diverse situazioni, quale tipo di equivalenza utilizzare per rendere al meglio il testo di arrivo.

1.3.1 Diversi tipi di sottotitolazione e loro applicazione

Prima di osservare nel dettaglio le caratteristiche dei diversi tipi di sottotitoli, occorre fare una precisazione e dividere questi ultimi in quattro macrocategorie principali, vale a dire i *displays*, i *pop up glosses*, i sottotitoli e le *captions* (Vitucci, 2013). Con il termine *displays* si fa riferimento a quelle scritte che compaiono sullo schermo quali, ad esempio, cartelli stradali, titoli di giornali o altre scritte importanti per la comprensione del film che quindi non possono essere tralasciate da chi si occupa della traduzione audiovisiva. Dal momento che i *displays* compaiono in corrispondenza di ciò che vanno a tradurre, essi non hanno una posizione fissa sullo schermo e si spostano a seconda delle necessità. I *pop up glosses*, al contrario, compaiono solitamente sotto forma di soprattitoli nella parte alta dello schermo e svolgono una funzione esplicativa nel caso in cui sia necessaria un'espansione del sottotitolo. Questo tipo di tecnica viene utilizzata soprattutto per chiarire allo spettatore eventuali *gap* culturali difficili da rendere in traduzione o anche veri e propri *impasses* lessicali talvolta impossibili da tradurre. Nel caso del giapponese, come si vedrà più avanti, sono molti i fenomeni di *impasses* lessicali, i quali rendono sovente la traduzione molto difficile e la comprensione ostica per gli spettatori che non hanno alcuna conoscenza di tale cultura.

³⁶ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, pp. 41-44.

³⁷ Umberto ECO, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 80.

Nonostante in Italia si utilizzi spesso il termine "sottotitoli" in maniera molto ampia, in ambito di studio è necessario distinguere tra sottotitoli (in inglese *subtitles*) in riferimento alla traduzione interlinguistica, vale a dire da una lingua *source* a una lingua *target*, e *captions* in riferimento alla traduzione intralinguistica. Le *captions* sono infatti la trascrizione sotto forma di sottotitolo, dei dialoghi del film in lingua originale. Esse vengono più o meno ridotte a seconda della funzione che svolgono, ma questo verrà analizzato meglio più avanti. Si passi ora all'analisi più dettagliata delle diverse tipologie di sottotitolo e il loro utilizzo.

1.3.1.1 Sottotitolazione intralinguistica e sottotitolazione interlinguistica

Come appena accennato, la sottotitolazione intralinguistica prende il nome di *captions* ed è la trascrizione, per intero o in parte, dei dialoghi originali di un film. Questo tipo di TAV viene utilizzato principalmente da due categorie di spettatori: i sordi o sordastri e gli apprendenti di una lingua straniera. Naturalmente, a seconda che vengano utilizzati da una piuttosto che dall'altra categoria, le *captions* subiscono dei significativi cambiamenti e riduzioni per meglio svolgere il compito cui sono destinate. Per ciò che concerne i sottotitoli interlinguistici invece, essi sono sottotitoli realizzati in una lingua diversa da quella del prodotto originale e coinvolgono perciò un processo di traduzione e messa in comunicazione di due diverse lingue e culture. Anche nel caso di questo tipo di sottotitoli essi possono essere utilizzati per l'apprendimento di una lingua seconda.

1.3.1.2 La sottotitolazione intralinguistica per sordi

Come accade per la descrizione audiovisiva destinata ad un pubblico non vedente, anche nel caso della sottotitolazione intralinguistica per sordi bisogna tenere a mente che il pubblico sordo è molto ampio e variegato. La percezione che uno spettatore completamente sordo avrà di un film, sarà sicuramente diversa da quella di un utente che soffre di forme di sordità più lievi e meno invalidanti. Partendo da questo presupposto appare chiaro come la creazione di tali sottotitoli risulti un lavoro difficile e laborioso. Naturalmente non sarà possibile creare sottotitoli diversi per ogni grado di sordità, si cercherà quindi di creare un prodotto dall'usabilità³⁸ media e condivisibile che non penalizzi troppo l'utente completamente sordo, ma che non risulti troppo pesante e ridondante per coloro che riescono a percepire, anche solo in parte, le informazioni veicolate dal canale sonoro del prodotto.

I sottotitoli per sordi, pur rassomigliando ai sottotitoli standard in molti aspetti, si discostano da essi su diversi livelli che variano dalle scelte lessicali agli aspetti prettamente tecnici di realizzazione. Una caratteristica peculiare dei sottotitoli per sordi che li distingue nettamente da quelli standard è la presenza nei primi della verbalizzazione del sonoro. Molti particolari che uno spettatore normodotato può dedurre dalla traccia sonora, diventano di difficile comprensione per uno spettatore sordo. Ad esempio sarà difficile capire il tono con cui le frasi vengono pronunciate, o riconoscere un personaggio che parla fuori dall'inquadratura, ma anche i silenzi, i rumori o delle musiche particolari non saranno di facile comprensione e interpretazione per uno spettatore sordo. Per ovviare a questo problema si utilizzano diverse strategie tali da permettere all'utente una migliore

³⁸ Per approfondimenti riguardo il concetto di USABILITÀ si veda: Elisa PEREGO, Christopher TAYLOR, *Tradurre l'audiovisivo*, Carocci, Roma, 2012, pp. 50-55.

fruizione del film. Una delle principale strategie è un attento utilizzo delle norme ortografiche di punteggiatura.

Un'altra tecnica molto utilizzata nei sottotitoli per sordi è quella delle didascalie ossia frasi o parole, spesso in maiuscolo all'interno di parentesi tonde, che indicano i tratti non verbali della lingua. L'utilizzo delle didascalie facilita molto la comprensione per il pubblico non udente, esse sono infatti immediate e di facile interpretazione. Vediamo ora alcuni esempi di didascalie:

(ESCLAMA DI GIOIA)

(RUMORE DI PASSI)

(SQUILLA IL TELEFONO)

(TUTTI RIDONO)

È evidente che uno spettatore non udente non potrebbe avere accesso ad informazioni come quelle indicate dalle didascalie qui sopra senza di esse, e che questo comprometterebbe grandemente l'intera comprensione e interpretazione del film da parte dell'utente.

Un altro problema che lo spettatore sordo si troverà ad affrontare sarà quello dell'identificazione dei personaggi. Se per una persona normoudente è facile capire chi parla anche se questi non rientra nell'inquadratura o è semplicemente ripreso di spalle, questi fattori non faranno altro che creare confusione nello spettatore sordo il quale farà fatica a capire chi sta parlando con chi rendendo la visione del film difficile e disordinata.

Un metodo molto utilizzato, soprattutto a livello televisivo, è quello di utilizzare colori diversi per ogni personaggio. La tendenza è quella di scegliere due o tre colori diversi per i personaggi principali e indicare con un unico colore tutti gli altri.

Quando si va a creare sottotitoli per un pubblico sordo bisognerà tenere conto del fatto che generalmente in tali utenti, la velocità di lettura è inferiore rispetto a quella riscontrata in un pubblico di spettatori normodotati. Proprio per questo motivo e quindi per evitare di sovraccaricare lo spettatore con sottotitoli troppo densi che scorrono troppo velocemente, sarà preferibile, a volte, rinunciare a una perfetta sincronizzazione in favore di una più agevole ricezione del messaggio. Questo comporterà sottotitoli che compaiono sulla schermo poco prima che l'attore inizi a parlare, scomparendo poco dopo la fine della battuta.

Un altro metodo per aiutare lo spettatore sordo nella lettura dei sottotitoli è la scelta attenta ed accurata del lessico in essi contenuto. Anche uno spettatore normodotato ha difficoltà quando si imbatte in termini che non conosce o comunque poco comuni. Questo darà vita a processi di fissazione e riletture³⁹ del sottotitolo e della parola in questione, tutti fattori che rallenteranno la velocità di lettura dello spettatore rendendo la fruizione del sottotitolo difficoltosa e poco scorrevole. È quindi buona norma quando si elaborano dei sottotitoli per sordi cercare di optare per parole facenti parte del lessico comune e parole di alto uso, di termini strutturalmente più semplici e di evitare frasi troppo lunghe e complicate in favore frasi più brevi e concise.

1.3.1.3 La sopratitolazione

La tecnica della sopratitolazione è di scarso interesse dal punto di vista cinematografico, ma per una questione di completezza è bene citarla e spiegare brevemente di cosa si tratta. Questo tipo di traduzione inizia a diffondersi agli inizi degli anni Ottanta e viene utilizzata per tradurre il teatro in

³⁹ Elisa PEREGO, Christopher TAYLOR, *Tradurre l'audiovisivo*, Carocci, Roma, 2012, pp. 89-109

prosa, quello musicale e l'opera lirica. Inizialmente introdotta con titubanza, la sopratitolazione è attualmente molto utilizzata e largamente apprezzata dagli appassionati di opera lirica. La sua realizzazione è piuttosto semplice. Il testo dell'opera, tradotto e adattato, viene proiettato su schermi posizionati solitamente al di sopra del palco.; anche se in alcuni teatri è possibile trovare tali schermi al di sotto o di lato rispetto al palco, il nome con cui si fa riferimento a questa tecnica è comunque rimasto quello di sopratitolazione.

Nonostante la presenza di questi metodi già piuttosto efficaci, pare che il futuro della sopratitolazione risieda in veri e propri sottotitoli che scorreranno su piccoli schermi posizionati sullo schienale di ogni poltrona. Questa tecnica, seppur più costosa, permetterebbe a ogni spettatore di usufruire di sopratitoli personali con la possibilità, inoltre, di scegliere la lingua della traduzione. Questo creerebbe un miglior servizio per gli spettatori che sarebbero liberi di scegliere se usufruire o meno dei sopratitoli e, nel caso, in quale lingua farlo.

1.3.1.4 La sottotitolazione per l'apprendimento di una L2

Come già accennato in precedenza, una delle categorie che maggiormente utilizza i sottotitoli intralinguistici è quella degli apprendenti di una lingua straniera. Nonostante fino a pochi decenni fa l'utilizzo della sottotitolazione come pratica di insegnamento non venisse considerato un metodo efficace e anzi, fosse percepito come elemento di disturbo per gli apprendenti, oggi la sua efficacia didattica non viene più messa in discussione. È stato dimostrato, infatti, che la possibilità per il discente di fruire della colonna sonora originale accompagnata dalla trascrizione integrale dei dialoghi, aiuta lo stesso non solo ad abituarsi all'ascolto della L2 e a capire meglio la pronuncia, ma anche alla memorizzazione di nuove parole favorendone anche il riconoscimento grafico⁴⁰.

Secondo il principio della segnalazione, elaborato dallo psicologo americano Richard Mayer (Vitucci, 2013), infatti, gli studiosi di una lingua straniera tendono ad apprendere meglio se le immagini vengono accompagnate da elementi di supporto alle informazioni principali. La versione integralmente o quasi integralmente trascritta sotto forma di sottotitoli dei dialoghi originali aiuta quindi il discente, sia pure in una fase di conoscenza iniziale della lingua straniera, nella decodifica del messaggio proposto e nella verifica delle ipotesi linguistiche che lo spettatore elabora durante la visione del film⁴¹.

Per quanto riguarda invece la sottotitolazione interlinguistica, è possibile affermare che anch'essa, seppur in maniera diversa, viene utilizzata da chi vuole apprendere una lingua straniera. I sottotitoli, infatti, aiutano lo spettatore nella comprensione della lingua straniera e lo portano a concentrarsi maggiormente sulla dimensione verbale della scena rappresentata⁴². In particolar modo, è stata dimostrata l'utilità nell'apprendimento di una lingua di un particolare tipo di sottotitolazione interlinguistica: la cosiddetta *reversed subtitling* o "sottotitolazione rovesciata". In questo caso si ha quindi un film con colonna sonora in L1 e sottotitoli in L2, in altre parole il parlato è nella lingua dell'apprendente e il sottotitolo nella lingua da apprendere⁴³. Questo tipo di sottotitolazione si è dimostrato assai utile a livelli di competenza iniziali della lingua straniera, in quanto risulta di aiuto per la memorizzazione del lessico e della struttura linguistica della lingua da apprendere.

⁴⁰ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, pp. 40-41.

⁴¹ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, pp. 68-69.

⁴² Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 70.

⁴³ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 71.

1.3.2 Il processo di realizzazione dei sottotitoli

Come è stato illustrato in precedenza, i sottotitoli intralinguistici non sono soltanto la traduzione letterale dei dialoghi originali di un film; il processo che porta alla loro elaborazione si divide, infatti, in tre diverse operazioni complementari e contemporanee che assumono pari importanza per una buona riuscita del prodotto. Queste operazioni sono: la riduzione testuale, la trasformazione diamesica e la traduzione.

La principale funzione di queste tre passaggi, che non avvengono necessariamente in quest'ordine e non sono subordinati l'uno all'altro, è quella di mantenere il dinamismo e l'efficacia comunicativa dei dialoghi originali⁴⁴.

1.3.2.1 La riduzione testuale

Questa delicata operazione è assolutamente necessaria per la produzione di sottotitoli adeguati. Tradurre per intero tutto ciò che viene detto nei dialoghi originali, darebbe infatti vita a sottotitoli troppo lunghi e complicati, impossibili da leggere comodamente per lo spettatore⁴⁵. A meno, quindi, che non si abbia a che fare con un film dai dialoghi molto brevi e molto sporadici, un qualche tipo di riduzione testuale è obbligatorio. I motivi che portano il sottotitolatore a operare la riduzione sono molti: quelli principali sono i vincoli spazio temporali per l'introduzione dei sottotitoli che sono a loro volta influenzati dalla velocità di lettura degli spettatori, ma anche dal tipo di montaggio del film e dai movimenti delle telecamere. Diversi studi a proposito del tracciamento oculare nella fruizione di un prodotto sottotitolato⁴⁶ hanno dimostrato infatti che, mantenere lo stesso sottotitolo nonostante i cambi di inquadratura darà vita a maggiori processi di riletture da parte dello spettatore che sarà alla ricerca di riferimenti presenti nel sottotitolo, ma non nell'immagine. Nonostante questo studio faccia riferimento a una sottotitolazione intralinguistica, è possibile supporre che anche nel caso di sottotitoli interlinguistici, la presenza dello stesso sottotitolo per più scene possa dare vita a situazioni di incongruenza tra immagini e sottotitoli ed essere quindi di disturbo per lo spettatore, portando a processi automatici di riletture che a loro volta comportano un incremento nello sforzo di elaborazione del prodotto.

La necessità di mantenere la giusta sincronia tra dialoghi originali, immagini e sottotitoli fornirà quindi al sottotitolatore tempi e spazi di manovra molto limitati; egli dovrà inoltre ricordare che i tempi di elaborazione di un testo scritto sono maggiori di quelli necessari per un testo orale e dovrà stare quindi attento a non sovraccaricare lo spettatore con sottotitoli troppo lunghi, troppo rapidi o troppo carichi di materiale informativo. Trovare quindi il giusto equilibrio tra tutti questi fattori non è cosa semplice. Per tentare in quest'impresa i sottotitolatori si avvalgono di diversi tipi di riduzione testuale: la riduzione totale o eliminazione e la riduzione parziale o condensazione. Nel caso della riduzione totale, quello che accade è la vera e propria eliminazione di intere parti dei dialoghi con possibili perdite di significato. Questo, naturalmente, nel caso in cui essa venga applicata eccessivamente e in maniera superficiale; i sottotitolatori, infatti, tendono ad applicare tale

⁴⁴ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 73.

⁴⁵ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 74.

⁴⁶ Elisa PEREGO, Christopher TAYLOR, *Tradurre l'audiovisivo*, Carocci, Roma, 2012, pp. 104-112.

riduzione solo in caso di informazioni già menzionate precedentemente o comunque deducibili dal contesto. Altri elementi spesso eliminati sono i tratti tipici dell'oralità: esitazioni, elementi ridondanti con funzione fatica, ripetizioni e frasi incomplete⁴⁷. Nel caso della riduzione parziale, invece, si ha la condensazione e riformulazione del testo di partenza che quindi viene solo rielaborato mantenendo lo stesso contenuto informativo dell'originale⁴⁸. Entrambi questi tipi di riduzione possono dare vita a un terzo tipo e cioè, la riduzione esplicitante. L'eliminazione o la condensazione del messaggio originale, in alcuni casi, permettono al sottotitolatore di inserire all'interno del sottotitolo elementi in più rispetto al testo originale. Questi elementi vengono inseriti per arricchire e ridefinire il messaggio dando vita a un guadagno informativo altrimenti irraggiungibile⁴⁹.

1.3.2.2 La trasformazione diamesica

Per trasformazione diamesica si intende quel passaggio che necessariamente si compie in ambito di sottotitolazione dal codice orale dei dialoghi a quello scritto dei sottotitoli. Questi due codici oltre a svolgere funzioni comunicative differenti sono anche molto diversi tra loro. Il linguaggio scritto è più organizzato e sintetico, regolato dalle norme della sintassi e della grammatica; al contrario il linguaggio orale è più soggetto all'imprevedibilità, solitamente non è pianificato e spesso sono presenti ripetizioni, esitazioni e false partenze. Il compito di un buon sottotitolatore è quello di creare dei sottotitoli all'interno dei quali convivano caratteristiche sia della lingua scritta sia di quella orale. Tuttavia, non è raro imbattersi in sottotitoli che presentano prevalentemente convenzioni linguistiche tipiche del linguaggio scritto; questo avviene quando il sottotitolatore tende ad appiattare le marche dell'oralità fino quasi ad eliminarle del tutto⁵⁰.

Nonostante a prima vista si possa pensare solo alla perdita di naturalezza che i dialoghi subiscono quando vengono trascritti come sottotitoli, la natura più organizzata e pianificata del codice scritto permette a volte di aggiungere maggiore significato ai sottotitoli. L'utilizzo di termini portatori di determinati tratti semantici può essere una buona tecnica per disambiguare frasi altrimenti poco chiare o significati magari solo suggeriti nel dialogo originale⁵¹. Nell'effettuare il passaggio in diamesia, il sottotitolatore dovrà tenere conto anche del fatto che la lettura non sortisce lo stesso effetto dell'ascolto. Alcune parole se lette possono risultare infatti di maggiore o minore impatto emotivo per lo spettatore. Nel caso del turpiloquio, per esempio, l'impatto sarà molto forte sul lettore rispetto a quanto lo sarebbe se la parola fosse solo ascoltata. In questi casi, sta al sottotitolatore decidere come rendere il turpiloquio. Egli dovrà valutare se l'insulto o l'imprecazione sia fondamentale per la comprensione del film e quindi cercare di tradurla al meglio, oppure decidere di ammorbidire tali espressioni utilizzando, per esempio, degli eufemismi; termini classici come *ãandarseneö* invece di *õmorireö* o più recenti come *õcrapö* (merda) considerato ormai come eufemismo di *õshitö* (merda)⁵².

⁴⁷ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, pp. 80-85.

⁴⁸ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, pp. 85-87.

⁴⁹ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, pp. 87-89.

⁵⁰ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco angeli, Milano, 2012, p. 122.

⁵¹ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 93.

⁵² Fay R. LEDVINKA, *What the fuck are you talking about?*, Torino, Eris, 2010, p. 23.

Un altro fattore problematico della trasformazione diamesica è la rappresentazione nei sottotitoli di tutti quegli elementi paralinguistici insiti nei dialoghi, vale a dire tutti quegli elementi che caratterizzano la naturalezza delle conversazioni; tra questi l'elemento che più si distingue è senza dubbio l'intonazione del parlante. Difatti, è attraverso l'atteggiamento e il tono di voce di chi parla che si è in grado di decodificare appieno il messaggio trasmesso. Questi elementi, naturalmente presenti all'interno dei dialoghi filmici, sono di difficile rappresentazione in ambito di sottotitolazione. Un bravo sottotitolatore cercherà di rappresentarli al meglio con un attento uso dei segni interpuntivi o anche attraverso l'aggiunta o la riformulazione di elementi linguistici all'interno del sottotitolo⁵³. È quindi evidente che, seppur efficaci, queste tecniche non permettono di ovviare al cento per cento all'impossibilità di trasporre, ad esempio, l'intonazione del parlante all'interno del sottotitolo. Di conseguenza, uno spettatore che voglia fruire appieno di un prodotto sottotitolato dovrà ricordare che non sarà sufficiente leggere solo i sottotitoli, ma che la comprensione del prodotto deriverà anche dalla lettura delle immagini e dall'interpretazione degli aspetti extraverbali della comunicazione. Oltre a questi, anche l'ascolto della colonna sonora aiuterà lo spettatore a interpretare al meglio le dinamiche degli attori attraverso la comprensione del tono delle loro voci.

1.3.3 Le strategie di sottotitolazione: i modelli di Gottlieb e Lomheim

In questo paragrafo verranno illustrate le diverse strategie di sottotitolazione elaborate nel corso degli anni da importanti studiosi in questo campo. Come è stato già anticipato, il compito del sottotitolatore è quello di ottenere dei sottotitoli che sortiscano sugli spettatori gli stessi effetti dei dialoghi originali: per fare questo è bene che essi abbiano a disposizione modelli di riferimento specifici che li aiutino nel perfezionare i loro risultati. A questo proposito, oltre alle strategie per la creazione di sottotitoli esistono altresì aspetti tecnici a cui i sottotitolatori professionisti fanno riferimento quando si confrontano con la traduzione audiovisiva.

1.3.3.1 Aspetti tecnici della sottotitolazione⁵⁴

Prima di analizzare nel dettaglio le strategie di sottotitolazione elaborate dagli studiosi Gottlieb, Lomheim e Petillo è bene introdurre brevemente alcuni aspetti tecnici che andrebbero seguiti durante la creazione dei sottotitoli.

Per prima cosa i sottotitoli non devono superare le due righe ed è bene che occupino la parte bassa dello schermo con allineamento centrato o a sinistra, anche se in alcuni paesi come il Giappone possono comparire anche in verticale e allineati a destra; questo naturalmente per deturpare al minimo le immagini originali. Inoltre i sottotitoli ammettono di solito un massimo di 33-40 caratteri, a seconda del tipo di carattere utilizzato e non devono occupare più dei due terzi dello schermo per estensione per non risultare di disturbo per la fruizione del film.

Il tempo di permanenza dei sottotitoli sullo schermo viene solitamente deciso sulla base della cosiddetta "regola dei sei secondi"⁵⁵; secondo questa teoria, infatti, per leggere agevolmente un sottotitolo di due righe con un numero di circa 35 caratteri per riga, sono sufficienti 6 secondi di

⁵³ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, pp. 96-100.

⁵⁴ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, pp. 52-55.

⁵⁵ Elisa PEREGO, Christopher TAYLOR, *Tradurre l'audiovisivo*, Carocci, Roma, 2012, pp. 105-106.

permanenza⁵⁶. I tempi di permanenza dei sottotitoli più brevi sono calcolati in proporzione, a patto che essi restino sullo schermo per non meno di un secondo, così da dare all'occhio dello spettatore la possibilità di registrare la loro presenza.

Per quanto riguarda la lunghezza dei sottotitoli, sarebbe opportuno che non fossero più brevi di quattro o cinque caratteri: sottotitoli troppo corti infatti creerebbero un naturale processo di rilettura da parte dello spettatore spezzando così il suo ritmo di lettura.

Infine, per quanto concerne lo sfondo su cui saranno inseriti i sottotitoli, questo deve essere il più scuro possibile così da agevolarne la lettura.

Come già accennato in precedenza, è importante che il sottotitolo sia ben sincronizzato con dialoghi e immagini così da non creare fastidiose incongruenze tra ciò che si osserva e ciò che si legge. Inoltre ogni sottotitolo deve rappresentare un'unità sintatticamente e grammaticalmente coerente. È preferibile quindi, in caso di sottotitoli su due righe, andare a capo seguendo le norme grammaticali della lingua di arrivo, cosicché ogni sottotitolo risulti concluso. Sempre nel caso di sottotitoli su due righe, ma nel caso essi siano allineati a sinistra, è preferibile che la riga superiore sia la più corta, di modo da non affaticare troppo l'occhio degli spettatori.

1.3.3.2 Il modello di Henrik Gottlieb

Lo studioso e sottotitolatore danese Henrik Gottlieb individua dieci diverse strategie utilizzate di solito dai sottotitolatori professionisti; esse sono:

1.3.3.2.1 Espansione (*expansion*)

Questa strategia viene utilizzata per fornire agli spettatori ulteriori informazioni riguardo elementi specifici della cultura della *source language* importanti per la completa comprensione del messaggio filmico. L'espansione può essere inserita all'interno del sottotitolo stesso se i tempi e gli spazi lo permettono, oppure può essere aggiunta sotto forma di sopratitolo.

1.3.3.2.2 Parafrasi (*paraphrase*)

Utilizzata soprattutto per la resa nella *target language* di espressioni idiomatiche e modi di dire difficili da tradurre letteralmente. In questo caso si ha una vera e propria riformulazione della frase al fine di mantenere invariato il messaggio dell'originale.

1.3.3.2.3 Trasposizione (*transfer*)

Con questa strategia si effettua la cosiddetta traduzione letterale traducendo parola per parola l'originale. Questa tecnica può essere utilizzata solo di rado e non sempre risulta la strategia migliore, in presenza di modi di dire ad esempio non sarà possibile avvalersene. Inoltre si potrà utilizzare solo se non si ha a che fare con limiti spazio-temporali molto stretti.

1.3.3.2.4 Imitazione (*imitation*)

⁵⁶ Jorge DÍAZ CINTAS, "Subtitling", in Yves GAMBIER, Luc VAN DOORSLAER (a cura di), *Handbook of translation studies volume 1*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam & Philadelphia, 2012, pp. 344-349.

In questo caso alcuni elementi del testo originale non vengono tradotti, ma riportati uguali all'interno dei sottotitoli. Questa tecnica viene solitamente utilizzata con i nomi propri di persone o cose, formule di saluto, testi di canzoni in lingue diverse da quella dell'originale o citazioni riprese da altre lingue⁵⁷.

1.3.3.2.5 Trascrizione (*transcription*)

Viene usata per rielaborare la battuta nei sottotitoli di modo da fruire nello spettatore lo stesso effetto dell'originale. Solitamente questo accade in presenza di espressioni non standard nella *source language*, in presenza, ad esempio, di forme dialettali o giochi di parole. Il sottotitolatore ha il compito, tramite la trascrizione, di riformulare la battuta così da riprodurre le caratteristiche che si discostano dallo standard. Naturalmente questa strategia non è sempre attuabile e talvolta sfocia in soluzioni non del tutto adeguate.

1.3.3.2.6 Dislocazione (*dislocation*)

Questa strategia è spesso utilizzata per rendere con un sottotitolo coerente e comprensibile, tratti tipici dell'oralità come esitazioni, frasi lasciate a metà, ripetizioni ecc.

1.3.3.2.7 Condensazione (*condensation*)

In questo caso si ha la riformulazione del messaggio che viene semplicemente riassunto mantenendo però gli stessi contenuti. Non si ha quindi una perdita di significato, ma solo una variazione dal punto di vista linguistico.

1.3.3.2.8 Riduzione (*decimation*)

Al contrario di quanto accade con la condensazione, quando si fa ricorso a questo tipo di strategia, si ha una vera e propria eliminazione di alcuni elementi del messaggio originale. In questi casi gli elementi eliminati sono solitamente di poco conto o comunque deducibili dal contesto. La perdita di informazioni è quindi minima se non del tutto assente. La riduzione si rende necessaria in caso di dialoghi a ritmo serrato che impediscono la traduzione per intero del testo originale.

1.3.3.2.9 Cancellazione (*deletion*)

In questo caso, diversamente dalla riduzione, gli elementi cancellati non sono più singole parole all'interno di una frase, ma intere frasi pronunciate dagli attori. Anche se le stringhe cancellate non sono di fondamentale importanza per la comprensione del messaggio, dal momento che con la sottotitolazione la colonna sonora originale rimane sempre udibile dallo spettatore, la presenza di battute pronunciate, ma non presenti nei sottotitoli sarà immediatamente notata e potrà risultare di disturbo per la fruizione del film.

1.3.3.2.10 Rinuncia (*resignation*)

Nonostante la percentuale di rinunce sia piuttosto bassa, può capitare che alcuni elementi culturalmente specifici e quindi considerati intraducibili vengano sostituiti da elementi culturalmente affini, ma molto lontani dal testo di partenza.

⁵⁷ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 106.

1.3.3.3 Il modello di Sylfest Lomheim

Anche lo studioso norvegese Sylfest Lomheim propone un proprio modello di strategie per la sottotitolazione. Esso si propone in parallelo alla tassonomia elaborata da Gottlieb, presentando punti in comune, ma anche divergenti da quest'ultima. Secondo Lomheim le strategie di sottotitolazione possono essere raggruppate come segue: cancellazione, condensazione, aggiunta, iperonimia o generalizzazione, iponimia o specificazione e neutralizzazione

Per quanto riguarda cancellazione e condensazione, l'opinione di Lomheim non si discosta da quella di Gottlieb presentata e già discussa in precedenza. Anche nel caso dell'aggiunta, il suo scopo pare essere lo stesso dell'espansione di Gottlieb e cioè quello di inserire ulteriori informazioni all'interno dei sottotitoli (o sotto forma di sopratitoli) per facilitare la comprensione da parte dello spettatore. Si ha a che fare con iperonimia quando alcuni termini della versione originale vengono tradotti con espressioni più ampie che vanno a contenere la parola tradotta. Al contrario si parla di iponimia quando a termini più generici si sostituiscono espressioni più specifiche ed esplicitanti. L'ultima strategia proposta da Lomheim è quella della neutralizzazione. Essa si attua quando nel sottotitolo vengono eliminate caratteristiche lessicali tipiche della lingua di partenza.⁵⁸

1.3.3.4 Il modello di Mariacristina Petillo⁵⁹

La studiosa suddivide il proprio modello in sette strategie per la sottotitolazione:

1.3.3.4.1 Condensazione

Anche se spesso il testo di partenza deve essere ridotto per motivi di spazio e tempo, questo non deve essere interpretato come un metodo per aggirare gli ostacoli della traduzione. Eliminare punti importanti per la comprensione in favore di altri magari più facili da tradurre non è sinonimo di una buona selezione.

1.3.3.4.2 Omissione o parafrasi

Due operazioni simultanee, ma che hanno diversi impatti. La studiosa sostiene che omettere è sempre meno invadente che parafrasare⁶⁰.

1.3.3.4.3 Discorso confuso

Riscrivere in maniera coerente e comprensibile, caratteristiche tipiche dell'oralità quali balbettii, esitazioni, ripetizioni ecc.

1.3.3.4.4 Ellissi

Consiste nell'eliminazione da parte del sottotitolatore degli elementi faticosi che caratterizzano il linguaggio orale.

1.3.3.4.5 Accorpamento di dialoghi brevi

Onde evitare che i sottotitoli scorrano troppo rapidamente sullo schermo senza dare il tempo allo spettatore di leggerli agevolmente, sarebbe meglio accorpare i dialoghi più brevi in un unico sottotitolo così da creare meno confusione e garantire una maggiore fluidità e scorrevolezza.

⁵⁸ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, pp. 101-118.

⁵⁹ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco angeli, Milano, 2012, pp. 120-122.

⁶⁰ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco angeli, Milano, 2012, p. 121.

1.3.3.4.6 Semplificazione del lessico e della sintassi

Sarebbe preferibile utilizzare un linguaggio più semplice e diretto, evitando termini poco comuni e preferendo invece espressioni di largo uso e quindi più note allo spettatore.

1.3.3.4.7 Suddivisione logica dei sottotitoli

Sarebbe opportuno che ogni singolo sottotitolo rappresentasse una frase di senso compiuto e fosse concluso e coerente dal punto di vista grammaticale e sintattico.

Capitolo 2

La variazione diastratica

2.1 Che cos'è la variazione diastratica

Con il termine variazione diastratica si fa riferimento a una delle fondamentali dimensioni della variazione linguistica⁶¹. Oltre alla variazione diamesica già discussa nel capitolo precedente, infatti, ci sono altri tipi di variazioni che interessano la lingua. Esse sono: la variazione diatopica con la quale si indicano le differenze linguistiche su base geografica; la variazione diafasica che determina la differenza di registri utilizzati, dal registro formale di una lingua a quello più informale.

La variazione diastratica vuole indicare, invece, diversi parametri che determinano alcune differenze all'interno di una lingua. I parametri più significativi sono:

- il sesso, il quale dà vita a linguaggi maschili e femminili diversi tra loro;
- età, che determina l'uso del linguaggio giovanile e non;
- il livello di istruzione, che se poco avanzato dà vita al cosiddetto linguaggio popolare;
- appartenenza a determinati gruppi e quindi l'utilizzo di particolari gerghi (ad es. il gergo della mafia);
- argomento trattato, che comporta l'utilizzo di linguaggi settoriali.⁶²

L'aspetto che si vuole prendere in esame con questa tesi è quello della variazione diastratica in riferimento all'età dei parlanti, soffermandosi sul linguaggio giovanile e sulla sua resa in sottotitolazione. Nel film preso in esame, *Aoi tori* (2008) di Nakanishi Kenji, è particolarmente interessante osservare come i giovani, in questo caso degli studenti di terza media, parlino e utilizzino strutture sintatticamente caratteristiche e assenti nel linguaggio adulto.

2.2 Il linguaggio giovanile in Giappone: il *wakamonogo*

Il *wakamonogo* o *wakamonokotoba*, in italiano semplicemente linguaggio giovanile, è un tipo di linguaggio utilizzato dai giovani per i giovani. Esso, infatti, viene utilizzato per diversi scopi, ma comunque quasi mai con persone al di fuori del gruppo, per questo tale linguaggio è paragonabile ai ben più noti gerghi della malavita e simili⁶³.

Dare una vera e propria definizione del linguaggio giovanile è complicato in quanto non è facile dare una definizione precisa di "giovani" di per sé; in Giappone, infatti, termini come *shinjinrui* e *shinsedai*, rispettivamente "nuovi esseri umani" e "nuove generazioni", vengono spesso utilizzati in riferimento a giovani giapponesi che presentano caratteristiche atipiche riguardo l'aspetto esteriore, lo stile di vita e il sistema dei valori rispetto ai tipici giapponesi.⁶⁴ Per chiarire, quindi, a chi si farà

⁶¹ Mari D'AGOSTINO, *Variazione diastratica*, Enciclopedia dell'italiano Treccani online, 2011.

⁶² Pierangela DIADORI, Paola MICHELI, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Guerra edizioni, Perugia, 2010, p. 51.

⁶³ Edgar RADTKE, "Il linguaggio giovanile in Italia: state of the art, le fonti, la documentazione, la descrizione linguistica" in Edgar RADTKE (a cura di), *La lingua dei giovani*, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 6.

⁶⁴ Anca FOC ENEANU, "Some aspects of the language of young people in Japan", in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures* (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, pp. 39-47.

riferimento all'interno di questo capitolo, è utile restringere il campo d'indagine alla generazione degli adolescenti tra i 14 e i 21 anni circa (Diadori, Micheli, 2010, p. 56).

Secondo quanto emerge da uno studio di Lorenzo Còveri⁶⁵ effettuato in due scuole superiori della città di Genova, il linguaggio giovanile viene utilizzato dai ragazzi soprattutto con compagni di scuola e amici e solo a volte con parenti e fratelli; i ragazzi infatti sostengono che anche se ormai alcuni termini⁶⁶ sono diventati di uso comune nel linguaggio colloquiale e quindi comprensibili per tutti, spesso i parenti, soprattutto i genitori, faticano a capire questo particolare linguaggio. Lo scopo principale dell'utilizzo del *ōgergoō* giovanile è quello ludico, subito seguito dal crearsi di una coesione di gruppo e dalla necessità di essere sbrigativi nel comunicare, inoltre sempre gli stessi ragazzi hanno dichiarato di utilizzare il linguaggio giovanile perché di moda e per farsi notare.

Nonostante questo studio sia limitato a un ristretto numero di ragazzi italiani, è possibile pensare che i motivi che spingono gli adolescenti giapponesi all'utilizzo del *wakamonogo* siano pressappoco gli stessi. Come si vedrà meglio più avanti, infatti, anche il *wakamonogo*, come il linguaggio giovanile italiano possiede una forte funzione associativa e contribuisce a rafforzare la coesione di gruppo⁶⁷. Inoltre osservando la grande quantità di abbreviazioni utilizzate dai giovani giapponesi emerge anche in questi casi la necessità di essere sbrigativi nel comunicare⁶⁸.

2.2.1 Lingua e identità

Attraverso la lingua ogni individuo esprime la propria identità⁶⁹. Nel corso della vita ogni persona entra a far parte di diversi gruppi e comunità; a partire dal gruppo di amici, dei colleghi di lavoro, delle associazioni sportive ecc. All'interno di ogni gruppo in maniera spontanea si crea come un piccolo mondo a sé con la propria cultura, le proprie regole e anche una lingua caratteristica. Ogni membro parlerà in un determinato modo per dimostrare agli altri il suo ruolo e la sua appartenenza alla comunità e la scelta di un dato linguaggio contribuirà alla formazione dell'identità individuale di ogni membro.⁷⁰

Capita non di rado che una persona faccia parte di più compagnie contemporaneamente e debba quindi destreggiarsi tra più gerghi differenti. Si pensi, ad esempio, a un adolescente che pratica uno sport: egli probabilmente si servirà dello *slang* giovanile per parlare con i suoi amici, ma in ambito sportivo utilizzerà un linguaggio più specifico e caratteristico di quell'ambiente. Un abile uso della lingua permetterà quindi al soggetto in questione di esprimersi effettuando continui passaggi da un linguaggio all'altro, dimostrando così la propria appartenenza a entrambi i gruppi. In questi contesti la lingua assume quindi una forte funzione associativa e grazie alla creazione di diversi linguaggi all'interno di ogni gruppo e al loro utilizzo da parte dei membri, il rapporto tra questi ultimi si rafforza creando una grande coesione e senso di appartenenza⁷¹. In questo modo la comunicazione tra i membri del gruppo diventa più semplice grazie all'utilizzo di linguaggi caratteristici e unici.

⁶⁵ Lorenzo CÒVERI, *ōNovità del/sul linguaggio giovanileō*, in Edgar RADTKE (a cura di), *La lingua dei giovani*, Gunter Narr Verlag, 1993, pp. 35-42.

⁶⁶ Ad esempio espressioni quali *imbranato*, *gasato*, *beccare o cuccare* ormai di uso comune nel linguaggio colloquiale e comprensibili alla maggior parte della popolazione.

⁶⁷ OKAMOTO, Sachiko, *Shakai gengo gaku*, T ky , Aruku, 2008, p. 57.

⁶⁸ ISHIGURO Kei, *Nihongo ga ōk kiō ga kimaru ō shakai gengo gaku ny mon* T ky , K bunshashinsho, 2013, p. 85-86.

⁶⁹ OKAMOTO, Sachiko, *Shakai gengo gaku*, T ky , Aruku, 2008, p. 56.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ Lorenzo CÒVERI, *ōNovità del/sul linguaggio giovanileō*, in Edgar RADTKE (a cura di), *La lingua dei giovani*, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 37.

2.2.2 Caratteristiche del *wakamonogo*

Il *wakamonogo* è un tipo di linguaggio tipicamente utilizzato dai giovani giapponesi per comunicare tra di loro. Si è già visto che il linguaggio possiede una grande funzione associativa e segna l'appartenenza o meno a diversi gruppi; è opportuno passare ora a osservare più nel dettaglio quali sono le principali caratteristiche che contraddistinguono il *wakamonogo* dal linguaggio utilizzato dagli adulti⁷².

Come si è accennato in precedenza esso viene utilizzato principalmente per scopi ludici con i propri amici e coetanei, va infatti sottolineato che il linguaggio giovanile può variare di molto tra ragazzi con un solo anno di età di differenza o semplicemente tra gruppi diversi di amici o diverse classi scolastiche. Ogni tipo di *wakamonogo*, infatti, fa riferimento a un determinato gruppo di giovani in un determinato periodo storico e in un determinato luogo, per questo si parla anche di varietà paragerali (Diaori, Micheli, 2010). Una caratteristica del *wakamonogo* è quella di essere libero dalle regole grammaticali, questo lo rende una lingua in continuo mutamento ed evoluzione, caratteristiche fondamentali e imprescindibili di tale linguaggio. Termini largamente usati per un certo periodo di tempo possono essere facilmente sostituiti da nuovi modi di dire e dimenticati molto rapidamente dai ragazzi; possiamo quindi paragonare l'ascesa e il declino di tali espressioni al rapido mutare della moda⁷³.

Quando si fa riferimento a questi vocaboli non si deve tralasciare il fatto che per lo più si tratta di neologismi creati *ad hoc* dagli stessi giovani con la funzione di rendere più chiaro un concetto o accentuarne la soggettività. Una delle principali caratteristiche del *wakamonogo* è infatti la presenza di una grande soggettività all'interno dei discorsi. I giovani tendono ad esagerare ogni emozione che provano e trovano il modo di farlo anche attraverso la lingua.

Oltre alla soggettività un'altra particolarità del linguaggio giovanile è la tendenza dei parlanti a dar vita a discorsi ambigui e molto difficili da comprendere per chiunque sia estraneo al gruppo, questo avviene attraverso l'utilizzo di particolari espressioni e morfemi all'interno delle frasi, utilizzati spesso con funzioni nuove e diverse rispetto a quelle indicate dalla grammatica.

2.2.2.1 Caratteristiche fonetiche

Un metodo molto usato dai giovani per esprimere al meglio le proprie emozioni è quello di raddoppiare le consonanti all'interno di aggettivi e avverbii; termini come *daikkirai*, *kkii* e *anmari*, risultano molto più forti delle loro versioni originali: *daikirai*, *kii*, *amari*. Nonostante, ad esempio, l'espressione *daikirai* (odiare, detestare) esprima già di per sé una forte emozione, utilizzare la sua versione giovanile *daikkirai* aggiunge una maggiore intensità e indica una negazione ancora più forte sottolineando ulteriormente la soggettività del discorso⁷⁴.

Un altro fenomeno molto frequente tra i giovani è quello della sillabazione nasale⁷⁵. Esso si verifica in presenza di parole contenenti il suono /n/ il quale perde la vocale che lo accompagnava diventando una sillaba nasale egli stesso, inoltre la vocale iniziale della parola successiva viene spesso

⁷² OKAMOTO, Sachiko, *Shakaigengogaku*, Tokyo, Aruku, 2008, p. 57.

⁷³ Pierangela DIADORI, Paola MICHELI, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Guerra edizioni, Perugia, 2010, p. 51.

⁷⁴ Anca FOC ENEANU, "Some aspects of the language of young people in Japan", in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures* (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, p.42.

⁷⁵ Anca FOC ENEANU, "Some aspects of the language of young people in Japan", in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures* (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, p. 43.

eliminata. Ecco alcuni esempi di questa pratica: *orenchi* (*ore no uchi*, òcasa miaö), *watashinchi* (*watashi no uchi*, òcasa miaö). In questo caso è possibile dedurre che tali modifiche avvengano in modo naturale e con lo scopo di rendere più scorrevole e più rapida la comunicazione; le abbreviazioni sono infatti molto utilizzate dai giovani, ma di questo parleremo meglio più avanti.

Anche i dittonghi possono subire particolari modifiche, non è raro nel linguaggio giovanile sentire termini come *sugee*, traducibile in italiano come òfigoö o òfigataö, il quale è la versione più giovanile e quasi prettamente maschile del più moderato *sugoi* (“magnificoö, òeccezionaleö). In questo caso si ha quindi la sostituzione della sequenza vocalica /oi/ con il suono /ee/.

Altre volte ancora la pronuncia delle vocali finali di una parola viene allungata e viene aggiunta un'intonazione crescente anche nel caso in cui non si abbia a che fare con una domanda. Espressioni quali *hisashiburii* (òda quanto tempo!), *kanaa* (òchissàö), *onaka suitaa* (òho fame!) inizialmente associate a grandi emozioni come sorpresa o agitazione, pare siano diventate oggi di uso comune tra i giovani.

2.2.2.2 Caratteristiche lessicali

Una modificazione che spesso subiscono le parole nel contesto del *wakamonogo* è quella dell'abbreviazione. Come accennato in precedenza le abbreviazioni sono una delle principali caratteristiche del linguaggio giovanile. Si tratta naturalmente di parole già esistenti, ma modificate a tal punto da diventare di difficile comprensione per le generazioni adulte. In una conversazione tra ragazzi sarà possibile sentire termini come *hazui*, *muzui* o *mendoi*, espressioni che potrebbero disorientare un ascoltatore adulto o comunque estraneo alla cerchia di amici. Esse infatti sono la versione abbreviata degli aggettivi *hazukashii* (“essere timidoö), *muzukashii* (òdifficileö) e *mend kusai* (“fastidiosoö)⁷⁶. Anche in questo caso è possibile dedurre che tali abbreviazioni si vengano a creare col tempo in maniera naturale per velocizzare sempre più la comunicazione.

Alcuni termini del *wakamonogo* sono parole di uso comune, ma che risultano semanticamente innaturali in quanto vengono utilizzate con significati diversi dall'originale. Ad esempio il termine *tonkatsu* è il nome di un famoso piatto giapponese a base di carne di maiale, ma i giovani usano questa parola come abbreviazione del modo di dire giapponese *Tondemonai j ky kara katsu* traducibile come: òvincere da situazioni impossibiliö, di conseguenza per chiunque non sia a conoscenza di questo tipo di utilizzo, la comprensione di tale espressione risulterà decisamente ardua.

Un altro esempio di termini che vengono utilizzati con significato differente da quello originale è il vocabolo *yabai* il cui principale senso è quello di òpericolosoö/òrischiosoö, ma che viene utilizzato dai giovani con l'accezione di ògrandeö/òforteö nel senso di òfigoö/òfigataö. In questo caso l'originale significato negativo viene stravolto e cambiato fino ad acquisire un'accezione positiva⁷⁷.

Molto presenti all'interno del linguaggio giovanile sono anche parole prese in prestito da altre lingue, soprattutto dall'*american english*, e utilizzate nonostante l'esistenza nella lingua madre dei ragazzi di termini aventi lo stesso significato. Nonostante la presenza di parole giapponesi come ad

⁷⁶ ISHIGURO Kei, *Nihongo ga òk kiö ga kimaru ó shakai gengogaku ny mon T ky*, K bunshashinsho, 2013, p. 83.

⁷⁷ MATSUMOTO Katsuyuki, KONISHI Yusuke, SAYAMA Hidemichi, REN Fuji, Analysis of *wakamono kotoba* emotion corpus and its application in emotion estimation, in *International Journal of advanced intelligence*, Volume 3, Nr. 1, AIA International Advanced Information Institute, 2011, p. 3.

esempio di *ky sei* per il compagno di classe, i giovani sembrano preferire l'espressione *kyasumeito* derivante dall'inglese *classmate* il cui significato è, appunto, compagno di classe.

Talvolta le parole prese in prestito dall'inglese vengono accoppiate a parole giapponesi dando vita a termini ibridi, conosciuti in giapponese come *wasei eigo*, come ad esempio *onna moderu* (女モデル) per il modello e *josei fasshon* (女性ファッション) per la moda femminile. In questi casi *onna* e *josei* sono parole giapponesi, scritte in *kanji*, accompagnate dai termini inglesi *model* e *fashion* adattati naturalmente alla pronuncia giapponese e trascritti utilizzando il *katakana*. In questo caso è interessante quindi notare non solo la presenza di tali termini misti, ma anche la trascrizione ibrida *katakana-kanji* di tali espressioni⁷⁸.

In altri casi ancora alcuni termini derivati dall'inglese vengono modificati a tal punto da dare vita a nuove parole. Ne sono un chiaro esempio parole come *sh pen* che è l'abbreviazione di *sh penshiru*, la quale a sua volta è la pronuncia giapponese del termine inglese *sharp pencil*.

Come accade per i ragazzi presi in esame da Còveri, anche le parole utilizzate dai giovani giapponesi sono a volte derivanti da più dialetti regionali, alcuni termini addirittura hanno oltrepassato i confini di tale regione e sono diventati di uso comune a livello nazionale. È il caso di espressioni come *meccha* e *majide* originarie del dialetto della regione del *Kansai* e poi esportate in tutto il Paese, tanto che è possibile sentirle pronunciare anche nella realtà metropolitana di Tokyo.

Come accennato in precedenza, l'adolescenza è l'età delle esagerazioni, ogni sensazione ed emozione viene ingigantita dai giovani ed ogni cosa è sempre *omega*, *super*, *stra* ecc. Termini come *omegafesta*⁷⁹, *superpartita* o *strabello* sono molto frequenti nei discorsi dei giovani adolescenti italiani, lo stesso vale per i giovani giapponesi. Essi infatti fanno un uso smodato di aggettivi come *sugoku* (molto, tanto, estremamente) o di suffissi come *ch* (ultra-*omega*, *super-omega*). Non è raro infatti imbattersi in espressioni quali *sugoku oishii* (molto/stra buono) o anche *ch okashii* (super divertente). Nel caso dell'espressione *sugoku oishii* come della già descritta *daikkirai*, il termine *oishii* già di per sé ha il significato di buono, ottimo, l'aggiunta dell'aggettivo *sugoku* vuole accentuare tale impressione e sottolineare ancora una volta la forte soggettività.

Un'altra caratteristica riscontrabile nel *wakamonogo* è la tendenza a utilizzare determinate strutture grammaticali scorrettamente come nel caso di coordinazioni come *tari*, *shi* e *toka*. Nel caso di *tari* questa struttura viene utilizzata per elencare diverse azioni compiute in un certo arco di tempo; anche la particella *shi* viene solitamente utilizzata per rafforzare il rapporto coordinativo tra due proposizioni⁸⁰ e anche nel caso di *toka* esso ha il significato di ad esempio e viene utilizzato per fornire un elenco non finito di oggetti. Trovare quindi tali strutture all'interno di frasi come quelle di seguito può risultare quantomeno strano per un ascoltatore adulto:

- 1) せっかく買ってきたんで、ケーキとか食べません？ Non mangi la torta che ho preso apposta per te?

⁷⁸ Per approfondimenti su *gairaigo* e *katakanago* si veda Francesco VITUCCI, *Chi ha paura del katakanago? Un'analisi sociolinguistica agli albori del ventunesimo secolo* in Matilde MASTRANGELO, Luca MILASI, Stefano ROMAGNOLI (a cura di) *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, Collana di studi giapponesi ricerche / 3, Aracne, 2014, pp. 93 ó 112.

⁷⁹ Edgar RADTKE, *Il linguaggio giovanile in Italia: state of the art*, le fonti, la documentazione, la descrizione linguistica in Edgar RADTKE (a cura di), *La lingua dei giovani*, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 12.

⁸⁰ Matilde MASTRANGELO, Naoko OZAWA, Mariko SAITO, *Grammatica giapponese 日本語文法*, Hoepli, Milano 2006, pp. 245-246.

- 2) 休みの日は友達と遊びに行ったりすることが多いです。 Spesso nei giorni di vacanza ci vediamo con gli amici.
- 3) そんなこと、誰も言ってないし。 Nessuno dice cose del genere.

Nella frase 1) nonostante la presenza di *toka* non viene menzionato nient'altro se non la torta, nell'esempio 2) *tari* viene utilizzato anche se l'unica azione elencata è quella di vedere gli amici e nel caso 3) per un corretto uso della particella *shi* la frase dovrebbe indicare un'altra azione da non compiere oltre a quella di *non dire*. È quindi possibile riscontrare quanto accennato in precedenza e cioè che nel *wakamonogo* sono presenti casi in cui le regole grammaticali vengono lasciate momentaneamente da parte.

2.2.2.3 Caratteristiche morfologiche e sintattiche

Si è già accennato al fatto che i giovani tendono a sovrautilizzare alcuni termini nei propri discorsi, si osservino ora tali espressioni soffermandosi sulla posizione da esse occupata all'interno di una frase⁸¹.

Si parta perciò dalle espressioni spesso riscontrate in posizione iniziale di frase, in questo caso si troveranno spesso morfemi come *datte*, *tte* e *nee*. Nel caso di *datte* tale morfema viene di solito utilizzato quando il parlante vuole dare una spiegazione ed è spesso accompagnato, infatti, da espressioni come *karadesu* e *mon* in posizione finale. Per quanto riguarda invece *tte* e *nee*, se in questa posizione, sono semplici espressioni utilizzate per prendere la parola paragonabili alle espressioni italiane *beh* o *allora* a inizio frase.

Si osservino ora i morfemi che vengono frequentemente inseriti all'interno della frase, i principali e più frequenti sono *sa*, *toka* già visto in precedenza, *nanka* e *tte* con funzione un po' diversa da quella presentata prima.

Nel caso di *sa* la grammatica o l'abitudine tenderebbero a posizionarlo alla fine della frase, ma nel linguaggio giovanile e soprattutto nel linguaggio femminile, esso è infatti un morfema largamente utilizzato dalle donne e non così tanto dagli uomini, tale espressione compare sempre più di frequente all'interno della frase. La sua funzione è quella di un riempitivo o intercalare e non è raro sentirlo pronunciare più volte all'interno di un solo enunciato.

Toka come si è visto ha il significato di *ad esempio* e viene utilizzato per presentare un elenco di cose non finito. Nel *wakamonogo* tuttavia esso viene ampiamente utilizzato anche quando non necessario come ad esempio in presenza di un solo oggetto.

Anche nel caso di *nanka* la sua funzione nel linguaggio giovanile sembra diventata quella di semplice intercalare e riempitivo e anch'esso come *sa* viene spesso utilizzato più volte in una sola frase.

Per quanto riguarda invece *tte* esso è l'abbreviazione dell'espressione *toiu* formata dalla particella di riferimento *to* e dal verbo *dire* *iu*. La principale funzione di questa espressione è quella di riferire qualcosa che è stato detto, ma nel *wakamonogo* il suo utilizzo spesso esula da tale ruolo.

Si passi ora ai morfemi che vengono utilizzati più di consueto a fine frase. In questo caso i più frequenti sono *kamo* e *mon*⁸².

⁸¹ Anca FOC ENEANU, *Some aspects of the language of young people in Japan*, in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures* (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, pp. 44-46.

⁸² Anca FOC ENEANU, *Some aspects of the language of young people in Japan*, in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures* (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, pp. 44-45.

*Kamo*⁸³ è la forma abbreviata dell'espressione *kamoshiremasen* e si trova spesso in posizione finale di frase o al massimo seguito da particelle monosillabiche come *yo* e *ne*. Anche se in giapponese esistono molti modi per esprimere una possibilità, come ad esempio *desh*, sembra che i giovani si avvalgano principalmente di *kamo* lasciando da parte tutte le altre.

Mon è invece la forma abbreviata della parola *mono* e come *sa* è un termine molto utilizzato dalle donne. In posizione finale tale espressione esprime una motivazione ed indica un forte grado di soggettività da parte del parlante, possiamo quindi dedurre sia per questo motivo che tale espressione viene largamente utilizzata dai giovani.

Un'altra consuetudine dei giovani giapponesi è quella di concludere spesso le frasi con l'espressione *janaika* o *janai* il cui significato è quello di *non è vero?*. Questa espressione viene utilizzata molto frequentemente anche se risulta non molto naturale e a volte superflua.⁸⁴

2.3 Conclusioni

In conclusione quindi possiamo riassumere dicendo che le principali caratteristiche del *wakamonogo* sono⁸⁵:

- un forte grado di soggettività;
- la grande presenza di abbreviazioni, neologismi e parole prese in prestito dall'inglese;
- la libertà dalle regole grammaticali e quindi un uso a volte improprio di determinate espressioni;
- la tendenza a sovra utilizzare alcuni termini all'interno dei discorsi.

⁸³ *Kamo* non è da considerarsi prerogativa del solo linguaggio giovanile.

⁸⁴ Anca FOC ENEANU, "Some aspects of the language of young people in Japan", in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures* (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, p. 40.

⁸⁵ Anca FOC ENEANU, "Some aspects of the language of young people in Japan", in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures* (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, p. 47.

Capitolo 3

Proposte di sottotitolazione e analisi delle scene significative del film *Aoi Tori*

3.1 Il film

Il film *Aoi Tori* del 2008, scritto da Shigematsu Kiyoshi e diretto da Nakanishi Kenji⁸⁶, è un film drammatico che porta in luce un problema attualmente presente in molte scuole giapponesi: il dilagare del bullismo. In quest'opera, un ragazzino di seconda media viene preso di mira dai compagni e costretto per questo a rubare dal negozio dei suoi genitori, alla fine del quadrimestre tenta di suicidarsi. Questo fatto fa precipitare l'intera scuola nel caos, tanto che il professore responsabile viene accusato dai genitori di aver ignorato il problema del bullismo e di essere fuggito subito dopo l'accaduto; l'insegnante, a sua volta, decide di prendersi un periodo di pausa per lo stress causatogli dall'accaduto. Al suo posto, si presenta il Professor Murauchi che fin dal primo giorno di lezione si dimostra diverso dai suoi colleghi. La prima caratteristica che lo contraddistingue è il fatto di essere balbuziente e di non riuscire quindi a esprimersi fluentemente. Nonostante questo suo problema e noncurante delle iniziali derisioni da parte dei suoi studenti, il Professor Murauchi non si perde d'animo e decide come prima cosa di far tornare in classe il banco di Noguchi, lo studente preso di mira dai compagni. Ogni giorno il professore si rivolge a lui salutandolo come se non se ne fosse mai andato. Questo crea nuovi reclami e lamentele da parte non solo dei genitori, ma anche del corpo insegnante. Tuttavia, Murauchi non si dà per vinto e non permette la rimozione del banco dall'aula.

Durante il film si intuisce come una delle misure attuate dal corpo insegnante per arginare il problema del bullismo è stata far scrivere ai compagni di classe di Noguchi un tema di riflessione su quanto accaduto. L'obiettivo è far sì che essi si pentano delle proprie azioni per cercare di chiudere la faccenda il prima possibile. Oltre a questi temi di riflessione, un'altra soluzione elaborata dai professori è stata l'istituzione di diversi "Aoi Tori box" all'interno della scuola. Gli studenti potranno utilizzare questa posta per far sapere agli insegnanti i loro problemi e i loro tormenti così da avere qualcuno con cui potersi sfogare e sentirsi più sollevati. Tuttavia, già ad una prima lettura del contenuto di questi box, appare evidente la loro inutilità e l'impossibilità di risolvere la questione: questi, infatti, vengono ritrovati pieni di cartacce. Fatto che dimostra come nessuno studente sembri averne intuito seriamente la funzione.

In tutto questo tempo, Sonobe Shinichi, un compagno di classe di Noguchi, non si dà pace poiché ritiene di essere stato in parte responsabile del tentato suicidio del ragazzo. Nonostante l'iniziale

⁸⁶ Trama reperibile sul sito AsianWiki http://asianwiki.com/The_Blue_Bird (ultimo accesso 30-04-2015)

rifiuto dell'intera classe nei confronti del Professor Murauchi, Sonobe sembra l'unico seriamente colpito dalle sue azioni. Attraverso i dialoghi tra Sonobe e Katayama, una coetanea di un'altra classe, e tra Sonobe e Inoue, un suo compagno, si capisce pian piano cos'è accaduto e si evidenzia il fatto che se non fosse per l'insistenza del Professor Murauchi la questione sarebbe già stata chiusa e archiviata da tutti, studenti e professori inclusi. È quindi solo grazie alla perseveranza del professore che i ragazzi, soprattutto il protagonista Sonobe e in parte anche il capo dei bulli Inoue, capiranno che non è dimenticando che si risolvono le cose, ma bensì affrontandole e prendendosi la responsabilità delle proprie azioni. Non a caso, è proprio sulla parola "responsabilità" che ruota la conversazione cardine del film che avviene tra Sonobe e il Professor Murauchi.

3.2 Proposte di sottotitolazione e analisi delle scene significative

All'interno del lungometraggio *Aoi Tori* sono state selezionate alcune scene nelle quali i ragazzi si esprimono con un linguaggio tipicamente giovanile e, seppur non impossibile da rendere in sottotitolazione, di sicuro di ostacolo per una resa naturale dei sottotitoli in italiano. Se, come si è detto nel capitolo precedente, è vero che i giovani tendono a esagerare ogni sensazione attraverso l'uso di particolari morfemi o intonazioni della voce, è vero anche che nella stesura dei sottotitoli si assiste a un tendenza verso l'appiattimento dei toni, optando per soluzioni *standard*⁸⁷. Il problema che si pone è dunque il seguente: come rendere in sottotitolazione un tipo di linguaggio così emotivo, mantenendone i toni ma senza rendere i sottotitoli eccessivi e/o sgradevoli per lo spettatore? Quello che si è cercato di fare in questo breve studio è rispondere a questa domanda, presentando una proposta di sottotitolazione del *wakamonogo* presente nel film.

3.2.1 Hayakawa e Chiba parlano prima della lezione

Le lezioni non sono ancora cominciate e la rappresentante di classe Hayakawa chiacchiera con una sua compagna, Chiba, riguardo al rientro o meno del Professor Takahashi per il nuovo quadrimestre.

Sequenza n° 1 "Hayakawa e Chiba parlano prima della lezione"					
N°	PARLANTE	TIMING	SCRIPT IN GIAPPONESE	SOTTOTITOLO IN ITALIANO	NOTE
1	Hayakawa	0:04:48.24 0:04:50.30	ねえ高橋先生に年賀状出した？	Hai mandato gli auguri al Prof Takahashi?	
2	Chiba	0:04:50.30 0:04:51.70	うんでも返事来なかった	Si, ma non ha risposto	
3	Hayakawa	0:04:51.70 0:04:53.46	でしょ三学期も来ないんだって	Non verrà questo quadrimestre sai?	
4	Chiba	0:04:53.46	え！？じゃずっと小泉	Quindi avremo sempre Koizumi?	Sorpresa

⁸⁷ Pierangela DIADORI, Paola MICHELI, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Guerra edizioni, Perugia, 2010, p. 184.

		0:04:55.46	先生が代わりってわけ？		
5	Hayakawa	0:04:55.46	イヤじゃない？	- Che palle vero?	
6	Chiba	0:04:57.86	イヤだよなんでだよ	- Gia! Chissà perché poi	

Il primo ostacolo che si incontra in questa conversazione è la velocità con cui le ragazze parlano. Ci si trova davanti a sei battute pronunciate in meno di dieci secondi: oltre ad essere caratteristico del *wakamonogo* di per sé e della necessità dei giovani di essere sbrigativi nel comunicare⁸⁸, la velocità rende ostica la stesura dei sottotitoli, in quanto ogni parola deve essere scelta con cura e attenzione in modo da non sovraccaricare lo spettatore nella lettura. In queste poche battute, si riscontrano già alcune caratteristiche del *wakamonogo* discusse nel capitolo precedente. Nelle battute (1), (3) e (5) Hayakawa fa ricorso a tre particolari morfemi spesso utilizzati dai giovani giapponesi⁸⁹. Nella battuta (1) troviamo il suffisso *ne* spesso presente in posizione iniziale di frase per cominciare un discorso o attirare l'attenzione dell'ascoltatore; tuttavia, in questo caso, per ragioni di carattere puramente tecnico ne hanno impedito la traduzione: aggiungere *ōhiō* all'inizio della frase avrebbe comportato un sottotitolo troppo lungo nel poco tempo a disposizione, ed essendo un termine non fondamentale per la comprensione del messaggio si è optato per una minima riduzione⁹⁰. Nella battuta (3) invece il morfema *-datte* viene collocato a fine frase e vuole segnalare una spiegazione: per questo, si è deciso di renderlo nel sottotitolo come *ōsaiō* interrogativo per non perderne totalmente il significato. Per la battuta numero (5) si è invece deciso di ricorrere alla tecnica della parafrasi⁹¹ per rendere il termine *iya* (in italiano *ōsgradevole/odiosoō*) con un più volgare ma più naturale nel contesto *ōche palleō*, aggiungendo poi un *ōvero?ō* per andare a tradurre il suffisso *-janai* presente a fine frase. In questo caso, trattandosi di una conversazione tra due ragazzine di seconda media, l'utilizzo del turpiloquio, anche se non presente nello script originale, aiuta a rendere più naturale la stessa battuta in sottotitolazione⁹².

3.2.2 Gli studenti si lamentano del Professor Murauchi

Al suo arrivo il nuovo supplente non viene accolto bene dai ragazzi, non solo per la sua balbuzie ma soprattutto per aver fatto riemergere l'incidente di Noguchi, che l'intera classe, come tutta la scuola, stava cercando di dimenticare. Dopo la reintroduzione in aula del banco di Noguchi i ragazzi si lamentano tra di loro del comportamento del Professor Murauchi.

Sequenza n° 2 ōGli studenti si lamentano del professor Murauchiō

⁸⁸ Lorenzo CÒVERI, ōNovità del/sul linguaggio giovanileō, in Edgar RADTKE (a cura di), *La lingua dei giovani*, Gunter Narr Verlag, 1993, pp. 35-42.

⁸⁹ Anca FOC ENEANU, ōSome aspects of the language of young people in Japanō, in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures* (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, pp. 44-46.

⁹⁰ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 110.

⁹¹ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 103.

⁹² Fay R. LEDVINKA, *What the fuck are you talking about?*, Eris, Torino, 2010, pp. 49-52.

N	PARLANTE	TIMING	SCRIPT IN GIAPPONESE	SOTTOTITOLO IN ITALIANO	NOTE
1	Studente	0:18:09.07 0:18:14.39	すっげえムカツク あれ毎日やる気かよ	Mi manda fuori di testa! Ma farà questa solfa ogni mattina?	Infastidito
2	Studente	0:18:14.94 0:18:18.28	なんで今さら。あんな嫌味な真似されなきゃなんないわけ!?	Perché deve essere così odioso?!	Infastidito
3	Studente	0:18:18.54 0:18:22.08	俺たちカンペキ反省したじゃん	- Non ci eravamo già pentiti?? - Appunto!	Infastiditi
4	Studente		だよな		
5	Inoue	0:18:23.12 0:18:25.78	放つとけよ。三日、もすりゃ止めるって	Lasciate perdere! La pianterà presto	

La prima frase della battuta numero (1) inizia con il termine *sugg* che, come discusso nel capitolo precedente, è la versione giovanile di maggiore impatto dell'aggettivo *sugoi*. In questo caso, tuttavia, è possibile che *sugg* venga utilizzato al posto dell'avverbio *sugoku* il cui significato è quello di *estremamente* o *molto*. Di conseguenza, la frase *sugg mukatsuku* è stata parafrasata con l'espressione italiana *mi manda fuori di testa!* intesa nel senso di: *mi fa impazzire* o *mi fa arrabbiare*. Una particolarità riscontrabile nella battuta numero (2) è invece l'utilizzo di *wake* a fine frase. Tale morfema indica difatti un maggior coinvolgimento da parte del parlante⁹³ e dunque una maggiore soggettività, caratteristica che si è visto essere focale all'interno del *wakamonogo*. Inoltre, *wake* viene spesso utilizzato per porre domande o dare spiegazioni: in questo caso si può dedurre che la sua funzione fosse qui quella di sottolineare la domanda introdotta dal pronome interrogativo *nande*. Successivamente, nella battuta numero (3) ci si imbatte nuovamente nel suffisso *-jan* a fine frase: anche qui, come nella scena precedentemente analizzata, la sua funzione è quella di chiedere una conferma ed è stato reso in traduzione tramite la frase interrogativa negativa *Non ci eravamo già pentiti??*; si è quindi fatto ricorso alla tecnica indicata da Gottlieb come trasposizione. La lunghezza dello *script* originale e il tempo a disposizione hanno permesso di attuare una traduzione quasi letterale della battuta. Per ultimo, l'espressione *yamerutte* della battuta (5) è stata resa in sottotitolazione con il termine colloquiale *piantarla* nel senso di *metterla*. L'utilizzo di tale espressione anziché della più corretta *metterla* è stato dettato dalla volontà del traduttore di mantenere quella che Eco descrive come *equivalenza funzionale*⁹⁴ il cui scopo è quello di produrre con la traduzione lo stesso effetto a cui mirava l'opera originale.

3.2.3 Katayama e Sonobe parlano del Professor Murauchi

Dopo la lezione di inglese Sonobe e Katayama, una ragazza della sua stessa scuola ma di un'altra sezione, si trovano a parlare del nuovo professore appena arrivato.

⁹³ SUZUKI Satoko, *Emotive communication in Japanese*, John Benjamins, Amsterdam, 2006, p. 48.

⁹⁴ Umbero ECO, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 80.

Sequenza n° 3 Katayama e Sonobe parlano del professor Murauchiö					
N	PARLANTE	TIMING	SCRIPT IN GIAPPONESE	SOTTOTITOLO IN ITALIANO	NOTE
1	Katayama	0:22:53.74 0:22:57.98	ねえ なーんか変な先生来ちゃったね	Ehi! È proprio strano il nuovo prof vero?	
2	Sonobe	0:22:59.32 0:23:02.00	ああ。二組も国語村内だっけ?	Ah ce l'ha anche la tua classe?	Sorpreso
3	Katayama	0:23:02.11 0:23:04.19	うん。すごいと思わない	Già, non è incredibile?	
4	Sonobe	0:23:04.57 0:23:06.00	どもるだろ	Perché balbetta?	
5	Katayama	0:23:06.23 0:23:07.53	違うって	Non è quello	
6	Katayama	0:23:07.82 0:23:11.48	あの先生クラス全員の名前一日で覚えたの	È che in un giorno ha imparato i nomi di tutta la classe	Seria
7	Katayama	0:23:12.61 0:23:13.81	じゃあね	Ci vediamo	Con tono sbrigativo

Nelle battute di Katayama si nota una grande presenza di morfemi caratteristici del *wakamonogo*. Nella battuta (1), ad esempio, si può osservare un ampio utilizzo della particella *ne* pronunciata con allungamento a inizio frase per attirare l'attenzione o per introdurre un discorso; viene invece pronunciata senza allungamento a fine frase con lo scopo di chiedere una conferma di quanto detto. Sembra giusto sottolineare come tale morfema sia caratteristico non solo del *wakamonogo*, ma anche del linguaggio femminile⁹⁵, altra importante variazione linguistica presente all'interno della lingua giapponese. Come *ne* anche l'avverbio *nanka* è tipicamente sovrautilizzato dai giovani giapponesi. In questo caso, dal momento che lo *script* originale e il tempo di esposizione lo consentivano, tali espressioni sono state rese in sottotitolazione tramite la tecnica di sottotitolazione elaborata dallo studioso Henrik Gottlieb nota come trasposizione⁹⁶, ossia sono state tradotte letteralmente. Il primo *n* è stato tradotto come *öEhiö* a inizio frase mentre l'ultimo è diventato un *övero?ö* per chiedere conferma di quanto detto. Per quanto riguarda *nanka*, invece, è diventato il *öproprioö* riferito all'aggettivo *östranoö*. Per il resto della battuta si è fatto ricorso invece alla tecnica della dislocazione⁹⁷ con la quale si è resa la frase *sensei kichatta*, letteralmente *öil prof che è arrivatoö*, con la frase più breve e più diretta *öil nuovo professoreö*: questo per evitare di appesantire il sottotitolo con l'aggiunta di frasi subordinate.

Nelle battute (6) e (7) a fine frase sono nuovamente presenti due morfemi caratteristici non solo del linguaggio giovanile, ma anche di quello femminile. La battuta (6) si conclude infatti con la

⁹⁵ OKAMOTO, Sachiko, *Shakaigengogaku* (Sociolinguistica), Tokyo, Aruku, 2008, p. 37

⁹⁶ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 104.

⁹⁷ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 108.

particella *-no* la cui funzione è in questo caso esplicativa, mentre alla fine della battuta (7) ritorna la già menzionata particella *-ne*. Questa volta la sua funzione, anche se in posizione finale di frase, non è la richiesta di una conferma, ma semplicemente quella di un intercalare⁹⁸. Per quanto concerne questa battuta, anche se la traduzione più ovvia dell'espressione *j ne* potrebbe essere un semplice *ōciaoō*, si è deciso, visto il tono con cui la battuta è pronunciata, di optare per un più distaccato *ōci vediamoō*.

3.2.4 Primo litigio in classe

Maekawa prende il cellulare di mano a Kimura, una compagna di classe, e cerca di leggere i suoi messaggi per capire chi le stia scrivendo. Viene rimproverato da Umeda, uno dei ragazzi che più avevano preso di mira Noguchi.

Sequenza n° 4 ōPrimo litigio in calsseō					
N	PARLANTE	TIMING	SCRIPT IN GIAPPONESE	SOTTOTITOLO IN ITALIANO	NOTE
1	Maekawa	0:24:02.78 0:24:07.04	おっと この携帯な にかな?これこれ誰 からのメール?	Ops, il cellulare!Chi ti scrive eh?Chi ti scrive??	Prende il cellulare di mano a Kimura
2	Kimura	0:24:07.04	返して!	Ridammelo!	Cerca di riprenderlo
3	Maekawa	0:24:10.24	ちよっとこれ誰から のメール?	E dai chi ti scrive?	Cerca di leggere i messaggi
4	Kimura	0:24:10.54 0:24:12.39	返して!!	RIDAMMELO!!!	Urlando
5	Maekawa	0:24:13.26 0:24:15.30	キーキー騒ぐなよ	Non c'è bisogno di agitarsi eh!	Con tono irrisorio
6	Umeda	0:24:18.88 0:24:20.98	うぜえ真似すんじゃ ねえよ	Piantala di fare l'idiota	Infastidito
7	Maekawa	0:24:21.44 0:24:22.74	はっ?	Eh?	
8	Inoue	0:24:23.34 0:24:25.07	梅田だまれ	Umeda staøzitto	Con tono imperativo
9	Umeda	0:24:25.28 0:24:26.78	うっせーよ	Stacci tu	
10	Maekawa	0:24:31.04 0:24:33.84	まじキモイんですけ どなにカッコつけち やって	Non darti tante arie tu	Sottovoce, ma udibile

⁹⁸ OKAMOTO, Sachiko, *Shakaigengogaku* (Sociolinguistica), T ky , Aruku, 2008, p. 37.

Per quanto riguarda le battute (2) e (3), dal momento che vengono pronunciate molto rapidamente si è deciso di applicare la strategia definita dalla Petillo come accorpamento di dialoghi brevi⁹⁹ così da ridurre il numero dei sottotitoli e garantire una maggiore fluidità e scorrevolezza allo spettatore. Elementi distintivi del *wakamonogo* si presentano inoltre nelle battute dalla (6) alla (10). La battuta (6) si apre con l'aggettivo *uz* che fa parte dello *slang* giovanile ed è la versione più forte di *uzai*; anche in questo caso, come per *sug*, si ha infatti la sostituzione del dittongo /ai/ con la successione vocalica /ee/. Tale espressione può essere tradotta come *ōseccanteō/ōfastidiosoō*, ma per mantenere i toni quanto più vicino possibile al linguaggio giovanile italiano, spesso sovrabbondante di turpiloquio¹⁰⁰, si è deciso di optare per l'espressione *ōidiotaō* in grado di sortire sullo spettatore italiano un'impressione di maggiore naturalezza dell'enunciato. Sempre nella battuta (6), si può notare la presenza dell'espressione *-jan yo* a fine frase. Questa presenta nel contempo l'uso dell'espressione *-janai*, forma contratta colloquiale di *dewa rimasen*, e della particella enfatica *-ne* seguita da *-yo*, altra particella spesso usata nella lingua giapponese per enfatizzare, sebbene non peculiare del linguaggio giovanile. Se l'obiettivo dell'espressione *-jan yo* era in questo caso quello di porre una domanda retorica, la resa in traduzione di tale forma grammaticale inserita in quel contesto risultava innaturale: si è quindi deciso di optare nuovamente per la tecnica della parafrasi e di tradurre l'espressione come *ōpiantala di fare l'idiotaō*, ritenuto più efficace e comunque fedele al messaggio trasmesso. Nella battuta (8) è stato possibile ricorrere alla strategia della trasposizione e rendere quindi la frase imperativa *Umeda damare!* con *ōUmeda staø zitto!ō*. Di conseguenza, si è deciso di applicare un'elisione del verbo *ōstaiō* per tentare di ricreare al meglio nel sottotitolo il tono imperativo presente nella battuta originale. La battuta (9) va in risposta al comando della battuta precedente. Anche in questo caso, nonostante la traduzione più fedele sarebbe stata *ōsei fastidiosoō* o *ōche noiosoō*, si è pensato fosse una battuta poco credibile se pronunciata da un ragazzo di quell'età. Per questo, si è deciso di tradurre la battuta con la risposta a tono *ōstacci tuō*.

Per ciò che concerne la battuta (10) ci si trova di fronte a due espressioni tipiche del linguaggio giovanile e discusse nel capitolo precedente: l'espressione interrogativa *maji*, derivante dal dialetto del *Kansai* e divenuta di uso comune tra i ragazzi di tutto il Giappone, e l'aggettivo *kimoi*, abbreviazione di *kimochi warui* e traducibile in questo caso come *ōdisgustosoō*. Quest'ultima battuta seppur pronunciata in meno di tre secondi è comunque piuttosto lunga, di conseguenza tradurla letteralmente come *ōanche se sei disgustoso finisci sempre per darti delle arieō* sarebbe risultato non solo poco naturale, ma anche di difficile ricezione per lo spettatore. Ancora una volta, si è dunque fatto ricorso alle strategie di sottotitolazione elaborate da Gottlieb, utilizzando in questo caso la tecnica della condensazione¹⁰¹. Si è così giunti ad una traduzione di compromesso che è risultata: *ōnon darti tante arie tu!ō*; volgendo la frase al negativo si sottolinea il fatto che Umeda non dovrebbe darsi delle arie poiché (e questo rimane sottinteso) è comunque *ōdisgustosoō*.

3.2.5 Inoue e Sonobe parlano al *fast food*

⁹⁹ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 121.

¹⁰⁰ Lorenzo CÒVERI, *Novità del/sul linguaggio giovanileō*, in Edgar RADTKE (a cura di), *La lingua dei giovani*, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 37.

¹⁰¹ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 109.

L'arrivo del Professor Murauchi e la sua decisione di reinserire in classe il banco di Noguchi crea scompiglio tra gli studenti tanto da far nascere dubbi e sensi di colpa anche tra coloro che per primi lo avevano dileggiato. Inoue e Sonobe si incontrano per caso davanti all'ex *kombini*¹⁰² Noguchi e vanno insieme in un *fast food* dove discutono di quanto avvenuto il quadrimestre precedente.

Sequenza n° 5 òInoue e Sonobe parlano al <i>fast food</i>					
N	PARLANTE	TIMING	SCRIPT IN GIAPPONESE	SOTTOTITOLO IN ITALIANO	NOTE
1	Inoue	0:30:11.81 0:30:14.58	ムカツクよな あの村内	Non lo sopporto quel Murauchi	Infastidito
2	Inoue	0:30:16.72 0:30:19.13	ああやって あれたちのことネチネチ攻めて	Sempre a darci addosso	Infastidito
3	Inoue	0:30:19.74 0:30:21.64	楽しんでんだよ	Ci prova gusto	Infastidito
4	Inoue	0:30:26.51 0:30:30.00	なあ オレら	Ehi, secondo te	
5	Inoue	0:30:31.39 0:30:34.16	本当に野口のこといじめてたか?	Davvero abbiamo preso di mira Noguchi?	
6	Sonobe	0:30:36.46 0:30:37.87	いじめてたんだって	Per forza	
7	Sonobe	0:30:39.16 0:30:42.04	じゃなきゃ野口 あんなことしないよ	Se no non avrebbe fatto ciò che ha fatto	
8	Inoue	0:30:42.56 0:30:45.60	でもあいつ いつとも笑ってたじゃねえか	Si però, lui rideva sempre no?!	
9	Inoue	0:30:46.37 0:30:52.16	難しいこと命令すえればするほど ”ひえー勘弁してくださいよ”とか言って笑ってもらいたがってたろ?	Quando gli ordinavamo qualcosa lui diceva sempre òNon farmelo fare per favoreö, ma ridendo!	
10	Sonobe	0:30:54.86 0:30:56.00	うん	Mhí	
11	Inoue	0:30:56.56 0:31:00.79	ほら 一番最初だっておれがノリでチョコ持って来いよって言ったら	La prima volta, quando gli ho chiesto di portarci della cioccolata	

¹⁰² *Kombini* è l'abbreviazione del termine *Convenience Store* ed è un tipico negozio giapponese: un piccolo supermercato aperto solitamente fino a notte tarda, talvolta anche 24 ore su 24.

12	Inoue	0:31:01.12 0:31:04.48	あいつ 箱ごと持って 来ちゃって あれ30個 以上入ってたじゃん	Lui ne ha portata una scatola con 30 pezzi	
13	Inoue	0:31:04.86 0:31:09.16	みんなで “すげー”っ て驚いたら“気合いは 入れたっす”って嬉し そうだったじゃねえか	Noi eravamo tipo õche figatalö, lui ha detto che era per tirarci su e sembrava felice	
14	Inoue	0:31:09.44 0:31:11.48	こっちもイジメってやん なきやって	Per me non era bullismo	
15	Inoue	0:31:11.71 0:31:14.11	だんだん高い物頼む ようになって	E così gli ordini sono aumentati	
16	Inoue	0:31:17.01 0:31:21.45	締め上げたりとか 脅 かしたりとか	Però non labbiamo mai picchiato, o minacciato..	
17	Inoue	0:31:22.96 0:31:24.77	全然なかったよう な・・・？	O forse sí ?	
18	Sonobe	0:31:27.79 0:31:29.80	よく覚えてない	Ioí non mi ricordo bene	Poco convinto
19	Inoue	0:31:36.96 0:31:38.24	園部	Sonobe	
20	Inoue	0:31:39.97 0:31:42.27	一回だけだよな	Tu lhai fatto una volta sola no?	
21	Inoue	0:31:42.56 0:31:44.27	ポテチだったっけ？	Per delle patatine	
22	Inoue	0:31:47.60 0:31:49.10	オレがふったんだよな	Te lho detto io mi pare	
23	Sonobe	0:31:49.10	だから もいいって	Basta parlarne!	Infastidito
24	Inoue	0:31:52.18	あれがなきや	Non fosse per quella volta	
25	Inoue	0:31:53.88 0:31:55.87	園部は無実だったっ てわけだ	Tu saresti pulito	
26	Inoue	0:32:02.24 0:32:04.26	あー ちくしょう！	Aah!Ma che palle!!	Urlando
27	Inoue	0:32:04.34 0:32:07.60	もう全部終わったたの に あのセンコウが来 たおかげれよー	Sarebbe tutto finito se non fosse per quel supplente!	Molto scocciato

Nell'intera conversazione il parlante è principalmente Inoue: Sonobe agisce da ascoltatore passivo, intervenendo poche volte e con poca convinzione. Il gergo di Inoue presenta molte caratteristiche tipiche del linguaggio giovanile. Nelle battute (1), (4), (17), (20) e (22) troviamo un uso smodato della suffisso *-na*, equivalente maschile di *-ne*. Anche in questi casi, come accade con *-ne*, la sua funzione varia a seconda della posizione all'interno della frase e dell'intonazione dell'enunciato. Nella battuta (1) la sua funzione è quella di enfatizzare la frase ed è quindi problematica da rendere in traduzione: perciò, in questo caso, la particella *-ne* non è stata tradotta, ma si è cercato di sottolineare il sentimento del non sopportare traducendo letteralmente *ano murauchi* come *oquel Murauchiö*. Questa espressione vuole evidenziare la volontà di Inoue di mantenere il più possibile le distanze dal professore. Il *n* iniziale della battuta (4) è equivalente al *n* già discusso nei paragrafi precedenti e la cui funzione è quella di prendere la parola o attirare l'attenzione di chi ascolta. Per questo, come nelle battute già analizzate, si è deciso di tradurlo come un *öhiö* la cui funzione rispecchia pienamente quella della battuta originale.

Nelle battute (17), (20) e (22) la funzione della particella *-na* a fine frase è quella di porre una domanda o chiedere una conferma. Nonostante lo stesso significato, tuttavia, si è deciso di tradurre tale morfema in modo differente. Così facendo è stato possibile non dare alla conversazione lo stesso tono interrogativo che sarebbe potuto risultare poco naturale a uno spettatore italiano. La battuta (17) *zenzen nakatta yo na..?* è stata resa in traduzione come *öo forse si..?* per mantenere il tono interrogativo dato dal suffisso *-na*; lo stesso vale per la battuta (20) nella quale la frase *ikkai dakeda yo na* è stata resa come *ötu lchai fatto una volta sola no?ö*. Al contrario, la battuta (22) *orega futtanda yo na* è stata tradotta con *öTe lcho detto io mi pareö*: una traduzione come *öte lcho detto io no?ö* sebbene non sbagliata da un punto di vista grammaticale, avrebbe appesantito la conversazione già saturata di frasi interrogative; il termine *ömi pareö*, utilizzato nel linguaggio più colloquiale e familiare¹⁰³, aiuta a conferire una certa naturalezza alla frase.

Nelle seguenti battute (8), (12) e (13) si presentano nuovamente le espressioni *-jan ka* e *-jan* a fine frase, entrambe variazioni della già discussa *-janai* o *-janaika*. Anche in questo caso, la traduzione più consueta per tali espressioni è una frase interrogativa negativa come *önon è vero?ö*¹⁰⁴. Tuttavia, come negli esempi precedenti, si è deciso di non tradurre questi morfemi con la stessa forma *standard* per evitare il ripetersi di una domanda in ogni battuta e per conferire maggiore naturalezza alla conversazione. Non risulterebbe infatti realistico un dialogo in cui il parlante principale pone domande a ogni frase senza mai ottenere risposte. La battuta (8) è l'unica in cui è stato mantenuto il tono interrogativo con il sottotitolo *ösi però lui rideva sempre no?!ö*. Nella battuta (12), invece, la presenza di *-jan* a fine frase rispecchia quanto sostenuto dalla studiosa Anca Foc eneanu: una delle caratteristiche del *wakamonogo* è *öthe frequent use of sentences ended in öja nai kaö (isn't that so?) even if this ending is not natural*¹⁰⁵. Dunque, in questa battuta il suffisso *-jan* non è stato tradotto in alcun modo mettendo in atto la tecnica definita da Gottlieb come riduzione¹⁰⁶. Nella battuta 13 -

¹⁰³ Vocabolario Treccani online. <http://www.treccani.it/vocabolario/parere2/> (ultimo accesso 30-04-2015)

¹⁰⁴ Anca FOC ENEANU, *öSome aspects of the language of young people in Japanö*, in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures* (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, p. 4o.

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 110.

jan ka non è l'unica espressione tipica del linguaggio giovanile: si può notare infatti la presenza di *sug*, già discusso precedentemente, e di *-tte* che, come già visto nel secondo capitolo è la forma contratta dell'espressione *to iu* e viene qui utilizzato con la sua principale funzione di riportare quanto detto da qualcuno. Come già accennato, in questo caso, la domanda posta con *-jan ka* non è stata resa in sottotitolazione, mentre sono state tradotte le altre espressioni tipiche del *wakamonogo*. La frase *minnade sug tte odoroitara* è stata resa come *ōnoi eravamo tipo ōche figata!öö*, dove il termine *ōtipoö* va a tradurre il *-tte* di cui prima. Per il resto della frase si è invece utilizzata la strategia definita dalla Petillo come condensazione¹⁰⁷ e così l'originale *ōkiahahairetassuōtte ureshis datta jan ka* è diventato il più breve *ōlui ha detto che era per tirarci su e sembrava feliceö*.

Un'altra caratteristica che emerge da questa conversazione è la necessità di essere sbrigativi nel comunicare e dunque l'uso delle abbreviazioni. Nelle battute (7), (14) e (24) si trova infatti l'espressione *-nakya* che altro non è che la forma contratta del suffisso che indica obbligo o necessità *-nakereba ōse non..ö/ōbisogna..ö*. Anche in questo caso tale termine non è stato sempre reso come *ōse non..ö* in sottotitolazione; nella battuta (7) si è optato per un più colloquiale *ōse noö* considerato più adeguato all'età del parlante. Nella battuta (14) il *nakya* è servito per dare il tono negativo alla frase ed è diventato il *ōnonö* del sottotitolo *ōper me non era bullismoö*; in questo caso il *ōper meö* ha significato di *ōsecondo meö* ed è stato ritenuto più colloquiale e dunque più adatto alla battuta.

La battuta (24) è invece peculiare poiché correlata alla numero (25). In quest'ultima infatti si ha l'espressione *wake da* a fine frase la cui funzione è quella di dare una spiegazione. È generalmente riconosciuto che tale espressione indichi una relazione di tipo logico o naturale con quanto descritto nella frase precedente¹⁰⁸: si ritiene quindi corretta la resa della battuta (24) come *ōnon fosse per quella voltaö* dove *ōnon fosseö* va a tradurre *-nakya*; si ritiene inoltre corretta la traduzione della battuta (25) come *ōtu saresti pulitoö* poiché risulta chiara la relazione con la frase precedente anche senza una traduzione letterale dell'espressione *wake da*.

Nella battuta (26) si trova l'espressione *chikush* che si può considerare come la prima espressione volgare presente all'interno del film. In questo caso, essendo già un'imprescazione, si è deciso di mantenere questa linea pur facendo attenzione a non esagerare e tenendo conto del fatto che la parola scritta è considerata di maggiore impatto rispetto a quella pronunciata¹⁰⁹. Infine si è deciso di tradurre la battuta come *ōaah!Ma che palle!!ö* ritenendo che potesse trasmettere lo stesso significato dell'espressione originale.

Nella battuta (27) è interessante notare come è stato tradotto il termine *senk* (先公) tipicamente utilizzato dagli studenti giapponesi per riferirsi ai professori. Non essendoci in italiano un termine corrispondente, escludendo l'espressione *ōprofö*, si è infine deciso di tradurre *senk* come *ōsupplenteö* compiendo così un arricchimento della battuta originale¹¹⁰ nella quale non si faceva riferimento al fatto che il Professor Murauchi avesse un incarico temporaneo. Anche in questo caso, come nella battuta (1), si è ritenuto opportuno sottolineare il sentimento di distacco di Inoue nei

¹⁰⁷ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 120.

¹⁰⁸ SUZUKI Satoko, *Emotive communication in Japanese*, John Benjamins, Amsterdam, 2006, p. 37.

¹⁰⁹ Fay R. LEDVINKA, *What the fuck are you talking about?*, Torino, Eris, 2010, p. 37.

¹¹⁰ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, pp. 98-100.

confronti di Murauchi. Si è quindi utilizzata l'espressione *oquel supplenteo* per sottolineare il tono sprezzante della battuta pronunciata da Inoue.

3.2.6 Katayama e Sonobe parlano delle *oAoi Tori BOXo* e del Professor Murauchi

Durante la prima riunione per l'apertura e il controllo del contenuto delle *oAoi Tori BOXo* viene trovata solo una lettera che recita *oChe cos'è Aoi Tori?o*. Per questo il Professor Ishino si vede costretto a spiegare nuovamente ai ragazzi che il nome Aoi Tori deriva da una famosa fiaba del poeta e commediografo belga Maurice Maeterlinck: la funzione delle *oAoi Tori BOXo* è quella di dare la possibilità a chi si sente oppresso o tormentato di farlo sapere ai professori e di avere qualcuno con cui parlare. Katayama è tuttavia scettica riguardo l'utilità di tale posta.

Sequenza n° 6 <i>oKatayama e Sonobe parlano delle oAoi Tori Boxo e del Professor Murauchi</i>					
N	PARLANTE	TIMING	SCRIPT IN GIAPPONESE	SOTTOTITOLO IN ITALIANO	NOTE
1	Katayama	0:35:19.04 0:35:20.97	こういうのさ	Sai mi chiedo..	Con tono dubbioso
2	Katayama	0:35:22.56 0:35:24.97	どう思うんだろうね	Cosa penserà di tutto questo..	Con tono dubbioso
3	Katayama	0:35:25.74 0:35:29.81	いじめられて死のうとした人が見たら	Una persona bulleggiata fino alla morte..	Con tono dubbioso
4	Katayama	0:35:31.55 0:35:35.86	だいたい青い鳥ってき最後は逃げちゃうんだよね	Nel senso, alla fine della storia l'uccellino scappa no?	Con tono dubbioso
5	Katayama	0:35:40.45 0:35:44.07	ねえ 村内って結構よくない?	Non è troppo forte Murauchi?	
6	Sonobe	0:35:44.09 0:35:45.20	えっ! ?	Eh?!	Sorpreso
7	Katayama	0:35:45.42 0:35:47.99	なーんか私あの先生好きだな	Si, si mi piace un sacco	
8	Sonobe	0:35:48.37 0:35:50.66	どこがいいんだよ	E cos'avrebbe di speciale?	Scettico
9	Katayama	0:35:52.20 0:35:55.17	うーん うまくしゃべれないところかな	Boh, forse perché balbetta	

Anche in questa scena, come in quella precedente, Sonobe si limita ad un ascolto passivo del parlante (in questo caso Katayama) e interviene solamente una volta nella battuta (8). Le restanti

battute della conversazione sono pronunciate da Katayama che, come già osservato nel paragrafo 3.2.3, presenta molte caratteristiche del linguaggio giovanile.

Nelle battute (1), (4) e (5) si trova un uso smodato della particella *-sa* la cui funzione si è visto essere principalmente quella di un riempitivo: in questi casi essa conferisce un tono dubbioso ed esitante al discorso e si è quindi ritenuto opportuno tentare di ricrearlo nel sottotitolo. Per questo la battuta (1) è stata resa in sottotitolazione come *ōsai mi chiedevo..ō* dove il verbo *ōsaiō* e i puntini di sospensione a fine frase contribuiscono a creare un sentimento di esitazione.

Per la battuta (4) si è invece ricorso al modo di dire *ōnel sensoō* per tradurre l'intercalare *-sa*; anche in questo caso tale termine denota un esprimersi dubbioso e aiuta a ricreare il clima di incertezza presente nelle battute originali. Per quanto concerne invece la battuta (5) non si è ritenuto necessario rendere in traduzione né *-sa* né la particella *-n*, presente a inizio frase per introdurre il discorso; nonostante essa sia stata spesso tradotta come *ōehiō* per attirare l'attenzione, non è sembrato necessario compiere questo adattamento per evitare di creare sottotitoli troppo simili tra loro. Ad ogni modo la traduzione della battuta *nee murauchitte sa kekko yokunai? come ōnon è troppo forte Murauchi?ō* è stata ritenuta efficace nel trasmettere il messaggio veicolato dall'originale. La particella *-ne* non si trova soltanto in battuta (5), ma anche nelle battute (2) e (4), mentre nella battuta (7) troviamo il suo equivalente maschile *-na*. Nella battuta (2) la sua funzione è quella di semplice intercalare e per questo non è stato necessario tradurla letteralmente; nella battuta (4) serve invece a chiedere conferma di quanto detto e il sottotitolo è stato dunque reso come *ōalla fine della storia l'uccellino scappa no?ō*. Nella battuta (7) si ha la presenza della particella *-na* a fine frase. Questa non è tuttavia l'unica caratteristica del *wakamonogo* presente all'interno della battuta: essa infatti comincia con l'espressione *nanka*. Per tradurre questa battuta si è nuovamente fatto ricorso alla tecnica della parafrasi¹¹¹ grazie alla quale si è infine creato il sottotitolo *ōsi, si mi piace un saccoō*. In questo caso la particella *-na*, la cui funzione era quella di enfatizzare il sentimento, è stata resa con la doppia affermazione *ōsi, siō*. Inoltre invece di tradurre letteralmente *nanka* come *ōmi piace proprio tantoō* si è deciso di optare per un'espressione più giovanile nella quale *ōun saccoō*¹¹² ha il significato di *ōmoltoō/ōtantoō*.

3.2.7 ōMurauchi esce di scenaō

I ragazzi della classe 2^A, stupefatti dalla presenza del banco di Noguchi in aula e dall'atteggiamento del Professor Murauchi, decidono di rimuovere il banco nella speranza che questo porti il professore ad arrabbiarsi o ad andarsene. Dopo aver notato l'assenza del banco il professore esce dalla classe senza dire una parola facendo credere agli studenti di aver rinunciato al suo intento. Dopo poco però Murauchi ricompare con il banco di Noguchi facendo arrabbiare Inoue: questo viene ripreso da Umeda creando scompiglio nell'intera classe.

Sequenza n° 7 ōMurauchi esce di scenaō					
N	PARLANTE	TIMING	SCRIPT IN GIAPPONESE	SOTTOTITOLO IN ITALIANO	NOTE
1	Inoue	0:44:28.31	お疲れっしたー	ADDIOOO!!!	Urlando

¹¹¹ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 103.

¹¹² Vocabolario Treccani online <http://www.treccani.it/vocabolario/sacco/> (ultimo accesso 30-04-2015)

		0:44:31.44			
2	Inoue	0:44:31.60 0:44:34.97	ほーらみろ 怒る度胸なんて村 内にはねえんだよ	VISTO?!? NON HA LE PALLE PER INCAZZARSI QUELLO LI!!	Urlando
3	Inoue	0:44:55.39 0:45:01.71	むっむっ村内たった 退場により自習!	Mu..Mu..Murauchi esce di scena: AUTOGESTIONE!!	
4	Prof. Murauchi	0:46:59.98 0:47:02.98	野口君 おはよう	Noguchi, buongiorno	
5	Umeda	0:47:27.64 0:47:29.51	うるせんだよ 井上!	Piantala Inoue!	Arrabbiato
6	Studente	0:47:30.57 0:47:33.61	関係ねえ奴は黙っ てるよ!	Taci, tu non cœntri!	
7	Maekawa		そうだそうだ 黙って ろ!	Si, taci Umeda!	
8	Studenti	0:47:33.64 0:47:36.70	うるせ!うるせ!	Si piantala!	
9	Hayakawa	0:47:36.88 0:47:38.47	みんなもうやめて よ!!	Smettetela tutti!!	

Nonostante la conversazione sia concitata, le battute interessanti per questa analisi non sono molte. Per cominciare, una battuta interessante è la numero (1). Al suo interno si trova la versione abbreviata della famosa espressione *otsukaresamadeshita*, termine di solito utilizzato alla fine di una giornata per ringraziare i colleghi per il lavoro svolto. In questo caso Inoue è sarcastico rivolgendo tale fase a Murauchi, tanto più che non utilizza la versione completa ma solo la sua storpiatura *otsukasesshit*. Considerando questa premessa si è deciso di rendere la battuta con un perentorio *ADDIOOO!!!*: la scelta del maiuscolo è giustificata dal fatto che la battuta viene pronunciata da Inoue urlando.

Un'altra battuta interessante è la numero (2) nella quale Inoue sfoga tutta la sua rabbia nei confronti di Murauchi: perciò anche questo sottotitolo è stato scritto interamente in maiuscolo. Dal momento che, come sostiene Ledvinka, le parolacce non hanno solo effetti negativi, ma possono, per esempio, fungere da valvola di sfogo¹¹³, è sembrato opportuno inserirne alcune all'interno del sottotitolo nonostante non fossero presenti nella battuta originale. Dunque la frase *okoru doky nante* traducibile come *non avere il coraggio/il fegato per arrabbiarsi* è diventata *non ha le palle per incazzarsi*, mantenendo il tono del sottotitolo coerente alla voce di Inoue, che infatti pronuncia tutto questo quasi urlando. Inoltre un sottotitolo così costruito è sembrato più conforme al linguaggio giovanile: sarebbe infatti risultato innaturale sentire un ragazzino di seconda media sfogarsi urlando una frase come: *non ha il fegato per arrabbiarsi*.

¹¹³ Fay R. LEDVINKA, *What the fuck are you talking about?*, Torino, Eris, 2010, p. 27.

Nonostante nella battuta originale sia presente il nome di Murauchi, per mantenere il sentimento di distacco tra Inoue e il professore si è deciso di ometterlo e sostituirlo con l'espressione *quello liö*, la quale aiuta a sottolineare la rabbia del parlante. Tale operazione è stata attuata facendo ricorso alla strategia definita dalla Petillo come *omissione o parafrasi*¹¹⁴.

Per quanto riguarda le battute (5), (6) e (9) si riscontra una forte presenza della particella *-yo* a fine frase. La sua funzione in questo caso non è molto diversa da quella di *-ne* utilizzato per porre enfasi a quanto detto. La sua resa in sottotitolazione non è una traduzione formale, ma è *aggiunta* di segni di interpunzione quali i punti esclamativi. In tal modo la frase, accompagnata dall'intonazione della voce del parlante, non risulta priva di espressività.

3.2.8 Katayama e Sonobe parlano del litigio tra Umeda e Inoue

La notizia dell'ultimo litigio tra Umeda e Inoue fa il giro della scuola e dopo la lezione di inglese Katayama ne discute con Sonobe.

Sequenza n° 8 <i>Katayama e Sonobe parlano del litigio tra Umeda e Inoue</i>					
N	PARLANTE	TIMING	SCRIPT IN GIAPPONESE	SOTTOTITOLO IN ITALIANO	NOTE
1	Katayama	0:50:45.86 0:50:49.50	ねえ今日 井上和 梅田ヤバかったん だって？	Ho sentito che Inoue e Umeda oggi hanno litigato	
2	Katayama	0:50:51.74 0:50:53.15	まずいんじゃない？	Non sono pessimi?	
3	Katayama	0:50:53.15 0:50:56.08	せっかく学校全体 が反省したことに なってるのに	Tutta la scuola dovrebbe essersi pentita..	
4	Katayama	0:50:56.19 0:50:58.68	またあの二人が問 題起こしたら	..e invece quei due creano ancora casini	
5	Katayama	0:51:01.81 0:51:06.28	井上和梅田なんだ よね？野口君の遺 書にあった名前	Non c'erano i loro nomi nella lettera di addio di Noguchi?	
6	Sonobe	0:51:08.14 0:51:09.57	誰がそんなこと	Chi l'ha detto?	
7	Katayama	0:51:10.32 0:51:14.08	だって 教育委員 会の人に呼び出さ れたのあの二人だ けじゃない	Beh il consiglio studentesco ha convocato solo loro due no?	
8	Katayama	0:51:18.74 0:51:20.18	けどさ..	Però sai...	Pensierosa
9	Katayama	0:51:20.93	もう一人って誰な	..mi chiedo chi	Pensierosa

¹¹⁴ Mariacristina PETILLO, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco angeli, Milano, 2012, p. 121.

		0:51:23.18	んだらう	fosse il terzo	
--	--	------------	------	----------------	--

Il modo di parlare di Katayama presenta nuovamente molti tratti caratteristici del *wakamonogo*. Nella battuta (8) compare la già menzionata particella *-sa* e, come nel caso della battuta (1) della sesta sequenza, viene tradotta con il verbo *ōsaiō* seguito dai puntini di sospensione per mantenere il tono pensieroso della battuta.

Oltre a questa particella anche il morfema *-ne* appare nelle battute (1) e (5): nella (1) con la funzione di introdurre un discorso, nella (5) con la classica funzione di richiesta di conferma.

Una battuta interessante per la sua resa nel sottotitolo in italiano è la numero (2). Oltre alla presenza dell'espressione *-janai* a fine frase, che è stata tradotta come interrogativa negativa, si è deciso di tradurre l'aggettivo *mazui* come *ōpessimiō* in quanto ritenuto più consona per la resa del linguaggio giovanile utilizzato dai parlanti.

Nella battuta (4) si è deciso di tradurre il termine *mondai* *ōproblemiō* con il più colloquiale *ōcasiniō* ritenuto più adatto nel contesto. Nella battuta (7) c'è la presenza di *datte* a inizio frase e *-janai* alla fine. La loro funzione è già stata chiarita in precedenza e in questo caso è stato possibile, tramite la tecnica della trasposizione¹¹⁵, effettuare una traduzione letterale della battuta, ottenendo così il sottotitolo *ōbeh il consiglio studentesco ha convocato solo loro due no?ō* dove *ōbehō* traduce il termine *datte* e *-janai* è presente nel tono interrogativo della frase.

3.2.9 Secondo litigio in classe

Maekawa prende nuovamente il cellulare a Kimura per leggere i suoi messaggi: questo ulteriore atto di bullismo è la goccia che fa traboccare il vaso e i ragazzi, seppur litigando, riescono finalmente ad affrontare quanto accaduto con Noguchi.

Sequenza n° 9 <i>ōSecondo litigio in classeō</i>					
N	PARLANTE	TIMING	SCRIPT IN GIAPPONESE	SOTTOTITOLO IN ITALIANO	NOTE
1	Maekawa	0:59:23.85	誰にメールしてんの？	- A chi scrivi??	
2	Kimura	0:59:26.40	返して！	- Ridammelo!	
3	Takagi	0:59:27.25 0:59:29.78	ちょっと やめなよ！嫌 がってんじゃん！	Vuoi piantarla?! Sei odioso	Scocciata
4	Maekawa	0:59:33.32 0:59:35.04	だ だ黙ってる	S...ss...stai zitta	
5	Matsumoto	0:59:35.64 0:59:38.64	それ村内病じゃん うつつちゃった	Ah è la malattia Murauchi?	Ridendo
6	Hayakawa	0:59:38.84 0:59:41.50	いい加減にしなさいよ！ 反省したんじゃないの	Adesso basta! Credevo vi foste pentiti	
7	Inoue	0:59:43.27	所詮この組はいじめクラ	Beh ma sta qua è una classe di	Con tono strafottente

¹¹⁵ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 104.

		0:59:46.00	スなんだよ	bulli no?	
8	Hayakawa	0:59:48.50 0:59:49.80	何いってんの!?	Ma che dici?!	Sorpresa
9	Hayakawa	0:59:51.70 0:59:55.83	野口君じめてたのあなた 達男子でしょ!	Siete stati voi ragazzi a prendere di mira Noguchi!!	
10	Takagi	0:59:55.83 0:59:59.38	そうよ! あんたが野口君にあん なことしなきゃ	Infatti! Se non gli aveste fatto certe cose..	Con tono accusatorio
11	Takagi	1:00:00.31 1:00:02.40	何も起こらなかつたの よ!	..non sarebbe successo niente!!	Con tono accusatorio
12	Inoue	1:00:08.29 1:00:09.80	オレのせいかな?	È colpa mia?	
13	Inoue	1:00:21.39 1:00:22.76	全部オレ野せいかな よ!!	È TUTTA COLPA MIA?!?!	Urlando
14	Inoue	1:00:24.20 1:00:25.90	お前らだつてやつてるだ ろう	Voi fate uguale!	Urlando
15	Inoue	1:00:26.06 1:00:29.00	陰でコソコソ苛めてたじ ゃねえかコイツのこと	Di nascosto fate comunella contro di lei	Arrabbiato
16	Inoue	1:00:29.17 1:00:32.50	携帯で一斉メールしてハ ブつて	Sempre a mandarvi messaggini per escluderla	Arrabbiato
17	Inoue	1:00:32.76 1:00:34.10	知つてんだよ	Io lo so eh!	Arrabbiato
18	Inoue	1:00:36.22 1:00:38.84	おめえらの方がよっぽど 陰湿だよ!	Mi fate schifo!!	Urlando
19	Umeda	1:00:47.92 1:00:52.00	お前が最初にあいつに 物たかつた事実は消え ないつての	Questo non cancella il fatto che tu l'hai fatto per primo	Ridacchiando
20	Inoue	1:00:52.89 1:00:54.00	何だと?	Ma che..?	
21	Inoue	1:00:55.26 1:00:57.30	すぐその後たかつたの誰 だよ	E chi c'era subito dopo di me?!	Urlando
22	Umeda	1:00:57.30	おまえは何回やつたよ あ?	Ma te quante volte l'hai fatto??	Urlando

		1:00:59.34		EH?!	
23	Inoue	1:00:59.34 1:01:01.40	大して変わんねえだろ回数なんか関係ねえんだよ!	Il numero non cœntra niente!	
24	Umeda	1:01:01.43 1:01:02.48	うるさい!	TACI!!	Urlando
25	Umeda	1:01:02.52 1:01:06.50	お前が調子に乗らなきゃこんなことにはならなかったんだよ!	Non ti saresti scaldato tanto se non avessi fatto quelle cose!	

Nelle battute (1) e (2) si presentano fatti simili a quelli descritti nel paragrafo 3.2.4: per questo i sottotitoli sono stati resi quasi uguali per dare un senso di continuità.

Le battute (3), (5) e (6), anche se pronunciate da tre persone differenti, hanno in comune l'œspressione *-jan* o *-janai* a fine frase. Nonostante l'œinterpretazione piœ classica sia quella di una frase interrogativa negativa¹¹⁶, in questi casi si è deciso di discostarsi dallo *standard* per non appesantire troppo i sottotitoli e per conferire maggiore naturalezza alla conversazione. Nella battuta (3) l'œspressione *-jan* non è stata resa in traduzione poiché la battuta *yagatten jan* è stata tradotta come *œsei odiosoœ*, ritenuto piœ congruo con l'œintonazione della voce del parlante. La battuta (5) è l'œunica in cui è stata introdotta una frase interrogativa, anche se si è deciso di non appesantirla aggiungendo il tono negativo. Il risultato è quindi il sottotitolo *œah è la malattia Murauchi?œ* dove l'œahœ iniziale indica un tono di sorpresa e colma la mancanza dell'œinterrogativa negativa. Nella battuta (6), nonostante il parlante pronunci la frase con un tono interrogativo, si è deciso di optare per il sottotitolo *œcredevo vi foste pentitiœ*, per evitare di avere troppe domande consecutive pur rimanendo fedele al messaggio trasmesso.

Nelle battute (10) e (11) Takagi utilizza la particella *-yo* a fine frase per dare maggiore enfasi a ciò che dice: in questo caso si è deciso di inserire dei punti esclamativi cosœ da mantenere la corretta intonazione. Nelle battute dalla (12) alla (18) è interessante osservare come cambi il linguaggio di Inoue quando urla ed è arrabbiato. Nelle battute (12) e (13), che recitano rispettivamente *ore no s ka?* e *zenbu ore no s kayo!?*, la prima cosa da notare è l'œassenza della copula *desu*. Realizzare dei sottotitoli come *œcolpa mia?œ* e *œtutta colpa mia!?*œ sarebbe risultato sgradevole e dunque, nonostante l'œassenza del verbo nelle battute originali, esso è stato inserito nei sottotitoli. Per le battute (14), (15) e (16) si è fatto ampiamente ricorso alla tecnica della parafrasi¹¹⁷ in quanto, dopo aver effettuato un'œiniziale traduzione degli *script* originali, si è proceduto all'œadattamento di tali battute non solo al contesto della scena, ma anche al linguaggio giovanile italiano, partendo dalla domanda *œcome parlerebbe un ragazzino di seconda media italiano in una situazione simile?œ*. L'œassenza negli *script* originali del turpiloquio ha reso piœ difficile tale operazione. Infine la battuta (15) *kagede konkon sainajan ka koitsu no koto* è stata tradotta come *œdi nascosto fate comunella contro di leiœ* in quanto usare termini come *œtormentareœ* o *œtorturareœ*, anche se piœ fedeli al verbo

¹¹⁶ Anca FOC ENEANU, *œSome aspects of the language of young people in Japanœ*, in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures* (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, p. 4o.

¹¹⁷ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 103.

sainamu, sarebbero parsi innaturali se pronunciati in un momento di sfogo e rabbia. Nella battuta (16) per rendere il tono più giovanile, ma anche più canzonatorio e sprezzante, si è deciso di tradurre *m ru* come *ōmessaggiñiö*.

La resa della battuta (18) non è agevole: come per le battute precedenti si è partiti da una traduzione quasi letterale *ōvoi* (riferito alle ragazze) *siete davvero subdole!* per arrivare a *ōmi fate schifo!!ö*. Il motivo di questa trasformazione è da ritrovarsi nel fatto che, nonostante la giusta traduzione di *inshitsu* sia *ōsubdoloö*, nel contesto italiano sarebbe parso strano che un ragazzino colto dal furore della rabbia si esprimesse con termini così ricercati. Si è inoltre considerato anche il tono con cui Inoue si rivolge alle ragazze e come le apostrofa; il termine giapponese *omae* per dire *ōtuö* e *omaera* per dire *ōvoiö* non è considerato molto educato ed è infatti associato a un linguaggio prettamente maschile¹¹⁸. In questo caso il termine usato da Inoue è *om ra* e cioè la versione più sgarbata di tale espressione. Oltre a ciò egli pronuncia questa battuta urlando per sfogare la sua rabbia e frustrazione. Per questo si è infine deciso che la traduzione di questa battuta con *ōmi fate schifo!!ö* possa essere adatta a trasmettere tutti i messaggi veicolati dalla versione originale.

Nella battuta (19) prende la parola Umeda ridendo furtivamente. Nelle sue battute si trovano alcune caratteristiche tipiche del linguaggio giovanile anche se non in quantità assimilabile a quella presente nel parlato di Inoue. Nella battuta (19), ad esempio, Umeda conclude la frase con la particella *-no* la cui funzione è quella esplicativa ed è resa in sottotitolazione come *ōquestoö* a inizio sottotitolo. Le battute (21), (22), (23) e (25) terminano tutte con la particella *-yo* che, come già discusso, ha la funzione di enfaticizzare le emozioni del parlante. Nelle traduzioni di queste battute sono stati infatti inseriti i punti esclamativi finali per mantenere il tono della battuta originale. Nella battuta (25) si trova infine l'espressione *-nakya* resa in sottotitolazione con la sua traduzione più classica *ōse nonö*.

3.2.10 Sonobe parla a Inoue di Noguchi

Dopo una lunga discussione con il Professor Murauchi, Sonobe pare essersi pentito di quanto accaduto con Noguchi. Preso finalmente atto di tutto ciò Sonobe decide di parlarne con Inoue.

Sequenza n° 10 <i>ōSonobe parla a Inoue di Noguchiö</i>					
N	PARLANTE	TIMING	SCRIPT IN GIAPPONESE	SOTTOTITOLO IN ITALIANO	NOTE
1	Sonobe	1:25:36.00 1:25:39.00	ねえ一個だけ聞いていい？	Ehi, posso parlarti un attimo?	Serio
2	Sonobe	1:25:40.70 1:25:45.70	井上と梅田ってさ野口をいじめてる時だけけっこう仲良かったよね	Tu e Umeda eravate amici solo quando tormentavate Noguchi vero?	Serio
3	Inoue	1:25:48.85	そうだな	Dici?	

¹¹⁸ OKAMOTO, Sachiko, *Shakaigengogaku* (Sociolinguistica), Tokyo, Aruku, 2008, p. 37.

		1:25:50.30			
4	Inoue	1:25:52.56 1:25:54.28	そういや そうだ	Mi sa di si..	
5	Sonobe	1:25:54.64 1:25:57.60	最低だよな それっ て	Che pessimi..	
6	Inoue	1:25:57.94 1:25:59.24	うん	Già..	
7	Inoue	1:25:59.81 1:26:02.50	あ？何だよサイテー って	Eh?! No aspetta, in che senso pessimi?	Sorpreso, stupito
8	Sonobe	1:26:02.62 1:26:04.50	おまえだけじゃない よ	Ma mica solo tu	
9	Sonobe	1:26:05.40 1:26:08.70	梅田も俺もみんなサ イテーだよ	Umeda e anche io, siamo stati tutti pessimi	
10	Sonobe	1:26:19.39 1:26:23.70	あいつ新しい学校で 友達できてるかな	Chissà se si sarà fatto degli amici nella nuova scuola	Pensieroso
11	Inoue	1:26:25.30 1:26:26.50	できてるよ	Di sicuro	
12	Inoue	1:26:26.97 1:26:30.30	俺らなんかより 一万倍いいやつらが いるんじゃないの	Ci sono un sacco di persone migliori di noi	

Questa è la prima scena in cui è possibile osservare il vero linguaggio che Sonobe usa per conversare con un suo coetaneo. Si nota che anche le sue battute presentano molte caratteristiche del *wakamonogo*.

La prima battuta si apre con la particella *n* resa in traduzione con il classico *ōehiō* a inizio frase per introdurre un discorso. Nella battuta (2) si trova invece il morfema *-tte* subito seguito dalla particella *-sa* e la frase si conclude poi con la particella *-ne* di conferma. In questo caso si è fatto ricorso alla strategia della riduzione¹¹⁹ in quanto il morfema *-ttesa* non è stato reso in alcun modo nel sottotitolo in italiano. Per quanto riguarda la particella *-ne* essa è stata invece tradotta come *ōvero?ō* a fine frase, la cui funzione è quella di chiedere conferma di quanto appena detto, come nella battuta originale.

Nella battuta (5) si è ricorso a due strategie di sottotitolazione: la parafrasi¹²⁰ e la riduzione. Con la riduzione si è evitato di tradurre la frase *sorette*, non indispensabile per la comprensione della battuta, mentre con la parafrasi si è resa la frase *saitai da yo na* come *ōche pessimiō* rendendo chiaro che l'aggettivo *ōpessimoō* è riferito ai due ragazzi Inoue e Umeda. Nella battuta (7) si è invece

¹¹⁹ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 110.

¹²⁰ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 103.

effettuato un arricchimento dell'originale¹²¹ con l'aggiunta dell'espressione *ōno aspettaō* non presente nello script originale. Questa espressione si è ritenuto aiutasse a rendere con più efficacia la sorpresa e lo stupore di Inoue nel sentirsi criticato da Sonobe. Nelle battute (8) e (9) Sonobe utilizza la particella *-yo* a fine frase con funzione fàtica e, solamente nella (8), anche l'espressione *-janai*. Nella battuta (9) si è deciso di non aggiungere segni di interpunzione per sottolineare l'enfasi prodotta dalla particella *-yo* in quanto comunque riscontrabile nel tono di voce del parlante. Per quanto riguarda invece la battuta (8) si è cercato di rendere al meglio l'espressione *-janaiyo* attraverso l'utilizzo del termine *ōmicaō*¹²² per rafforzare la negazione veicolata dalla battuta. Nella battuta (12) Inoue utilizza nuovamente l'espressione *-janai* seguita dalla particella *-no*. In questo caso si è deciso, per non appesantire il dialogo, di non introdurre un'interrogativa negativa nel sottotitolo in italiano, ma di tradurla semplicemente come *ōci sono un sacco di persone migliori di noiō* dove *ōun saccoō* ha il significato di *ōgrande quantitàō*¹²³. Per quanto riguarda infine la particella *-no*, la cui funzione come già visto è quella esplicativa, si è pensato di non tradurla come *ōvisto che ci sono un sacco di persone migliori di noiō* ma di lasciarla sottointesa.

¹²¹ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 98.

¹²² Vocabolario Treccani online. <http://www.treccani.it/vocabolario/mica1/> (ultimo accesso 30-04-2015)

¹²³ Vocabolario Treccani online <http://www.treccani.it/vocabolario/sacco/> (ultimo accesso 30-04-2015)

Conclusion

Attraverso questo elaborato si è cercato di fornire una proposta di sottotitolazione delle scene significative del film giapponese *Aoi Tori*. Seppure non paragonabili a una traduzione di livello professionale, si ritiene che i sottotitoli proposti possano discostarsi per qualità dalla sottotitolazione amatoriale detta anche *fansubbing*; questo grazie alle conoscenze del traduttore nel campo della traduzione audiovisiva e in particolare della realizzazione dei sottotitoli.

È solo grazie allo studio approfondito di questi elementi, infatti, che si può ritenere di operare una traduzione audiovisiva di qualità e nel rispetto del prodotto originale. In molti casi purtroppo ci si trova di fronte a sottotitolazioni amatoriali spesso elaborate tramite l'ausilio di una terza lingua (di solito l'inglese) e create da individui che non dispongono di nessuna conoscenza delle regole base necessarie per compiere tali traduzioni¹²⁴. All'interno del *fansubbing* si ha spesso a che fare con sottotitoli che deviano dalla norma in quanto più lunghi di due righe o collocati in zone dello schermo non *standard*. Inoltre essi vengono spesso arricchiti da glosse esplicative che compaiono qua e là sullo schermo rischiando di rendere ogni scena troppo densa di contenuti da elaborare per lo spettatore¹²⁵.

Per quanto riguarda il tema di analisi di questa tesi, ci si è soffermati sulla resa in sottotitolazione del linguaggio caratteristico dei giovani giapponesi: il *wakamonogo*. Come si è visto nel secondo capitolo questo tipo di linguaggio presenta caratteristiche morfologiche, sintattiche e lessicali atipiche e per questo non semplici da rendere in traduzione. Attraverso questo gergo i giovani non solo dimostrano la propria appartenenza a un determinato gruppo, ma tendono ad accentuare ed esagerare ogni loro sentimento (cfr Capitolo 2). Questa particolare caratteristica rende tale linguaggio insidioso per la sottotitolazione. Se come sostiene Ledvinka: «Le parole scritte sono considerate di maggiore impatto rispetto a quelle pronunciate»¹²⁶, si pone il problema di come rendere l'enfasi e l'esagerazione insite nel *wakamonogo* in sottotitolazione senza creare sottotitoli eccessivi e fastidiosi per lo spettatore.

Le soluzioni elaborate nell'ambito di questa tesi sono molteplici: per prima cosa si è cercato di utilizzare un linguaggio molto colloquiale, mantenendo nei sottotitoli molte caratteristiche della lingua parlata invece di ricercare un giusto equilibrio tra convenzioni della lingua parlata e di quella scritta. In questo modo si sono creati sottotitoli meno corretti da un punto di vista grammaticale, ma che rappresentano una traduzione più fedele al messaggio originale. Ne sono un esempio il verbo *ōpianarla* utilizzato molte volte in vece del più corretto *ōsmetterla* o anche espressioni come *ōstaō zitto* e *ōstacci tu* presenti nella sequenza numero 4 (cfr Capitolo 3).

Un'altra soluzione elaborata per trasmettere allo spettatore italiano lo stesso messaggio veicolato dal prodotto originale, è stata quella di inserire piccole macchie di colore, date dal turpiloquio, anche se non presenti nelle battute originali. In questo caso l'attenzione con cui si è affrontato tale

¹²⁴ Francesco Saverio VITUCCI, *Il sottotitolaggio nella didattica della lingua giapponese*, in *The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine)*, Nr. 1, 2013, pp. 37-41.

¹²⁵ Elisa PEREGO, Christopher TAYLOR, *Tradurre l'audiovisivo*, Carocci, Roma, 2012, pp. 174-176.

¹²⁶ Fay R. LEDVINKA, *What the fuck are you talking about?*, Torino, Eris, 2010, p. 37.

problema è stata molto alta poiché creare sottotitoli sovraccarichi di turpiloquio sarebbe risultato non solo eccessivo, ma anche di disturbo per lo spettatore. Nonostante ciò si è ritenuto giusto e in linea con il principio dell'equivalenza funzionale¹²⁷, comunicare attraverso il sottotitolo i sentimenti del parlante.

L'elaborazione di soluzioni come quelle appena presentate è stata possibile solo grazie ad un attento studio della letteratura sul tema della traduzione audiovisiva e all'utilizzo delle strategie di sottotitolazione sviluppate da studiosi del campo come Gottlieb, Lomheim e Petillo (cfr. Capitolo 1). Chiunque si appresti a operare tale tipo di TAV deve avere ben presenti questi principi e ricordare che solide basi teoriche unite ad abilità ed esperienza sul versante pratico sono attributi imprescindibili per soddisfare le esigenze qualitative richieste e dare vita a sottotitoli adeguati¹²⁸.

¹²⁷ Umberto ECO, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 80.

¹²⁸ Elisa PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma, 2005, p. 13.

Appendici

Appendice A: Script completo del film Aoi Tori

PARLANTE	TIMING	SCRIPT IN GIAPONESE	SOTTOTITOLO IN ITALIANO
Titolo	0:00:02.00 0:00:06.00	青い鳥	Aoi Tori – L'uccellino azzurro
Canzone: <i>hagane no kokoro,</i> “cuore di pietra”	0:00:57.02 0:01:02.72	# 吐き出した丸の水溜まりに #	# Ho tirato fuori la lama e ora #
	0:01:02.90 0:01:08.52	自分の居場所を探してみる	# In quel che rimane cerco un posto per me #
	0:01:08.52 0:01:14.48	あの日の背中 追いかけたのに (お)	# Anche se quel giorno io ti rincorsi #
	0:01:14.48 0:01:20.48	あるのはただ 泣き出した空だけ	# L'unica cosa che resta ora è il cielo che piange#
	0:01:20.48 0:01:26.22	月も星もみんな 黙ってしまった	# Anche le stelle e la luna ora sono diventate silenziose #
	0:01:26.22 0:01:32.14	アタシは一人 身を縮める (ちぢめる)	# Ed io mi faccio piccolo piccolo #
	0:01:32.14 0:01:37.84	「守りたいものがあると人は 強く	# Dicono che le persone diventino più forti #
	0:01:37.84 0:01:43.12	なれる」と人は言う	# Quando hanno qualcosa da proteggere #

Annuncio sul bus	0:01:55.06 0:02:00.20	次は東ヶ丘中学校前 東ヶ丘中学校前でございます	Prossima fermata scuola media Higashigaoka
Insegna	0:02:22.68 0:02:25.36	コンビニエンスストアのぐち	KONBINI NOGUCHI
Espansione	0:02:22.82 0:02:25.48	KONBINI: Piccolo supermercato giapponese	
cartello konbini Noguchi	0:02:25.54 0:02:28.30	都合により閉店させていただきます。	CESSATA ATTIVITA'
Canzone	0:02:51.28 0:02:57.00	いつしか手にしてた ものの数と	# Se provo a pesare le cose che ho in mano #
	0:02:57.00 0:03:02.82	捨てた数 天秤(てんびん)にかけてみた	# E le cose che ho già gettato via #
	0:03:02.82 0:03:08.70	一方に傾く(かたむ)秤(はかり)を見て 貴方(あなた)だけは #	# Quando poi guardo la bilancia inclinarsi #
Espansione	0:03:04.38 0:03:07.40	美乃市立 東ヶ丘中学校	SCUOLA MEDIA HIGASHIGAOKA
	0:03:08.76 0:03:14.66	どうしても 乗せられなかった	# Perché tu sei l'unica cosa che non riesco a pesare? #
	0:03:15.98 0:03:19.10	この背中(せなか)の重み(おも)が	# Questo peso che sento addosso #
	0:03:19.10 0:03:22.26	心地(こころ)よくなっていく	# Pian piano si fa più leggero #
	0:03:22.26 0:03:27.86	アタシ(わたし)の中(なか)を そっと掻(か)き乱(みだ)す (かきみだす)	# Tu che con dolcezza hai sconvolto ogni cosa dentro me #
	0:03:27.86 0:03:33.74	雲(くも)間(ま)から光(ひかり)が 流(なが)れ落(お)ちるよう(よう)に	# Come un bagliore di luce tra le nuvole #
Poster	0:03:30.15 0:03:32.24	BELIEVE!私(わたし)たち(た)ちが変(か)われる 明日(あした)への第(だい)一(いち)歩(ぽ)	CREDICI!CAMBIARE E' IL PRIMO PASSO!

	0:03:33.76 0:03:40.10	貴方が溶かしてく 鋼の心	# Hai scalfito il mio cuore di pietra #
Cartello	0:03:35.82 0:03:39.22	ベストフレンズ運動新生東ヶ丘中プロジェクト	PER UNA SCUOLA NUOVA IL PROGETTO DEI "MIGLIORI AMICI"
	0:03:40.78 0:03:44.08	虹(にじ)の橋を渡ろう	# Forza attraversiamo il ponte dell'arcobaleno #
	0:03:44.08 0:03:47.44	見つからないようにホラ	# Così nessuno potrà più trovarci #
	0:03:47.44 0:03:52.26	カーテンレールに 手をのばす	# E allunghiamo le mani per chiudere le tende #
	0:03:52.82 0:03:58.66	雲間から光が 流れ落ちるように	# Come un bagliore di luce tra le nuvole #
	0:03:58.70 0:04:04.60	貴方が溶かしてく 鋼の心	# Hai scalfito il mio cuore di pietra #
	0:03:59.01 0:04:03.00	青い鳥 BOX	AOI TORI BOX
Studenti	0:04:03.80	おはようございます	- Buongiorno
Professori	0:04:08.60	おはよう	- Buongiorno
Espansione	0:04:25.50 0:04:27.90	2 - 1	2^ A
Foglio appeso	0:04:28.56 0:04:30.48	相手を思いやる心	PRENDITI CURA DELL'ALTRO
Studentesse	0:04:39.90 0:04:41.60	-おはよう -おはよう	-Ciao! -Ciao!
Hayakawa	0:04:48.24 0:04:50.30	ねえ高橋先生に年賀状(ねんがじょう)出した?	Hai mandato gli auguri al Prof Takahashi?
Chiba	0:04:50.30 0:04:51.70	うんでも返事来なかった	Si, ma non ha risposto
Hayakawa	0:04:51.70 0:04:53.46	でしょ三学期も来ないんだって	Non verrà questo quadrimestre sai?

Chiba	0:04:53.46 0:04:55.46	え！？じゃずっと小泉(こいずみ)先生が代わりってわけ？	Quindi avremo sempre Koizumi?
Hayakawa	0:04:55.46	イヤじゃない？	- Che palle vero?
Chiba	0:04:57.86	イヤだよなんでだよ	- Gia! Chissà perché poi...
Takagi	0:04:58.40 0:05:00.00	遅いよ	Sei in ritardo!
	0:05:00.00 0:05:01.82	今日日直だよ	E oggi sei ai servizi sai?
Sonobe	0:05:01.82 0:05:03.66	あつ ごめん	Ah...ok
Preside Miyazaki	0:05:06.72 0:05:09.40	いよいよ三学期です	Stiamo per cominciare un nuovo quadrimestre
	0:05:09.48 0:05:13.04	先ほど登校(とうこう)してくる子ども達と会いましたが	Poco fa ho incontrato gli studenti
	0:05:13.52 0:05:16.94	みな あの事件を十分に反省し	Sembra che tutti si siano pentiti e si stiano riprendendo
	0:05:17.20 0:05:19.30	立ち直りつつあるようです	Riguardo a quell'incidente
	0:05:21.39 0:05:25.78	三年生はいよいよ大事な受験シーズを迎えます	Gli studenti del terzo anno vanno incontro agli esami di ammissione al liceo
	0:05:25.84 0:05:28.64	全員が希望通路を実現できるように	Per far si che tutti riescano a superarli
	0:05:29.44 0:05:34.06	また 二年生一年生もみなが無事通級し	E che gli studenti del primo e secondo anno vengano promossi al meglio
	0:05:34.86	一人残らず新学年を迎えられるよ	Chiedo a ognuno di voi,

	0:05:38.26	う	nessuno escluso,
	0:05:39.28 0:05:40.94	生徒教職員ともに	Di lavorare con gli studenti
	0:05:41.18 0:05:43.78	新たな気持ちで頑張ってみましょう	Per affrontare questo nuovo anno scolastico
Vicepreside Koizumi	0:05:46.38 0:05:47.46	えー	Molto bene
	0:05:47.46 0:05:49.74	では生徒指導の石野先生の方から	Tutor studentesco Professor Ishino, prego
Prof. Ishino	0:05:50.28 0:05:51.46	はい	Si
	0:05:52.22 0:05:56.32	先学期末生徒会との協議により決定した	Alla fine dello scorso quadrimestre insieme al consiglio studentesco
	0:05:56.32 0:05:57.82	“青い鳥 BOX”ですが	Si è deciso di collocare
	0:05:57.96 0:06:01.12	本日より校内二三ヶ所設置(せつち)してあります	Tre “Aoi Tori BOX” all’interno della scuola
	0:06:01.72 0:06:05.30	週に一回総務(そうむ)委員の生徒たちと中を確認し	Una volta a settimana con gli studenti incaricati
	0:06:05.70 0:06:07.70	ご報告させていただきます	Verrà controllato e riportato il contenuto
	0:06:07.72 0:06:10.90	担当は私と島崎先生です	I responsabili saremo io e la Professoressa Shimasaki
Prof. Koizumi	0:06:14.78 0:06:15.86	えー それと	Molto bene
	0:06:16.62 0:06:19.36	療養(りょうよう)中の高橋先生に代わって	Il professor Takahashi è attualmente in malattia
	0:06:19.48 0:06:23.30	本日から二年一組の担任をして下さる先生を	Perciò a partire da oggi, il responsabile per la classe 2 [^] A
	0:06:23.94	今回市の教育委員会の方から	Sarà un professore

	0:06:26.84		scelto dal consiglio provinciale
	0:06:27.12 0:06:29.92	あっ あの・・	Ma..? Mi scusi?
Hayakawa	0:07:07.84 0:07:08.56	起立	In piedi
	0:07:14.73 0:07:15.62	礼	Inchino
	0:07:17.16 0:07:17.90	着席	Seduti
Prof. Murauchi	0:08:29.74 0:08:31.28	村内といいます	Mi chiamo Murauchi
	0:08:36.62 0:08:38.60	き き	Sa..sa..
	0:08:39.84 0:08:43.40	き き きっ	Ssa..sa..sa
	0:08:44.42 0:08:47.34	き き きっ	Sa..sa..ssa..
	0:08:48.24 0:08:50.47	きゆ きゆ	Sa..ssa..
	0:08:53.12 0:08:57.82	きゆ きゆ きゅっ	Sa..ssa..sa
	0:08:58.21 0:08:59.90	きゆ きゅっ 休職された	Sa..ssa sarò il r
	0:09:01.57 0:09:03.19	た た	R..re..
	0:09:04.84 0:09:07.32	た たた	Re..r..re
	0:09:08.17 0:09:10.00	高橋先生が	Responsabile d questa classe
	0:09:10.10	復帰されるまで	Finchè in Pro..

	0:09:11.70		
	0:09:12.45 0:09:15.54	こ こ こ	P..p..pr..
	0:09:16.77 0:09:18.07	ここ	P..pr..
	0:09:18.12 0:09:19.67	このクラスの た	Professor Takahashi n..
	0:09:20.92 0:09:22.47	た担任をします	N..non tornerà
	0:09:43.80 0:09:45.20	ひきょうだな	Che codardi
	0:09:49.91 0:09:51.31	忘れるなんて	Dimenticare
	0:09:53.44 0:09:54.84	卑怯だな	È da codardi
Inoue	0:09:59.09 0:10:01.39	うん？ 何て言った？	Eh? Che ha detto?
Tsunoda	0:10:02.46 0:10:04.44	わかんねえ 何て言った	Ah boh! Non so
Pof. Murauchi	0:10:05.84 0:10:10.60	先生は ど どっどもります	Io b..balbetto
	0:10:13.49	あんまり じょ じょ上手に	Non p..pa..parlo
	0:10:16.33 0:10:16.61	しゃしゃべれません	M..molto bene
	0:10:19.66 0:10:21.13	で でっでも	Pe..però
	0:10:23.62 0:10:25.40	本気でししゃべります	Parlo s..seriamente
	0:10:27.46 0:10:32.00	だ だっだからみんなも 本気で き ききっ聞いて下さい	P..perciò per favore ascoltate s..se..seriamente
	0:10:35.62 0:10:40.70	本気の こ 言葉を 本気で き 聞くのは当たり前のこと	Sembra ovvio ascoltare s..seriamente p..parole

		す	serie
	0:10:44.77 0:10:47.48	みんなは そそれができなかつた から	Tuttavia voi non ci siete riusciti
	0:10:48.53 0:10:49.70	先生は	Ecco perchè
	0:10:51.99 0:10:53.79	こっここに来ました	Io sono qui
	0:11:07.97 0:11:09.27	園部君	Sonobe
	0:11:10.16 0:11:12.11	たっ高木さん	T..Takagi
Sonobe	0:11:14.95	はい	- Si
Takagi	0:11:18.71	はい	- Si
Banco di Noguchi	0:11:52.72 0:11:56.40	コンビニエンスストアのぐち 東 ヶ丘中店	KONBINI NOGUCHI FILIALE SCUOLA MEDIA HIGASHOGAOKA
Prof. Murauchi	0:12:16.06 0:12:21.38	こ こっ この机は どっどこに ありましたか？	D..dov'era prima q..questo banco?
	0:12:36.35 0:12:39.56	くっくっクラス委員早川さん	R..rappresentante di classe Hayakawa?
Hayakawa	0:12:43.99 0:12:46.30	窓隣の列の三番目です	Il terzo dal lato delle finestre
Prof. Murauchi	0:13:04.11 0:13:09.59	こ こっ小林くんから一つずつさ がって	S..s..scalate di uno a partire da Kobayashi
	0:13:26.43 0:13:29.90	さあ こ ここっちへ持ってきて	Bene, portatelo qui
	0:13:59.77 0:14:03.18	野口君 おかえり	Noguchi, bentornato
Hayakawa	0:14:23.53 0:14:24.98	先生	Professore
	0:14:26.64 0:14:29.39	野口君はもう転校しました	Noguchi ormai ha cambiato scuola

Inoue	0:14:33.12 0:14:34.79	じゃそれなんですか？	Infatti, che è 'sta cosa?
	0:14:36.55 0:14:38.10	罰ゲームっすか？	Un gioco a penitenza?
Prof. Murauchi	0:14:40.17 0:14:41.47	井上君	Inoue
	0:14:42.79 0:14:45.99	げ ゲームなんかじゃないぞ	N..non è affatto un gioco
	0:14:47.90 0:14:51.99	人が本気で生きていく中で	Quando una persona vive seriamente
	0:14:53.02 0:14:59.68	げ げげっゲームなんて 本当は一つもないんだ	N..nn..non ha davvero nulla a che fare con i giochi
Katayama	0:15:33.04	もうちょっと右じゃない？	- Un po' più a destra
Shimokawa	0:15:36.54	えっ！？ もういいよこれで	- Eh? Ma dai va bene così
Shimokawa	0:15:38.14	ほら	- Fatto
Katayama	0:15:41.19	まあ オッケー	- Ok dai
Shimokawa	0:15:41.52 0:15:43.53	だいたいこういうの誰が作ったんだよ	Che è che l'ha fatto così?
Katayama	0:15:44.40 0:15:47.87	石野に決まってんじゃん一人張り切られてもね	Il prof Ishino no? Ne era entusiasta..
Foglio	0:15:47.87 0:15:50.50	青い鳥 BOX あなたの悩みを聞かせて下さい	AOI TORI BOX, ASCOLTIAMO I TUOI PROBLEMI
Shimokawa	0:15:48.11 0:15:50.08	まあなー	Mah...
Prof.ssa Shimasaki	0:16:08.84 0:16:10.84	あのっ 村内先生	Ah Professor Murauchi!

	0:16:15.64 0:16:17.64	お疲れさまでした	A domani
Hayakawa	0:17:30.73 0:17:32.03	起立	In piedi
	0:17:36.24 0:17:37.59	礼	Inchino
	0:17:40.06 0:17:41.42	着席	Seduti
Prof. Murauchi	0:17:50.31 0:17:53.00	野口君おはよう	Noguchi, buongiorno
Studente	0:18:09.07 0:18:14.39	すっげえムカつく あれ毎日やる気かよ	- Mi manda ai pazzi - Ma farà questa solfa ogni mattina?
Studente	0:18:14.94 0:18:18.28	なんで今さら あんな嫌味な(いやみ)真似(まね)されなきゃなんないわけ!?	Perché deve essere così odioso?!
	0:18:18.54	俺たちカンペキ反省したじゃん	- Non ci eravamo già pentiti??
Studente	0:18:22.08	だよな	- Appunto!
Inoue	0:18:23.12 0:18:25.78	放っとけよ三日もすりゃ止めるって	Lasciate perdere!La pianterà presto
Prof.ssa	0:18:31.95 0:18:37.29	はい頑張って 最後まで はい次! 位置について よーい	Dai forza! Fino alla fine! Il prossimo! Dai, dai!
Prof. Ishino	0:18:37.89 0:18:41.19	ほら先頭! もっとペース上げろ ペース	Forza li davanti!Più veloce!
	0:18:44.75 0:18:47.20	おい! ほら綿貫(めんかん)もっと手をふれ ほら!	Watanuki muovi quelle braccia dai!

	0:18:48.62 0:18:52.23	-おい！先頭もっとペース上げろ！ -はい -遅いぞー	-Più veloci siete lenti! - Si
	0:18:54.88 0:18:57.52	よそ見してんじゃない！真っすぐ 見て走れ おまえ！	Guardate avanti, non in giro!
Prof.ssa	0:19:21.92 0:19:24.09	ほらダラダラ走らない	Non perdetevi tempo!
Prof. Ishino	0:19:33.41 0:19:34.84	ちゃんと走れほら！	Correte come si deve!
Takagi	0:20:01.16 0:20:03.49	ねっ 玄米だよ	Non è riso integrale quello?
Chiba	0:20:04.15 0:20:08.18	なーんか分かるねえそんな感じだ よ	Non saprei, ma si in effetti lo sembra
Prof. Murauchi	0:20:20.08 0:20:24.08	文明が長く繁栄（はんえい）して きた背景にも	Lo sviluppo della civiltà è strettamente c..
	0:20:24.12 0:20:30.27	こ こ こっ国土の70ぱ ぱっ パセントち近くが	C..collegato al f..ff.fatto che quasi il 70% del P..Paese
	0:20:30.80 0:20:37.29	森で覆われてるという こ こ こっことが深く か かっ関わ っている	Sia r..ricoperto da f..fforeste
	0:20:38.88 0:20:44.57	日本列島 だだ っだけではない ち地球そのものが	Non solo in G ..Giappone, ma in tutto il mondo
Inoue	0:20:44.72 0:20:49.49	ぶぶ ぶんめいの	Lo s..ss..s..sviluppo
Takagi	0:20:46.94 0:20:48.24	やめなよ	Smettila!
Inoue	0:20:49.51 0:20:51.99	ははっはっ はんえいが	D d della civiltà

Prof. Murauchi	0:21:10.56 0:21:17.99	森林は ぶ ぶ っ文明を守る せせ せ生命線なのである	Le f..foreste sono quindi l'ancora di s..ssalvezza della civiltà
Prof.ssa Shimasaki	0:21:28.09 0:21:29.42	どうぞ	Prego
	0:21:34.48 0:21:36.00	あの一	Mi scusi...
	0:21:39.80 0:21:42.28	あっ いえ	Ah...no niente
Studenti	0:22:06.13 0:22:10.49	ハイ ハーヴ リブ イン デイ ス カウンツリ フォル テン イアルス	<i>Io ho vissuto in questo Paese per dieci anni</i>
Professore	0:22:10.49 0:22:15.90	オーケーすばらしい私はこの国に 10年間住んでいます	Ok molto bene, "io ho vissuto in questo Paese per dieci anni"
	0:22:16.07 0:22:18.60	これが現在完了(かんりょう)で すいい?	Questo è il passato prossimo, chiaro?
	0:22:18.88 0:22:21.00	Have+過去分詞	"Have + participio passato"
	0:22:21.16 0:22:26.28	え一前にも過去分詞使ったことあ ったよなー覚えてる?なんだった 山本君	Abbiamo già usato il participio passato, ricordate per cosa?Yamamoto?
Yamamoto	0:22:26.49	自働態	La forma passiva
Professore	0:22:28.58	そう正解です	Esattamente
	0:22:28.83 0:22:31.69	自働態は be+過去分詞	"Be + participio passato" per il passivo
	0:22:31.83 0:22:34.88	現在完了は Have+過去分詞	"Have + participio passato" per il passato

			prossimo
	0:22:35.05 0:22:39.68	ちゃんと覚えてよこれぐらいすぐ 理解できないとうちはすぐ辞めて ってもらうぞ	Mi raccomando memorizzate bene l differenza altrimenti finirete per sbagliare
	0:22:39.91 0:22:41.84	いいね はい 現在完了は？	Quindi il participio passato...
Studenti	0:22:41.88 0:22:45.98	バイバイ また明日ね じゃあね バイバイ	-Bye bye! -Ciao, a domani!
Katayama	0:22:53.74 0:22:57.98	ねえ なーんか変な先生来ちゃった ね	Ehi! È proprio strano il nuovo prof vero?
Sonobe	0:22:59.32 0:23:02.00	ああ 二組も国語村内だっけ？	Ah ce l'ha anche la tua classe?
Katayana	0:23:02.11 0:23:04.19	うん すごいと思わない	Già, non è incredibile?
Sonobe	0:23:04.57 0:23:06.00	どもるだろ	Perché balbetta?
Katayama	0:23:06.23 0:23:07.53	違うって	Non è quello
	0:23:07.82 0:23:11.48	あの先生クラス全員の名前一日で 覚えたの	È che in un giorno ha imparato i nomi di tutta la classe
	0:23:12.61 0:23:13.81	じゃあね	Ci vediamo
Professore	0:23:19.35	おはよう	Buongiorno!
Studenti	0:23:23.08	おはようございます	Buongiorno!
Prof. Murauchi	0:23:45.50 0:23:47.58	野口君おはよう	Noguchi, buongiorno

Maekawa	0:24:02.78 0:24:07.04	おっと この携帯なにかな？これ これ誰からのメール？	Ops, il cellulare!Chi ti scrive eh?Chi ti scrive??
Kimura	0:24:07.04	返して！	Ridammelo!
Maekawa	0:24:10.24	ちょっとこれ誰からのメール？	E dai chi ti scrive?
Kimura	0:24:10.54 0:24:12.39	返して！！	RIDAMMELO!!!
Maekawa	0:24:13.26 0:24:15.30	キーキー騒ぐなよ	Non c'è bisogno di agitarsi eh!
Umeda	0:24:18.88 0:24:20.98	うぜえ真似すんじゃねえよ	Piantala di fare l'idiota
Maekawa	0:24:21.44 0:24:22.74	はっ？	Eh?
Inoue	0:24:23.34 0:24:25.07	梅田だまれ	Umeda sta' zitto
Umeda	0:24:25.28 0:24:26.78	うっせーよ	Stacci tu
Maekawa	0:24:31.04 0:24:33.84	まじキモイんですけどなにカッコ つけちゃって	Non darti tante arie tu
Annuncio	0:25:52.08 0:25:59.59	村内先生会議室までおいで下さい	Il Professor Murauchi è atteso in sala riunioni
		村内先生会議室までおいで下さい	Il Professor Murauchi è atteso in sala riunioni
Prof. Koizumi	0:26:05.88 0:26:09.28	野口の机を教室に戻されたそうで すね	A quanto pare il banco di Noguchi ha fatto ritorno in aula
	0:26:13.62 0:26:19.23	二年一組の保護者から何本か抗議 の電話がありましてね	Abbiamo ricevuto diversi reclami da parte dei genitori
	0:26:21.79	こどもたちも相当不安がってるよ	E anche i ragazzi stessi

	0:26:25.18	うなんですよ	sono in apprensione
	0:26:29.12 0:26:31.98	野口哲也の事件に関しては	Immagino lei sia al corrente
	0:26:32.00 0:26:35.60	十分事情は承知して頂いていると思っただけですがね	Dell'incidente di Tetsuya Noguchi
	0:26:39.10 0:26:42.80	まっ ご存知のようにいろいろ後処理は大変でした	Le conseguenze furono molto difficili
	0:26:43.31 0:26:48.37	これ 一応目を通しておいていただけますか	Vorrei che lei desse un'occhiata a questi
	0:26:55.99 0:27:00.10	二年一組の生徒とは保護者も交えて	Dopo aver incontrato ad uno ad uno
	0:27:00.30 0:27:05.00	我々は一人一人面談をしようとして全員にですね	Sia gli studenti che i genitori
	0:27:05.89 0:27:08.40	ほぼ一ヶ月の時間をかけて	Gli abbiamo dato un mese di tempo
	0:27:08.57 0:27:11.85	きちんとした形で反省文も書かせたです	Per scrivere un tema di riflessione a riguardo
	0:27:13.73 0:27:18.40	ようやく静かになった水面に再び波(なみ)を立てるといふか	Finalmente le acque si stavano calmando
	0:27:19.58 0:27:21.41	まあ そうなりますとね	Grazie a quello che ha fatto
	0:27:21.49 0:27:24.72	学校全体がまた動揺(どうよう)することにもなりますし	L'intera scuola è precipitata nuovamente nel caos
	0:27:25.83 0:27:30.80	何よりまた保護者たちが騒ぎ立てるのが一番困った事でした	E la cosa più sgradevole sono i genitori che sollevano l'ennesimo polverone
	0:27:32.20 0:27:35.68	高橋先生が心労(しんろう)のあまり休まれるようになった時も	Quando il professor Takahashi si prese una pausa per lo stress
	0:27:35.68 0:27:38.90	逃げただけの職務放棄だのという声	I genitori furono molto severi con lui

	0:27:39.80 0:27:42.40	親たちから随分(ずいぶん)ありまして	E lo accusarono di essere fuggito
Temi di riflessione	0:27:39.20 0:27:41.76	二年一組 反省文	TEMI DI RIFLESSIONE 2^ A
	0:27:43.00 0:27:45.08	事故報道ファイル	ARTICOLI DI GIORNALE
Giornali	0:27:50.61 0:27:53.37	中学二年生自殺未遂	STUDENTE DI SECONDA MEDIA TENTA IL SUICIDIO
	0:28:00.14 0:28:02.46	首を吊り自殺図る	STUDENTE TENTA DI IMPICCARSI
	0:28:04.96 0:28:07.99	「いじめ」による自殺 クラス全員で恐喝(きょうかつ)?	BULLISMO E RICATTI DALL'INTERA CLASSE
	0:28:14.16 0:28:16.28	学校いじめ放置(ほうち)	LA SCUOLA IGNORA IL BULLISMO
	0:28:16.28 0:28:18.88	担任教師いじめ放置	I PROFESSORI IGNORANO IL BULLISMO
	0:28:19.96 0:28:22.36	あだ名は「コンビニ君」	SOPRANNOMINATO "KONBINI BOY"
	0:28:22.01 0:28:23.96	クラス中で万引き強要	I COMPAGNI LO FORZANO AL TACCHEGGIO
Prof.ssa Shimasaki	0:28:22.44 0:28:26.68	普通のクラスだったんですよ 二年一組	Era una classe così normale, la 2^ A
	0:28:29.87 0:28:32.78	野口君も落ち着かないところはあったけど	Anche Noguchi era vivace,
	0:28:32.88 0:28:35.00	ごく普通の生徒でした	Ma era una ragazzo nella norma
	0:28:36.71 0:28:40.27	いつも おどけた真似をして 友達を笑わせて	Scherzava sempre e faceva ridere gli altri

	0:28:40.46 0:28:42.80	人気者だと思っていました	Pensavamo solo che fosse popolare
	0:28:44.06 0:28:46.39	あんなに苦しんでたなって	Soffriva così tanto...
	0:28:47.66 0:28:50.35	私全然分からなかったんですも	E io non me ne sono accorta
	0:28:51.48 0:28:56.05	あっ高橋先生も どの先生みんな 分からなかった	Né il Professor Takahashi, né nessun'altro
Giornale	0:29:17.62 0:29:20.80	中学生自殺未遂「執拗(しつよう)に。。。	STUDENTE DELLE MEDIE TENTA IL SUICIDIO
	0:29:23.90 0:29:26.64	あだ名は「コンビニ君」	SOPRANNOMINATO "KONBINI BOY"
Inoue	0:29:42.07 0:29:43.40	園部!	Sonobe!
Cameriera	0:30:01.17 0:30:05.59	お待たせ致しました ごゆっくりどうぞ	Ecco a lei, buon appetito
Inoue	0:30:11.81 0:30:14.58	ムカツクよな あの村内	Non lo sopporto quel Murauchi
	0:30:16.72 0:30:19.13	ああやって あれたちのことネチネチ攻めて	Sempre a darci addosso
	0:30:19.74 0:30:21.64	楽しんでんだよ	Ci prova gusto
	0:30:26.51 0:30:30.00	なあ オレら	Ehi, secondo te
	0:30:31.39 0:30:34.16	本当に野口のこといじめてたか?	Davvero abbiamo preso di mira Noguchi?
Sonobe	0:30:36.46	いじめてたんだって	Per forza

	0:30:37.87		
	0:30:39.16 0:30:42.04	じゃなきゃ野口 あんなことしな いよ	Se no non avrebbe fatto ciò che ha fatto
Inoue	0:30:42.56 0:30:45.60	でもあいつ いっつも笑ってたじ ゃねえか	Si però, lui rideva sempre no?!
	0:30:46.37 0:30:52.16	難しいこと命令すえればするほ ど ”ひえー勘弁(かんべん)して くださいよ”とか言って笑ってもら いたがってたろ?	Quando gli ordinavamo qualcosa lui diceva sempre “Non farmelo fare per favore”, ma ridendo!
Sonobe	0:30:54.86 0:30:56.00	うん	Mh...
Inoue	0:30:56.56 0:31:00.79	ほら 一番最初だっておれがノリ でチョコ持って来いよって言った ら	La prima volta, quando gli ho chiesto di portarci della cioccolata
	0:31:01.12 0:31:04.48	あいつ 箱ごと持って来ちゃって あれ30個以上入ってたじゃん	Lui ne ha portata una scatola con 30 pezzi
	0:31:04.86 0:31:09.16	みんなで “すげー”って驚いたら “気合いは入れたっす”って嬉しそ うだったじゃねえか	Noi eravamo tipo “che figata!”, lui ha detto che era per tirarci su e sembrava felice
	0:31:09.44 0:31:11.48	こっちもイジメってやんなきゃっ て	Per me non era bullismo
	0:31:11.71 0:31:14.11	だんだん高い物頼むようになって	E così gli ordini sono aumentati
	0:31:17.01 0:31:21.45	締め上げたりとか 脅かしたりと か(おど)	Però non l’abbiamo mai picchiato, o minacciato..
	0:31:22.96 0:31:24.77	全然なかったような・・・?	O forse si...?
Sonobe	0:31:27.79 0:31:29.80	よく覚えてない	Io...non mi ricordo bene
Inoue	0:31:36.96 0:31:38.24	園部	Sonobe

	0:31:39.97 0:31:42.27	一回だけだよな ポテチだったっけ？	Tu l'hai fatto una volta sola no?
	0:31:42.56 0:31:44.27	ポテチだったっけ？	Per delle patatine
	0:31:47.60 0:31:49.10	オレがふったんだよな	Te l'ho detto io mi pare
Sonobe	0:31:49.10	だから もいって	Basta parlarne!
Inoue	0:31:52.18	あれがなきゃ	Non fosse per quella volta
	0:31:53.88 0:31:55.87	園部は無実だったってわけだ	Tu saresti pulito
	0:32:02.24 0:32:04.26	あー ちくしょう！	Aah!Ma che palle!!
	0:32:04.34 0:32:07.60	もう全部終わってたのに あのセンコウが来たおかげれよー	Sarebbe tutto finito se non fosse per quel supplente!
Prof.ssa	0:32:14.66 0:32:16.28	お先に失礼しまーす	Io vado, a domani
Studentessa	0:32:45.95	入ってる？	C'è qualcosa?
Studente	0:32:48.72	入ってる	Sembra di si!
Studentessa	0:32:49.40 0:32:53.04	でもー 入ってない方がいいんですよね	Se fosse vuoto sarebbe meglio no?
Studente		まあね	Eh già
Studente	0:32:53.55 0:32:57.05	じゃあ “青い鳥 BOX” 第一回目の開封（かいふう）をします	Ci apprestiamo ad aprire le “Aoi Tori Box” per la prima volta
Prof. Ishino	0:32:59.03 0:33:00.39	いいか	Mi raccomando
	0:33:00.99	この箱には君らの友達の悩んでい	Queste scatole

	0:33:06.68	ること苦しんでいること	potrebbero contenere le preoccupazioni, i tormenti
	0:33:07.04 0:33:10.98	その他にもどんな深刻な投書(とうしょ)が入っているか分からない	E Dio solo sa quali altri gravi problemi dei vostri compagni
	0:33:11.58 0:33:14.97	みんな内容 絶対 誰にも漏らさないように(もら)	Vi pregerei di mantenerne segreto il contenuto
	0:33:15.88 0:33:17.01	分かってるな!	Tutto chiaro?
Studenti	0:33:17.20 0:33:19.01	はい	-Si -Si
Studente	0:33:19.41 0:33:21.30	じゃあ 開けます	Allora apriamo
Prof. Ishino	0:33:55.94 0:33:57.49	読んでみる	Leggilo
Studente	0:34:07.60 0:34:09.36	青い鳥って何?	Cos'è "Aoi Tori"?
Prof. Ishino	0:34:10.73 0:34:12.03	えっ?	Eh?
Foglio	0:34:15.35 0:34:17.36	青い鳥って何?	COS'E' "AOI TORI"?
Prof. ishino	0:34:26.48 0:34:31.06	説明するまでもないが この"青い鳥 BOX"という名前は	Non credevo fosse necessario spiegare che il nome "Aoi Tori"
	0:34:31.27 0:34:34.52	もちろん みんなの知ってる あの青い鳥の話にちなんでつけた	Deriva dalla famosa opera di Maeterlinck
Espansione	0:34:32.01 0:34:35.79		Maeterlinck: commediografo e poeta belga
	0:34:35.82 0:34:38.16	いいか よく考えてみる	Chiaro? Provate a pensare..

	0:34:38.50 0:34:41.68	人間っていうのは 今悩んだり苦しんでいたりしても	Quando una persona soffre o è tormentata
	0:34:41.85 0:34:45.89	そばにいる誰かにちょっと話を聞いてもらうだけでスッと気持ちが晴れる	Se ha qualcuno accanto con cui parlare si sentirà subito meglio
	0:34:46.99 0:34:50.88	幸せは気付かないけどみんなのすぐ側にある	Magari non ve ne accorgete, ma la felicità è già lì di fianco a voi
	0:34:51.39 0:34:55.29	そういう意味を込めてこの“青い鳥BOX”を作った	È con questo spirito che abbiamo creato le “Aoi Tori BOX”
	0:34:56.56 0:35:02.08	だから どんなことでもいい悩みことや息苦しく（いきぐる）感じてることを	Perciò chiunque si senta oppresso o in difficoltà
	0:35:02.34 0:35:05.27	このポストに書いて入れてほしいと先生は思ってる	Può farcelo sapere tramite questa posta
	0:35:06.49 0:35:11.18	そのことをも一度良くみんなからクラスの全員に伝えてほしい	Vorrei che rispiegaste tutto questo ai vostri compagni di classe
	0:35:11.97	いいな！	D'accordo?
Studenti	0:35:13.73	はい	Si
Katayama	0:35:19.04 0:35:20.97	こういうのさ	Sai mi chiedevo..
	0:35:22.56 0:35:24.97	どう思うんだろうね	Cosa penserà di tutto questo..
	0:35:25.74 0:35:29.81	いじめられて死のうとした人が見たら	Una persona bulleggiata fino alla morte..
	0:35:31.55 0:35:35.86	だいたい青い鳥ってさ最後は逃げちゃうんだよね	Nel senso, alla fine della storia l'uccellino scappano?
	0:35:40.45	ねえ 村内ってさ結構よくない？	Non è troppo forte

	0:35:44.07		Murauchi?
Sonobe	0:35:44.09 0:35:45.20	えっ!?	Eh?!
Katayama	0:35:45.42 0:35:47.99	なーんか私あの先生好きだな	Si, si mi piace un sacco
Sonobe	0:35:48.37 0:35:50.66	どこがいいんだよ	E cos'avrebbe di speciale?
Katayama	0:35:52.20 0:35:55.17	うーん うまくしゃべれないところ かな	Boh, forse perché balbetta
Sonobe	0:36:09.76 0:36:11.19	なんで ついて来るんだよ	Perché lo segui?
Katayama	0:36:11.19 0:36:14.08	なに言ってるの あんたがついて来てんでしょ	Ma che dici? Lo stai seguendo tu!
	0:36:21.25 0:36:23.37	ちょっと! 屋上は立入禁止だよ	Fermo non si può andare sul tetto!
	0:36:44.69 0:36:46.39	何してんだろう・・・	Ma che fa...?
Madre di Sonobe	0:38:19.57 0:38:24.00	今度新しくきた先生 あのー あれなんだって?	Quel nuovo professore, ecco...che tipo è?
Padre di Sonobe	0:38:24.83 0:38:26.00	あれって?	In che senso?
Madre	0:38:26.65 0:38:28.56	吃音? だっけ	Beh balbetta no?
Sonobe	0:38:28.56 0:38:30.56	あー どもりだよ	Ah, si balbetta
Madre	0:38:31.83 0:38:36.20	その先生 前の事件のこと蒸し返してるんでしょ?	È vero che ha tirato di nuovo fuori quell'incidente?
Padre	0:38:37.00 0:38:39.48	全く何やってんだ学校は!	Ma che cosa combinano in quella scuola?!
	0:38:40.43	遺書(いしょ)にはいじめた生徒	Nel biglietto d'addio non

	0:38:43.25	の名前書いてあったんだろ？	c'erano i nomi dei bulli?
	0:38:43.30 0:38:45.76	その生徒たち処分すればよいだけ じゃないか	Perché non li puniscono e la fanno finita?
Madre	0:38:45.93 0:38:49.12	三人いて 二人はわかってるんで しょう？	Due dei tre bulli sanno chi sono giusto?
Sonobe	0:38:49.20 0:38:51.12	知らない	Non ne ho idea
Madre	0:38:52.14 0:38:55.44	三人目は高橋先生らしいじゃない	Il terzo non potrebbe essere il Professor Takahashi?
	0:38:55.80 0:39:00.20	野口君のこと気付いてたのに 結 局見て見ぬふりしてたんでしょ	Sapeva del bullismo, ma ha fatto finta di niente
Padre	0:39:01.34 0:39:04.30	学校の対応もまずかったんだらう けど	Le risposte della scuola sono state scarse
	0:39:04.45 0:39:08.31	遺書をマスコミに持ち込む親もど うかと思うけどな	Ma i genitori non avrebbero dovuto rendere pubblica la lettera
Madre	0:39:08.40 0:39:11.28	そうでもしなきゃ気が済まなかつ たのよ	Forse si sarebbero sentiti in colpa a non farlo
Padre	0:39:11.48 0:39:15.34	まっ 脱されしてコンビニやるた めに超して来て	Beh si erano trasferiti qui per aprire il negozio
	0:39:16.08 0:39:18.32	二年もしないうちにこんなことにな ったら	Affrontare una cosa simile dopo solo due anni
	0:39:18.39 0:39:20.32	親も辛いわな	Dev'essere stata dura per loro
Madre	0:39:21.33 0:39:25.99	まあとにかく あんたはこれ以上 巻き込まないで勉強してよ	In ogni caso tu non farti coinvolgere e pensa a studiare
	0:39:26.14 0:39:28.50	来年もう受験なんだからね	Visto che l'anno prossimo avrai gli esami

Rivista	0:40:10.10 0:40:12.70	これが直筆遺書(じきひつ)だ!	ECCO LA LETTERA DI ADDIO ORIGINALE!
Lettera	0:40:33.54 0:40:36.88	死ぬしかないと思います	L'UNICA COSA CHE POSSO FARE E' MORIRE
Rivista	0:40:47.36 0:40:54.85	遺書に名指しされた三人の生徒	NELLA LETTERA INDICATI I NOMI DI TRE STUDENTI
Lettera	0:41:00.89 0:41:02.98	お父さん お母さん ごめんなさい。お父さんが一生けん命はたらい	Mamma, papà mi dispiace..
	0:41:02.98 0:41:05.28	いて、お店を経営しているのに僕はお店のもの盗んでしまいました	Ho rubato dal negozio di papà..
	0:41:05.31 0:41:08.88	た。もうこれ以上たえられませんが。死ぬしかないと思います。僕を殺した他人は。。。。	Non posso più sopportarlo, l'unica cosa che posso fare è morire.
	0:41:08.88 0:41:10.85	お父さん、お母さん ごめんなさい	Quelli che mi hanno ucciso sono
	0:41:10.90 0:41:13.21	さようなら	Mamma, papà mi dispiace. Addio
Studenti	0:41:13.29	おはようございます	- Buongiorno!
Professori	0:41:16.14	おはよう	- Buongiorno!
Inoue	0:41:27.41 0:41:29.28	黙ってる関係ねえだろ!	Sta' zitta, tu non c'entri!
	0:41:29.28 0:41:31.80	はい早川さん着席して下さい	Hayakawa va' a sederti per favore
Hayakawa	0:41:31.81 0:41:34.05	やめなさい 怒られたって知らないからね	Non ci provate! Finiremo nei guai!
Inoue	0:41:34.16	怒れたって知らないからねー	<i>Non ci provate, finiremo</i>

	0:41:36.26		<i>nei guai!</i>
	0:41:36.27 0:41:38.68	だ だだっ黙ってろ	S..sstai z..zitta
	0:41:39.05 0:41:42.05	くっ くっ クラス委員	R..r.rappresentante di classe
Inoue	0:41:44.81 0:41:47.89	ほ ほっ ほっ本気で運べ!	P..p..prendila seriamente
Hayakawa	0:42:04.81 0:42:06.07	起立	In piedi
	0:42:11.01 0:42:12.32	礼	Inchino
	0:42:14.92 0:42:16.19	着席	Seduti
Prof. Murauchi	0:42:56.23 0:42:58.57	き 今日の日直は?	C..chi è ai servizi oggi?
	0:43:24.59 0:43:25.89	千葉さん	Chiba
	0:43:35.23 0:43:36.96	つつ 角田君	T..Tsunoda
Inoue	0:44:28.31 0:44:31.44	お疲れっしたー	ADDIOOO!!!
Inoue	0:44:31.60 0:44:34.97	ほーらみろ 怒る度胸なんて村内にはねえんだよ	VISTO?!? NON HA LE PALLE PER INCAZZARSI QUELLO LI!!
Inoue	0:44:55.39 0:45:01.71	むっむっ村内たった退場により自習!	M..M..Murauchi esce di scena: AUTOGESTIONE!!
Prof. Murauchi	0:46:59.98 0:47:02.98	野口君 おはよう	Noguchi, buongiorno
Umeda	0:47:27.64	うるせんだよ 井上!	Piantala Inoue!

	0:47:29.51		
Studente	0:47:30.57	関係ねえ奴は黙ってろよ！	Taci, tu non c'entri!
Maekawa	0:47:33.61	そうだそうだ 黙ってろ！	Si, taci Umeda!
Studenti	0:47:33.64 0:47:36.70	うるせ！うるせ！	Si piantala!
Hayakawa	0:47:36.88 0:47:38.47	みんなもうやめてよ！！	Smettetela tutti!!
Prof. Murauchi	0:48:31.43 0:48:35.75	それでは じゅじゅ授業を始めます	C..c..cominciamo la lezione
Ragazzo	0:48:56.89 0:48:58.58	お一來た来た	Sta arrivando!
Bambini	0:49:46.24	オレにも貸せよ	Dammelo, dammelo!
	0:49:48.50	ギャハハ・・貸してえ	
Prof. Murauchi	0:50:02.88 0:50:08.49	ち ちゃんと お おばあちゃんに 謝らなきゃ ダメだっ！	Ch..ch..chiedete s..scusa alla signora!
Bambini	0:50:19.89 0:50:21.22	ごめんなさい	Scusi
Studenti	0:50:37.89 0:50:40.59	あっ雨やんだ ラッキー	Ah che culo ha smesso di piovere!
		よかったー	
Katayama	0:50:45.86 0:50:49.50	ねえ今日 井上と梅田ヤバかったんだって？	Ho sentito che Inoue e Umeda oggi hanno litigato
	0:50:51.74 0:50:53.15	まずいんじゃない？	Non sono pessimi?
	0:50:53.15 0:50:56.08	せっかく学校全体が反省したことになるのに	Tutta la scuola dovrebbe essersi pentita..
	0:50:56.19 0:50:58.68	またあの二人が問題起こしたら	..e invece quei due creano ancora casini

	0:51:01.81 0:51:06.28	井上と梅田なんだよね？野口君の遺書にあった名前	Non c'erano mica i loro nomi nella lettera di addio di Noguchi?
Sonobe	0:51:08.14 0:51:09.57	誰がそんなこと	Chi l'ha detto?
Katayama	0:51:10.32 0:51:14.08	だって 教育委員会の人に呼び出されたのあの二人だけじゃない	Beh il consiglio studentesco ha convocato solo loro due no?
	0:51:18.74 0:51:20.18	けどさ・・・	Però sai...
	0:51:20.93 0:51:23.18	もう一人って誰なんだろう	..mi chiedo chi fosse il terzo
Prof. Koizumi	0:51:31.86 0:51:36.00	え 野口哲也の机を居室に戻したことに對して	Abbiamo ricevuto diversi reclami dai genitori della 2^ A
	0:51:37.05 0:51:41.09	二年一組に保護者から抗議が殺到(さつとう)しています	Riguardo al ritorno in aula del banco di Tetsuya Noguchi
	0:51:42.16 0:51:46.07	大多数が至急 机を教室から撤去(てっきょ)するよう求めており	I genitori hanno chiesto la sua immediata rimozione
	0:51:46.46 0:51:50.57	他の学年 クラスからも抗議が始めています	E anche dalle altre classi stanno iniziando le lamentele
	0:51:53.07 0:51:57.67	何かご意見ございましたら皆さん遠慮なく(えんりょ)仰ってください	Chiunque abbia qualcosa da dire a riguardo si senta libero di parlare
Preside	0:52:12.85 0:52:14.26	村内先生	Professor Murauchi

0:52:16.38 0:52:21.89	確かにあの事件に関しては我々にも反省すべきことがありました	Di certo ognuno di noi ha dovuto fare un esame di coscienza riguardo a quanto accaduto
0:52:23.41 0:52:28.98	村内先生には先生のお考えがおりでしょうし それは尊重(そんちょう)いたします	Lei avrà una sua opinione in proposito e questo noi lo rispettiamo
0:52:30.21 0:52:34.47	しかし 今我々が考えるべきことは	Tuttavia, quello a cui dobbiamo pensare ora
0:52:35.28 0:52:39.99	この学校を一刻も早くいつもの普通の	È a fare tornare la normalità in questa scuola
0:52:40.59 0:52:43.38	日常の生活に戻してやることです	Il più in fretta possibile
0:52:46.90 0:52:50.58	私はよく学校を船に例えるんですが	Mi piace pensare alla scuola come a una nave
0:52:51.17 0:52:57.29	一番大切なことは子どもたちを全員 誰一人欠けることなく	La cosa più importante è portare gli studenti, nessuno escluso,
0:52:58.79 0:53:03.68	卒業という港まで 無事に運んでいくことだと思っています	Sani e salvi fino a quel porto chiamato "diploma"
0:53:05.52 0:53:08.05	残念ながら野口君は	Purtroppo Nuguchi ha deciso di scendere
0:53:08.05 0:53:13.19	この東ヶ丘中学校という船を自ら降りる結果になってしまった	Dalla nave della scuola media Higashigaoka
0:53:16.00 0:53:21.33	でもこの船にはまだ 残り356名の生徒たちが乗っている	Nonostante ciò su questa nave restano ancora 356 studenti
0:53:23.00 0:53:26.08	我々には彼らを全員	E noi abbiamo il dovere
0:53:26.96 0:53:30.38	次の目的地まで送り届ける義務があります	Di portarli tutti fino alla prossima destinazione

	0:53:34.05 0:53:36.00	お分かりいただけますね？	Immagino lei comprenderà..
Prof. Murauchi	0:53:39.02 0:53:42.68	船酔い（ふなよい）した生徒はど どっどうするんですか？	E gli s..ss..studenti che soffrono il mal di mare?
	0:53:49.86 0:53:52.80	野口君はふふっ船を降りたくなか った	Noguchi non voleva scendere dalla nave
	0:53:53.86 0:53:56.50	ぜぜぜっ絶対に降りたくなかなか かった	Di c..cc..certo non voleva scendere
	0:54:00.88 0:54:05.80	二年一組には野口君のつつっ机 は必要だと思います	Ritengo che il suo banco sia n..nn..necessario
Prof.sa Shimasaki	0:54:58.27 0:55:02.00	その反省文何度も書き直させたん です	Gli abbiamo fatto riscrivere quei temi molte volte
	0:55:06.34 0:55:08.88	枚数は 必ず五枚以上	Ogni volta non meno di 5 pagine
	0:55:09.36 0:55:14.15	どこからも文句がこないよう 校長先生を筆頭（ひつとう）にみ んなでチェックして	Per non dar vita a lamentele tutto il corpo insegnanti li ha corretti
	0:55:14.48 0:55:19.48	すべての先生が合格と認めるまで 五回も六回も書き直させたんです	E per ottenere l'approvazione i ragazzi li hanno riscritti anche 5 o 6 volte
	0:55:22.64 0:55:26.24	でも書き直させる度に	Però..ogni volta che li riscrivevano
	0:55:26.24 0:55:29.10	生徒の顔が見えなくなっていくん です	Era come se i loro sentimenti sparissero
	0:55:29.60 0:55:31.49	どれも一緒	E fossero tutti uguali
	0:55:31.75 0:55:34.78	思いやりを持って助け合って	“Essere comprensivi” “aiutarsi a vicenda”..
	0:55:34.92	みんな仲良く友情を大切にするク	“Andare d'accordo”

	0:55:39.00	ラスに	"l'importanza dell'amicizia in classe"
	0:55:45.00 0:55:49.20	子どもたちは どんな思いで書いていたんでしょう	Cos'avranno pensato i ragazzi mentre scrivevano queste cose?
	0:55:49.70 0:55:53.08	なんだか・・・試験の解答覚えていくみたいに	Sarà stato come imparare le risposte per una esame..
	0:56:00.98 0:56:03.29	反省だとか後悔だとかみんな同じような言葉並んで	Che riflettessero o provassero rimorso, usavano tutti le stesse parole..
	0:56:00.98 0:56:03.44	それ書かせることで	Facendo scrivere quei temi..
	0:56:03.63 0:56:06.45	何か教えることができたんでしょうか	Che cosa gli abbiamo insegnato?
Temi di riflessione	0:56:13.30 0:56:17.00	二年一組反省分	TEMI DI RIFLESSIONE 2^ A
Prof.sa Shimasaki	0:56:22.77 0:56:27.67	人を教えるっていったいどうすればいいんでしょう	Come può una persona riuscire a insegnare qualcosa?!
Sonobe (fuori campo)	0:57:15.81 0:57:20.39	僕は野口君をいじめられてることに気が付きませんでした	<i>Io non mi sono mai accorto che Noguchi venisse preso di mira</i>
	0:57:21.74 0:57:23.83	でも それは言い訳で	<i>Ma questa è solo una scusa..</i>
	0:57:23.83 0:57:27.29	ただ気付いてないふりをしていただけなのかもしれません	<i>Forse ho solo fatto finta di non accorgermene</i>
	0:57:30.31 0:57:36.00	僕も一度だけ友達にすすめられて野口君からものをもらいました	<i>Anch'io una volta spinto dagli amici ho chiesto a Noguchi di portarmi delle</i>

			<i>cose</i>
	0:57:37.34 0:57:40.00	どうしてあんなことをしてしまったのか	<i>Perché ho fatto una cosa simile?</i>
	0:57:40.24 0:57:43.20	どうして友人たちを止めることができなかったのか	<i>Perché non ho saputo fermare gli altri?</i>
	0:57:45.19 0:57:48.00	自分に勇気がなかったんだと思います	<i>Forse mi mancava il coraggio</i>
	0:57:51.71 0:57:55.50	人として最もやってはいけないことをしてしまいました	<i>Ho fatto una cosa davvero orribile</i>
	0:57:57.05 0:57:59.20	そんな自分が恥ずかしい	<i>Me ne vergogno così tanto</i>
	0:58:00.54 0:58:04.60	どんなに反省しても取り返しのつくことはありませんが	<i>Per quanto mi dispiaccia, so che non posso aggiustare le cose</i>
	0:58:06.82 0:58:11.60	今は本当に野口君に対してひどいことをしたと反省し	<i>Ho davvero fatto delle cose orribili a Noguchi</i>
	0:58:12.51 0:58:14.40	自分の行いを後悔しています	<i>E ora mi penito di averle fatte</i>
	0:58:16.56 0:58:20.26	野口君のためにももう二度とこの学校で	<i>È per Noguchi che dobbiamo impedire</i>
	0:58:20.65 0:58:23.60	いじめがないようにしないとイケないと思います	<i>Che una cosa del genere succeda di nuovo</i>
Prof. Murauchi	0:59:04.45 0:59:06.70	野口君おはよう	Noguchi, buongiorno
Maekawa	0:59:23.85	誰にメールしてんの？	- A chi scrivi??
Kimura	0:59:26.40	返して！	- Ridammelo!
Takagi	0:59:27.25 0:59:29.78	ちょっと やめなよ！嫌がってんじゃん！	Vuoi piantarla?! Sei odioso
Maekawa	0:59:33.32	だ だ黙ってろ	S..ss..stai zitta

	0:59:35.04		
Matsumoto	0:59:35.64 0:59:38.64	それ村内病じゃん うつつちゃった	Ah è la malattia Murauchi?
Hayakawa	0:59:38.84 0:59:41.50	いい加減にしなさいよ！反省した んじゃないの	Adesso basta! Credevo vi foste pentiti
Inoue	0:59:43.27 0:59:46.00	所詮(しょせん)この組はいじめ クラスなんだよ	Beh ma 'sta qua è una classe di bulli no?
Hayakawa	0:59:48.50 0:59:49.80	何いってんの！？	Ma che dici?!
	0:59:51.70 0:59:55.83	野口君じめてたのあなた達男子で しょ！	Siete stati voi ragazzi a prendere di mira Noguchi!!
Takagi	0:59:55.83 0:59:59.38	そうよ！ あんたが野口君にあんなことしな きゃ	Infatti! Se non gli aveste fatto certe cose..
	1:00:00.31 1:00:02.40	何も起こらなかったのよ！	..non sarebbe successo niente!!
Inoue	1:00:08.29 1:00:09.80	オレのせいかな？	È colpa mia?
	1:00:21.39 1:00:22.76	全部オレ野せいかなよ！！	È TUTTA COLPA MIA?!?!
	1:00:24.20 1:00:25.90	お前らだってやってるだろう	Voi fate uguale!
	1:00:26.06 1:00:29.00	陰でコソコソ苛めてた(さいな) じゃねえかコイツのこと	Di nascosto fate comunella contro di lei
	1:00:29.17 1:00:32.50	携帯で一斉メールしてハブって	Sempre a mandarvi messaggini per escluderla
	1:00:32.76 1:00:34.10	知ってただよ	lo lo so eh!
	1:00:36.22 1:00:38.84	おめえらの方がよっぽど陰湿(い んしつ)だよ！	Mi fate schifo!!
Umeda	1:00:47.92	お前が最初にあいつに物たかった	Questo non cancella il

	1:00:52.00	事實は消えないっての	fatto che tu l'hai fatto per primo
Inoue	1:00:52.89 1:00:54.00	何だと？	Ma che..?
	1:00:55.26 1:00:57.30	すぐその後たかったの誰だよ	E chi c'era subito dopo di me?!
Umeda	1:00:57.30 1:00:59.34	おまえは何回やったよ あ？	Ma te quante volte l'hai fatto?? EH?!
Inoue	1:00:59.34 1:01:01.40	大して変わんねえだろ回数なんか関係ねえんだよ！	Il numero non c'entra niente!
Umeda	1:01:01.43 1:01:02.48	うるさい！	TACI!!
	1:01:02.52 1:01:06.50	お前が調子に乗らなきゃこんなことにはならなかったんだよ！	Non ti saresti scaldato tanto se non avessi fatto quelle cose!
Studenti	1:01:11.30 1:01:13.33	もうやめて！！	Basta smettetela!!
Prof. Ishino	1:01:39.90 1:01:41.60	何してる！	CHE SUCCEDE QUI?!
	1:01:44.03 1:01:46.70	まだ分かってないのか二年一組は！	Non avete capito niente in questa classe?!
	1:01:47.39 1:01:49.70	何だこれは あん？	Che cosa vuol dire questo?? EH?!
	1:01:49.80 1:01:52.34	何のためこれが貼ってあるんだ！	Perché abbiamo appeso questo??
Foglio		相手を思いやる心	PRENDITI CURA DEL'ALTRO
Prof. Ishino	1:01:55.14 1:01:58.00	ケンカの理由は何だ言ってみろ	Il motivo di questa rissa? Veloci!!
	1:01:58.32 1:01:59.40	井上！	Inoue!
	1:02:00.35 1:02:01.40	梅田！	Umeda!

	1:02:04.67 1:02:07.40	園部 お前まで何やってんだ！	Sonobe, perfino tu?
	1:02:13.03 1:02:14.10	よし	D'accordo..
	1:02:14.97 1:02:17.20	誰も答えないのなら	Visto che nessuno risponde
	1:02:17.44 1:02:19.70	全員相談室へ来い！	Verrete tutti in sala riunioni!
Hayakawa	1:02:20.20 1:02:22.04	全員って女子もですか	Tutti? Anche le ragazze?
Prof. Ishino	1:02:22.38 1:02:24.00	当たり前だ！	Certo che si!!
	1:02:24.78 1:02:27.30	これはこのクラス全体の問題だ！	Questo è un problema di tutta la classe!
Prof. Murauchi	1:02:28.49 1:02:30.00	石野先生	Professor Ishino
	1:02:33.70 1:02:34.60	もう	Adesso..
	1:02:36.00 1:02:37.60	いいでしょう	..va bene così
Prof. Koizumi	1:03:03.82 1:03:08.30	えー 問題を起こした生徒の処分も考えましたが	Si era pensato a una punizione per i ragazzi responsabili dell'accaduto
	1:03:09.18 1:03:12.17	三年生が受験を控えた（ひか）大事な時期ですので	Tuttavia siccome gli esami sono alle porte
	1:03:12.17 1:03:15.30	ここは ことを荒立てることなく	Per non complicare troppo le cose
	1:03:16.63 1:03:20.80	もう一度 二年一組の生徒達に反省文を書かせ	Abbiamo deciso di far riscrivere alla 2^A i temi di riflessione

	1:03:21.02 1:03:25.52	全員が反省する心をいっそう明確な形にすることで	Potranno così fare chiarezza riguardo ai loro sentimenti
	1:03:26.92 1:03:30.60	さらに自らの行いに自覚(じかく)を持たせたいと思います	E saranno più consapevoli delle proprie azioni
	1:03:33.19 1:03:35.60	原稿用紙五枚以上です	La lunghezza minima è di 5 pagine
	1:03:35.60 1:03:37.60	教員全員でやりましょう	E ogni insegnante li leggerà
	1:03:38.18 1:03:43.00	もちろん合格するまで書き直させます	Naturalmente verranno riscritti finché non saranno approvati
	1:03:43.77 1:03:46.40	先生方よろしいですね	Siete tutti d'accordo?
Prof.sa Shimasaki	1:03:49.11 1:03:50.20	どうして・・・	Perché..
Prof. Koizumi	1:03:51.17 1:03:51.83	は？	Eh?
Prof.sa Shimasaki		いえ・・・	Ecco..
	1:03:58.28 1:04:01.20	どうして五枚以上なのでしょう	Perché un minimo di 5 pagine?
Prof. Koizumi	1:04:05.10 1:04:10.00	では島崎先生は 何枚以上が妥当だと思われませんか	E quale pensa sarebbe il numero giusto, Professoressa Shimasaki?
	1:04:20.19 1:04:24.16	じゃ 村内先生 原稿用紙は部品棚にありますので	Beh professor Murauchi, i fogli sono nell'armadio dei materiali
Studenti	1:04:36.60	おはようございます	- Buongiorno

Professori	1:04:39.90	おはよう	- Buongiorno
Sonobe	1:04:44.32	おはようございます	Buongiorno..
Prof. Ishino	1:04:47.39	ああ おはよう	Ah buongiorno
Prof. Murauchi	1:05:06.40 1:05:08.54	つ つれづれなるままに	Durante la vita di ogni giorno
Studenti	1:05:09.66 1:05:11.70	つれづれなるままに	Durante la vita di ogni giorno
Prof. Murauchi	1:05:12.95 1:05:14.18	ひぐらし	Nei momenti di noia
Studenti	1:05:15.30 1:05:16.68	ひぐらし	Nei momenti di noia
Prof. Murauchi	1:05:18.04 1:05:20.48	す すずりにむかいて	Sto davanti a un foglio bianco
Studenti	1:05:21.62 1:05:23.79	すずりにむかいて	Sto davanti a un foglio bianco
Prof. Murauchi	1:05:25.29 1:05:29.79	こ 心にうつりゆくよしなしごと を	E scrivo quello che mi passa per la testa
Studenti	1:05:31.46 1:05:35.68	心にうつりゆくよしなしごとを	E scrivo quello che mi passa per la testa
Prof. Murauchi	1:05:36.34 1:05:39.40	そこはかたなく書きつくれば	Pensieri insensati che non posso fermare
Studenti	1:05:39.70 1:05:42.50	そこはかたなく書きつくれば	Pensieri insensati che non posso fermare
Prof. Murauchi	1:05:43.34 1:05:47.18	あやしゅうこそものぐるおしけれ	Perché la mia penna è posseduta da uno spirito
Studenti	1:05:48.42 1:05:51.70	あやしゅうこそものぐるおしけれ	Perché la mia penna è posseduta da uno spirito
Katayama	1:07:28.49 1:07:31.00	ねえ 何で村内がいるのよ	Ehi, cosa ci fa qui Murauchi?

Prof. Ishino	1:07:34.56 1:07:36.70	よし 始めるぞ	Bene, cominciamo!
Studente	1:07:41.60 1:07:43.60	じゃあ 開けます	Allora apriamo
	1:08:19.18 1:08:22.00	まただ 青い鳥って何？	Di nuovo.. “Che cos’è Aoi Tori?”
Prof. Ishino	1:08:27.20 1:08:29.50	それはもういい もう一枚は？	D’accordo, il prossimo?
Studente	1:08:35.34 1:08:37.90	誰かを嫌うものいじめになるんですか？	Se qualcuno non mi piace è bullismo?
	1:08:37.90 1:08:40.90	それとも好き嫌いは個人の自由だからOKですか？	O va bene avere delle preferenze?
Prof. Ishino	1:08:57.62 1:08:58.38	やめろ	Fermo
	1:08:58.80 1:09:00.60	いいそんなことしなくて	Non è necessario
	1:09:06.90 1:09:08.60	じゃあ これ片付けて	Mettete pure a posto
	1:09:20.60 1:09:23.90	それじゃ 箱をそれぞれの場所に戻して	Riportate le scatole al loro posto
	1:09:23.91 1:09:25.80	また来週だ	Alla prossima settimana
Sonobe	1:09:25.80 1:09:27.25	石野先生	Professr Ishino
Prof. Ishino	1:09:28.37 1:09:29.46	何だ園部	Si Sonobe?
Sonobe	1:09:31.60 1:09:32.89	教えてください	Può spiegare..?
Prof. Ishino	1:09:34.08 1:09:35.22	え？	Eh?
Sonobe	1:09:37.33 1:09:40.70	誰かをきらうのもいじめになるんですか	Se qualcuno non mi piace..questo è bullismo?

Prof. Ishino	1:09:53.20 1:09:54.94	あれ書いたのは お前か？	Hai scritto tu il biglietto?
Sonobe	1:09:54.99 1:09:56.40	違います	No..
	1:09:57.36 1:10:00.82	でも 僕も分からないんで教えて下さい	Ma anch'io non capisco..può spiegare?
Prof. Ishino	1:10:06.04 1:10:08.00	それもいじめだ	Si, anche quello è bullismo
	1:10:08.86 1:10:12.57	みんなで一人の子を嫌って無視したり意地悪なことをしたら	Se tutti odiano una persona, la ignorano o sono perfidi con lei
	1:10:12.57 1:10:13.74	いじめになるだろう	Allora è bullismo
Sonobe	1:10:13.74 1:10:15.78	でもこっちも一人だったら？	E se fosse una persona sola?
Prof. Ishino	1:10:15.80 1:10:17.00	え？	Eh?
Sonobe	1:10:17.10 1:10:21.20	一人で心の中で思ってるだけならいじめにならないんじゃないですか	Se lo pensassi solo dentro di me sarebbe comunque bullismo?
Prof. Ishino	1:10:21.23 1:10:23.63	最初は心の中で思ってるだけでも	All'inizio sarebbe solo un tuo pensiero
	1:10:23.63 1:10:26.04	すぐ態度や行動に出るようになるんだ	Ma lo dimostreresti col tuo atteggiamento
	1:10:26.04 1:10:28.95	一人が二人になって三人四人って増えていくんだ	E il numero di persone crescerebbe subito
Sonobe	1:10:29.07 1:10:31.16	じゃ先生には嫌いな人はいないんですか	Beh non c'è nessuno che lei odia?
Prof. Ishino	1:10:31.16 1:10:32.40	いない	No non c'è

	1:10:33.02 1:10:36.74	生徒の好き嫌いなんかあったら 学校の教師なんかやっていけない だろう	Non potrei fare il professore se avessi preferenze per gli studenti
Sonobe	1:10:36.74 1:10:38.50	生徒じゃなくて	A parte gli studenti
	1:10:38.50 1:10:42.09	大人の中で嫌いな人っていないん ですか 今までそういう人いなかったんで すか	Non ha mai odiato nessuno finora nella sua vita?
Prof. Ishino	1:10:51.92 1:10:57.33	おい 二年一組はあれだけ反省して屁理 屈(へりくつ)しか覚えなかった のか	In tutto questo la tua classe ha imparato solo la pignoleria?!
Sonobe	1:10:57.33 1:10:58.49	いや そうじゃなくて	Non è questo..
Prof. Murauchi	1:10:58.49 1:11:00.17	そ そっ 園部君	Sonobe
	1:11:01.90 1:11:04.90	もう やめろ	Basta così
	1:11:08.71 1:11:11.80	き 君は間違ってる	T..ti stai s..sbagliando
Prof. Ishino	1:11:15.53 1:11:17.70	村内先生のおっしゃるとおりだ	Il professor Murauchi ha ragione
	1:11:17.70 1:11:19.68	頭冷やしてもう一回よく考えろ	La prossima volta rifletti meglio!
Prof. Murauchi	1:11:19.68 1:11:20.99	みんな	Tutti..
	1:11:21.72 1:11:23.60	間違ってる	..vi state sbagliando
	1:11:28.86 1:11:32.20	みんな 間違ってる	Tutti..vi state sbagliando!
	1:11:33.85	園部君は 今本気で言った	S..Sonobe ora ha parlato

	1:11:37.60		seriamente
	1:11:39.01 1:11:43.10	本気で言ったことは 本気で き 聞かないと だ だめなんだ	Non va bene ascoltare con leggerezza parole dette seriamente
	1:11:56.60 1:12:02.72	イジメは ひ人を きき 嫌うか ら イジメになるんじゃない	Odiare una p..p..persona non è bullismo
	1:12:04.80 1:12:09.47	人数が たたくさんいるからイジ メになるんじゃない	E il numero delle persone non ha importanza
	1:12:11.87 1:12:16.10	人を踏みにじて くく苦しめよう と思ったり	Maltrattare una persona, f..f..farla soffrire
	1:12:17.48 1:12:21.09	くくっ苦しめてることにき気付か ずに	N..non accorgersi di farle del male
	1:12:22.32 1:12:26.33	くっ 苦しんでる声を聞こうとし ないのが	F..far finta di non sapere quello che accade
	1:12:29.09 1:12:30.70	イジメなんだ	Questo è bullismo
Studente	1:12:49.94 1:12:54.64	あのう この問題をどう考えるか については 一旦・・	Allora, cosa ne pensate di questo problema..
Sonobe	1:12:55.49 1:12:58.30	おれこんなポスト嫌です	lo odio questa posta
	1:12:59.18 1:13:02.80	こんなもの何の役にも立たないと 思います	Questa roba non serve proprio a niente!
Noguchi	1:13:39.00 1:13:40.30	園部君	Sonobe
	1:13:40.70 1:13:44.20	ポテチ コンソメ味でよかったっ すよね？	Va bene questo gusto di patatine？
	1:13:46.91 1:13:49.30	死ぬ気で持ってきたっすよ	È stata davvero dura prenderle..
	1:13:50.14	きつかったっすよお	..pensavo di morire!

	1:13:52.30		
Sonobe	1:13:53.73 1:13:54.96	やめろ	Smettila
Noguchi	1:13:55.37 1:13:58.70	だって 初めての注文っすもんね	Ma visto che era il tuo primo ordine
	1:14:00.90 1:14:03.30	リキ入ったっすよお	Ce l'ho messa tutta.!
Sonobe	1:14:04.12 1:14:05.42	やめろって	Smettila!
Noguchi	1:14:09.71 1:14:13.20	そっか 園部君もなんだ	E così..anche tu Sonobe..
Sonobe	1:15:36.80 1:15:38.00	先生	Professore..
	1:15:39.17 1:15:42.30	どうして野口の席つくったんですか	Perché ha riportato qui il banco di Noguchi?
	1:15:44.19 1:15:47.79	どうして毎朝野口の席に声かけるんですか	Perché ogni mattina lo saluta?
Prof. Murauchi	1:15:55.17 1:15:56.50	だだって	P..perchè..
	1:15:59.42 1:16:07.20	野口君はず ずっとこの教室にいたかったんだから	N..Noguchi ha s..sempre voluto stare in q..questa classe
	1:16:12.96 1:16:17.00	こ ここにいたくて ででも いられなくなって	Voleva stare qui, ma non ha potuto
	1:16:19.34 1:16:26.40	本当は みんなと一緒にずっとここに座ってたかったんだから	Voleva davvero s..sedere qui c..con tutti voi
	1:16:28.48 1:16:33.30	だ だから先生は野口君の名前 ず ずっと呼んでやるんだ	P..per questo ogni mattina c..chiamo il suo nome
	1:16:40.06	みんなは野口君を踏みにじった	Tutti avete trattato male

	1:16:43.00		Noguchi
	1:16:44.65 1:16:48.30	野口君の くっ苦しみにき気づかないほど	Avete ignorato la s..sua s..sofferenza
	1:16:50.23 1:16:53.80	か彼は 軽くしか見てなかった	Lo avete s..solo guardato con leggerezza
	1:16:56.79 1:17:03.78	だから先生は野口君の ことをく クラスで一番大切にしたいんだ	Per questo voglio d..dare a lui le m..maggiori attenzioni
Sonobe	1:17:05.39 1:17:08.00	でももう本人いないじゃないですか	Si ma lui non è più qui
	1:17:10.40 1:17:13.60	何やったって本人分かんないじゃないですか	Qualunque cosa lei faccia lui non lo saprà
Prof. Murauchi	1:17:15.22 1:17:17.00	野口君がいなくても	Noguchi non è più qui..
	1:17:18.94 1:17:21.00	みんながいるから	..ma voi ci siete
Sonobe	1:17:22.72 1:17:26.00	それって 僕たちに罰を与えてるってことですか	Quindi lei c sta punendo?
	1:17:28.56 1:17:30.70	だって罰じゃないですか	Questa è una punizione?!
	1:17:32.77 1:17:37.29	野口のこと忘れるのは許さないって 僕たちに罰を与えてるわけでしょう	Non ci permette di dimenticare Noguchi per punirci?
Prof. Murauchi	1:17:37.70 1:17:40.10	いや そうじゃない	Non per punirvi
Sonobe	1:17:41.66 1:17:43.57	じゃあ 何なんですか	E allora perché?
Prof. Murauchi	1:17:47.00 1:17:49.00	責任だ	Responsabilità
Sonobe	1:18:01.26 1:18:05.59	だから僕らは反省もして後悔(こうかい)もして	Beh ma noi abbiamo riflettuto, ci siamo pentiti
	1:18:05.88	野口にたくさん謝って(あやま)	Abbiamo chiesto scusa a

	1:18:08.50		Noguchi mille volte
	1:18:08.56 1:18:11.00	それでまた一からやり直そうと	E ora stavamo ricominciando..
Prof. Murauchi	1:18:11.00 1:18:13.00	それは 卑怯だろう	Q..questo è da codardi
	1:18:13.97 1:18:17.60	一からやり直すなんて卑怯だろう	Ricominciare come se nulla fosse è da codardi
	1:18:23.22 1:18:27.00	野口君忘れない みんなの こ こと	Noguchi non dimenticherà nessuno di voi
	1:18:28.94 1:18:31.70	恨むのか(うら) 憎むのか(にく)	Vi porterà rancore, vi odierà..
	1:18:31.70 1:18:33.70	許すのか し知らないけど	..forse vi p..perdonerà..
	1:18:35.35 1:18:39.30	一生 ぜっ絶対に忘れない	..ma di c..certo non vi perdonerà mai
	1:18:42.69 1:18:48.60	みんなは一生忘れられないような こ ことを 野口君にしたんだ	Tutti voi gli avete fatto delle cose che non si possono dimenticare
	1:18:50.39 1:18:56.10	だ だったら みんながそれを忘れるのって卑怯 だろう	P..perciò dimenticare per voi sarebbe da codardi
	1:18:58.80	野口君のこと 忘れちゃ だ だめだ	Non d..dovete dimenticare N..Noguchi
	1:19:04.88 1:19:10.50	野口君にしたこと 忘れちゃ だだ だめなんだ	Non d..dovete dimenticare q..quello che gli avete f..fatto
	1:19:12.50 1:19:15.50	それが 責任だ	Questa è responsabilità
	1:19:18.42 1:19:20.72	罪になってもならなくても	Che siano errori o no

	1:19:20.72 1:19:26.40	じ 自分のしたことに せつ責任 をとらなくちゃ だ だめなんだよ	Bisogna sempre prendersi la responsabilità delle proprie azioni
Sonobe	1:19:40.27 1:19:44.40	野口笑ってたんですよ	Noguchi..rideva sempre
	1:19:48.35 1:19:51.00	笑いながら言ってたんですよ	“Non farmelo fare per favore”
	1:19:55.38 1:19:57.50	もう勘弁してくださいよ	“Questo non è un gioco”
	1:19:59.49 1:20:01.40	それシャレになんないっすよって	“È un vero inferno”
	1:20:05.43 1:20:07.80	ひえっ地獄っすよ それ	“Questo è l’ultimo ordine!”
	1:20:12.74 1:20:16.20	マジ最後っすからねアンコールな しっすからね	“Adesso non mi resta che morire”
	1:20:19.17 1:20:21.40	あともう死ぬっきゃないっすよっ て	Diceva tutto questo e rideva
Prof. Murauchi	1:20:29.02 1:20:31.50	いろいろな人がいるんだ	Le persone sono diverse
	1:20:34.08 1:20:40.50	先生みたいに こ 言葉 つつっ かえないとしゃべれない人も	C’è chi c..come me n..non r..riesce a p..parlare bene
	1:20:44.20 1:20:51.20	野口君みたいに じじょ冗談ぽく言わないと 本気でしゃべれない人もいる	E chi c..come Noguchi r..riesce a parlare seriamente solo scherzandoci su
Sonobe	1:20:56.83 1:21:02.37	俺あいつんちのコンビニにで よく一緒に立ち読みとかして	Io e lui spesso leggevamo manga al konbini dei suoi
	1:21:05.42 1:21:10.20	だからあいつ俺に助けてほしかっ たんですよ	Quindi penso volesse il mio aiuto
	1:21:11.78	なのに俺みんなと一緒にあって笑	E invece io ho riso di lui

	1:21:15.60	って	con gli altri
	1:21:18.66 1:21:23.50	あいつが地獄っすよってやるたん びに 笑ってたんです	Ogni volta che scherzava noi lo deridevamo
	1:21:26.36 1:21:30.60	俺が俺がポテトチップって言った とき	Quando gli ho chiesto le patatine
	1:21:33.78 1:21:36.10	あいつほんの一瞬(いっしゅん) 俺の顔見たんです	Per un attimo mi ha guardato
	1:21:38.45 1:21:41.00	本当悲しそうな目で	Aveva uno sguardo così triste
	1:21:44.18 1:21:46.30	ちらっと俺のこと見たんです	È stato solo uno sguardo
	1:21:48.82 1:21:52.40	俺それ分かったんですよ	Ma io l'ho capito
	1:21:58.89 1:22:02.00	あいつの遺書にあったの俺なんです	Nella sua lettera d'addio ci sono anch'io
	1:22:03.96 1:22:08.90	あうつ絶対俺の名前一番に書いた はずなんです	Di sicuro il mio nome è il primo della lista
	1:22:13.17 1:22:15.37	絶対そうなんです	Dev'essere così per forza
Prof. Murauchi	1:22:17.50 1:22:22.00	い 今の気持ち わ忘れるな	N..non dimenticare quello che stai provando
	1:22:24.67 1:22:30.10	そうやって こっ心の中で くく 繰り返してきたことを	Quello c..che hai r..r..ripetuto t..tante volte dentro di te
	1:22:33.32 1:22:40.00	こ これからの じ自分のために 忘れるなよ	P..per il t..tt..tuo bene non dimenticarlo mai
Sonobe	1:22:46.10 1:22:47.40	先生	Professore
	1:22:49.58 1:22:51.20	そうすれば	Se lo faccio

	1:22:52.36 1:22:55.00	俺 今度はもっと強くなれますか	Questo mi renderà più forte?
Prof. Murauchi	1:22:57.76 1:23:00.80	つ 強くなんかならなくていいんだ	N..non c'è bisogno che diventi più forte
	1:23:02.85 1:23:05.40	人なんてみんな弱いんだから	Tutte le persone sono deboli
	1:23:07.20 1:23:12.70	だ だから本気で が頑張るんだ	P..per questo b..bisogna impegnarsi seriamente
Sonobe	1:25:36.00 1:25:39.00	ねえ一個だけ聞いていい？	Ehi, posso parlarti un attimo?
	1:25:40.70 1:25:45.70	井上と梅田ってさ 野口をいじめてる時だけけっこう仲良かったよね	Tu e Umeda eravate amici solo quando tormentavate Noguchi vero?
Inoue	1:25:48.85 1:25:50.30	そうだな	Dici?
	1:25:52.56 1:25:54.28	そういや そうだ	Si hai ragione
Sonobe	1:25:54.64 1:25:57.60	最低だよな それって	Che pessimi..
Inoue	1:25:57.94 1:25:59.24	うん	Già..
	1:25:59.81 1:26:02.50	あ？何だよサイテーって	Eh?! No aspetta, in che senso pessimi?
Sonobe	1:26:02.62 1:26:04.50	おまえだけじゃないよ	Ma mica solo tu
	1:26:05.40 1:26:08.70	梅田も俺もみんなサイテーだよ	Umeda e anche io, siamo stati tutti pessimi
	1:26:19.39 1:26:23.70	あいつ新しい学校で友達できてるかな	Chissà se si sarà fatto degli amici nella nuova

			scuola
Inoue	1:26:25.30 1:26:26.50	できてるよ	Di sicuro
	1:26:26.97 1:26:30.30	俺らなんかより 一万倍いいやつらがいるんじゃないの	Ci sono un sacco di persone migliori di noi
Inoue	1:26:40.73 1:26:46.42	よかった あいつ生きててくれて	Per fortuna è ancora vivo
Sonobe	1:26:56.76 1:26:58.40	よかった	Si, davvero
	1:27:00.53 1:27:02.00	本当に	Per fortuna
Katayama	1:27:20.64 1:27:22.40	ねえ分かったよ	L'ho scoperto sai?
Sonobe	1:27:23.97 1:27:25.00	え？	Eh?
Katayama	1:27:25.64 1:27:29.18	野口君の遺書の三人目の名前	Il terzo nome nella lettera d'addio di Noguchi
	1:27:31.16 1:27:37.40	PTAの役員の人からうちのお母さん聞いたんだって	L'ha sentito mia mamma da un membro dell'associazione genitori - insegnanti
	1:27:38.65 1:27:40.30	三人目ね	C'era scritto..
	1:27:42.16 1:27:45.04	その他みんなって書いてあったんだって	.."e tutti gli altri"
Hayakawa	1:28:22.93 1:28:26.30	先生国語の時間じゃないです	Professore, non abbiamo lezione di lingua ora
Prof.	1:28:28.33	か代わってもらったから	Ho chiesto di cambiare

Murauchi	1:28:30.60		ora
	1:28:45.70 1:28:51.70	せ 先生がここで教える 最後の じゅじゅ授業です	Q..questa è la m..mia ultima l..lezione in questa s..ss..scuola
Inoue	1:28:55.43 1:28:58.83	えっ おい 今最後って言ったの か	Eh? Oh ma ha detto ultima?
Tsunoda	1:28:58.83 1:29:01.00	うん 今最後って言ったよな	Si, si ha detto ultima!
Prof. Murauchi	1:29:01.61 1:29:05.70	きゅ 休職されていた高橋先生が	D..da domani t..tornerà a scuola
	1:29:07.68 1:29:12.94	明日からまた この学校に戻られます	Il professor Takahashi che era in malattia
	1:29:15.25 1:29:19.00	先生は 今日で終わりです	Perciò questo è il mio ultimo giorno
	1:29:22.66 1:29:27.60	最後にみんなに 作文を かか書いてもらいます	P..per ultimo vorrei che tutti s..scriveste un tema
	1:29:30.59 1:29:34.37	みんなが二学期の終わりに	Vorrei c..che r..ripensaste
	1:29:34.40 1:29:38.00	かっ書いた反省文を	Al t..tema di riflessione
	1:29:38.20 1:29:40.90	思い出して下さい	Scritto nello scorso quadrimestre
	1:29:41.49 1:29:46.50	思い出して そそそのままで言い と思う人は	Chi pensa che v..vv..vada bene così com'è
	1:29:47.84 1:29:51.40	何も かっか書かないでいいので	Non deve s..scrivere niente
	1:29:52.20 1:29:54.60	じじじ自習して下さい	E p..pp..può studiare da solo
	1:29:55.46 1:29:59.20	かか書き直したいと思う人は	C..c..chi vuole invece correggere qualcosa
	1:30:00.15 1:30:07.20	今から 新しい げ原稿用紙に か書いて下さい	Può prendere un n..nuovo foglio e

			r..riscriverlo
	1:30:12.12 1:30:16.34	こっ今度は だ誰のためでもない	Q..questa volta n..non lo scrivete per nessuno
	1:30:17.97 1:30:21.23	じ自分のための作文です	Lo s..scrivete solo per voi
	1:30:28.02 1:30:32.00	じゃあ書き直したいと思う人は	Beh, chi volesse riscriverlo
	1:30:33.46 1:30:37.70	げ げ 原稿用紙取りに来て	V..venga pure a prendere i fogli
Inoue	1:31:51.20 1:31:54.30	一枚くらいしか書けないすけど いいすか	Va bene anche solo una pagina?
Titolo tema	1:34:02.00 1:34:05.08	反省文	TEMA DI RIFLESSIONE
Titolo tema	1:34:39.00 1:34:41.70	野口へ	PER NOGUCHI
Sonobe (Pensiero)	1:34:46.02 1:34:47.60	野口	<i>Noguchi</i>
	1:34:48.75 1:34:51.78	君の机はまだ教室にあります	<i>Il tuo banco è di nuovo in classe</i>
	1:34:54.32 1:34:57.90	それは気が今どこにいて	<i>È qui per farci ricordare</i>
	1:34:57.98 1:34:59.90	何をやってるか	<i>Per farci chiedere dove sei</i>
	1:35:00.77 1:35:03.00	いつもそれを思うためです	<i>Per farci chiedere cosa fai</i>
	1:35:06.00 1:35:09.30	あの席に 野口が座っていた頃を思い出し	<i>Serve a farci ricordare com'era quando eri qui con noi</i>
	1:35:11.09 1:35:16.70	そこに野口が今も座っていたらと 考えるためです	<i>E a farci chiedere come sarebbe se fossi ancora qui</i>
	1:35:21.72	野口	<i>Noguchi</i>

	1:35:23.30		
	1:35:24.80 1:35:27.80	こんなにも誰かに会いたくて	<i>È la prima volta in vita mia</i>
	1:35:27.93 1:35:33.10	何かを話したいという気持ちは 生まれて初めてです	<i>Che sento così tanto il bisogno di vedere e parlare con qualcuno</i>
	1:35:37.33 1:35:38.60	野口	<i>Noguchi</i>
	1:35:40.43 1:35:43.00	僕は絶対に忘れません	<i>lo non dimenticherò mai</i>
	1:35:45.51 1:35:49.20	あのとき僕に向けられた 野口の目を	<i>Il modo in cui mi hai guardato quella volta</i>
	1:35:51.80 1:35:58.00	そして君の手紙の あの消された部分が一番最初にあるのが	<i>E il fatto che nelle parti cancellate della tua lettera di addio</i>
	1:35:59.66 1:36:03.30	本当は僕の名前のはずだったことを	<i>Per primo avrebbe dovuto esserci il mio nome</i>
	1:36:04.71 1:36:08.70	僕はずっと ずっと覚えています	<i>Questo non lo dimenticherò mai</i>
	1:36:11.02 1:36:12.30	野口	<i>Noguchi</i>
	1:36:14.10 1:36:17.00	何をしたってもう遅いけど	<i>So che è tardi per fare qualcosa</i>
	1:36:18.29 1:36:23.30	僕はできることは きっと それしかないから	<i>Ma questa è l'unica cosa che posso fare</i>
	1:36:26.03 1:36:29.40	君とのことを絶対に忘れない	<i>lo non mi dimenticherò mai di te</i>
	1:36:30.40 1:36:32.50	それしかないから	<i>Non posso fare altro</i>
	1:36:34.65 1:36:37.60	でもこうして書いていても	<i>Però, anche mentre scrivo queste cose</i>
	1:36:38.66	本当はすごく不安です	<i>Sono comunque</i>

	1:36:40.70		<i>preoccupato</i>
	1:36:43.54 1:36:45.60	僕はすごくずるいから	<i>Perché sono così sleale</i>
	1:36:46.20 1:36:48.40	すごく卑怯だから	<i>Sono così codardo</i>
Prof. Koizumi (fuori campo)	1:37:18.99 1:37:23.82	このたび 高橋先生が復帰されることとなり	<i>Da questo momento il Professor Takahashi farà ritorno a scuola</i>
	1:37:23.88 1:37:30.00	短い間ではございましたが 村内先生とは今日でお別れという ことになりました	<i>Perciò anche se è stato con noi poco tempo oggi sarà l'ultimo giorno del Professor Murauchi</i>
	1:37:32.79 1:37:35.59	それでは最後に村内先生	<i>Se vuole dire qualcosa Professore</i>
Prof. Shimasaki	1:37:47.90 1:37:50.00	村内先生！	Professor Murauchi!
Prof. Murauchi	1:38:02.66 1:38:04.70	し島崎先生	Professoressa Shimasaki
	1:38:08.46 1:38:13.00	きき きっと 人に何かを教える ことなど	<i>D..d..di certo non c'è un modo semplice</i>
	1:38:13.76 1:38:18.00	かかっ簡単に できることでは ありません	<i>P..per insegnare qualcosa a q..qualcuno</i>
	1:38:21.14 1:38:25.00	教師にできるのは	<i>Il nostro compito come professori</i>
	1:38:25.13 1:38:27.00	たったぶん	<i>C..credo</i>

	1:38:28.28 1:38:32.98	せ 生徒のそばにいてあげる こ ことだけなのかもしれません	È quello di essere sempre presenti per i nostri studenti
	1:38:36.27 1:38:37.60	もし	E forse
	1:38:38.56 1:38:41.00	運がよければ	Se siamo fortunati
	1:38:42.30 1:38:46.80	何かを伝えることが できるかもしれない	Riusciremo a trasmettere loro qualcosa
Prof. Shimasaki	1:38:56.86 1:38:58.80	村内先生	Professor Murauchi
	1:39:08.25 1:39:10.20	お世話になりました	Grazie di tutto!
Prof. Murauchi	1:39:14.00 1:39:15.60	こちらこそ	Di niente
	1:39:17.11 1:39:19.00	お お世話になりました	Arrivederci
Canzone <i>Sanagi</i> - Crisalide			
	1:40:18.43 1:40:24.79	大丈夫 そんなに弱くない	<i># Va tutto bene, non sei poi così debole #</i>
	1:40:25.00 1:40:31.50	右手なんかいらないよ 溢れちゃ うから (あふれ)	<i># Non serve che ti affanni perché strariperà tutto comunque #</i>
	1:40:31.63 1:40:37.18	だからせめてこうしていさせて	<i># Perciò fammi almeno restare qui così #</i>
	1:40:38.20 1:40:44.40	いつか 羽ばたく為の蛹	<i># Una crisalide che volerà via un giorno #</i>
	1:41:06.20 1:41:13.00	朝日が昇って 君にバイバイ	<i># Mentre il sole sorge io ti dico addio #</i>

1:41:13.59 1:41:18.79	高速道路 車が走る	# Le macchine corrono veloci sull'autostrada #
1:41:18.90 1:41:25.90	幼さが残る その笑顔で	# C'è ancora un'aria da bambino sul tuo viso sorridente #
1:41:26.72 1:41:31.99	手を振る影が 二つ落ちる	# E si proietta l'ombra di due mani che salutano #
1:41:32.80 1:41:39.13	つながらない糸 夢中で手繰り寄せては (たぐりよせ)	# Riavvolgendo freneticamente fili che non si intrecciano #
1:41:39.39 1:41:48.99	似合わないニット いくつも編んでた	# Continuo a tessere cose che non mi si addicono affatto #
1:41:52.10 1:41:58.50	大丈夫 そんなに弱くない	# Va tutto bene, non sei poi così debole #
1:41:58.70 1:42:05.10	右手なんかいらないよ 溢れちゃうから	# Non serve che ti affanni perché strariperà tutto comunque #
1:42:05.37 1:42:11.70	だからせめてこうしていさせて	# Perciò fammi almeno restare qui così #
1:42:11.93 1:42:19.00	いつか 羽ばたく為の蛹	# Una crisalide che volerà via un giorno #
1:42:38.20 1:42:44.30	朝日が落ちたら 涙も散る	# Mentre il sole tramonta, scendono anche le mie lacrime #
1:42:45.64 1:42:50.80	高速道路 車は走らない	# E non ci sono più macchine che corrono sull'autostrada #
1:42:51.71 1:42:58.00	生ぬるい言葉 瘡蓋 (かさぶた) になっていく	# Parole tiepide leniscono le ferite #
1:42:58.36 1:43:07.70	後姿だけ あと もう少し	# Una figura di spalle, ancora per un po' #
1:43:11.00	大丈夫 そんなに弱くない	# Va tutto bene, non sei

	1:43:17.60		<i>poi così debole #</i>
	1:43:17.65 1:43:24.10	右手なんかいらないよ 溢れちゃうから	<i># Non serve che ti affanni perché strariperà tutto comunque #</i>
	1:43:24.26 1:43:30.50	だからせめてこうしていさせて	<i># Perciò fammi almeno restare qui così #</i>
	1:43:30.84 1:43:38.00	いつか 羽ばたく為の蛹	<i># Una crisalide che volerà via un giorno #</i>
	1:44:10.21 1:44:16.80	大丈夫 そんなに弱くない	<i># Va tutto bene, non sei poi così debole #</i>
	1:44:16.85 1:44:23.30	右手なんかいらないよ 溢れちゃうから	<i># Non serve che ti affanni perché strariperà tutto comunque #</i>
	1:44:23.40 1:44:29.80	だからせめてこうしていさせて	<i># Perciò fammi almeno restare qui così #</i>
	1:44:30.00 1:44:36.40	いつか 羽ばたく為の蛹	<i># Una crisalide che volerà via un giorno #</i>
	1:44:36.59 1:44:43.00	いつか 羽ばたけるよね蛹	<i># Una crisalide che potrà volare via un giorno #</i>

Bibliografia

BALBONI, Paolo E., *La comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio, 2007.

D'AGOSTINO, Mari, *Variazione diastratica*, Enciclopedia dell'italiano Treccani online, 2011.

DIADORI, Pierangela e MICHELI, Paola, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Perugia, Guerra Edizioni, 2010.

DÌAZ CINTAS, Jorge, "Subtitling", in Yves Gambier, Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of translation studies volume 1*, Amsterdam ó Philadelphia, John Benjamins Publishing CO., 2012, pp. 344-349.

ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

FOC ENEANU, Anca, *Some aspects of the language of young people in Japan*, in The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Parte II, 2009, pp.39-47.

GOTTLIEB, Henrik, "Subtitling ó A new university discipline", in Cay Dollerup, Anne Loddegaard (a cura di), *Teaching translation and interpreting*, Amsterdam ó Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992, pp., 161-170.

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

MASTRANGELO, Matilde, OZAWA Naoko, SAITO Mariko, *Grammatica giapponese 日本語文法*, Milano, Hoepli, 2008.

MATSUMOTO, Katsuyuki, KONISHI, Yusuke, SAYAMA, Hidemichi, REN, Fuji, Analysis of wakamono kotoba emotion corpus and its application in emotion estimation, in *International Journal of advanced intelligence*, Volume 3, Nr. 1, AIA International Advanced Information Institute, 2011, pp. 1-24.

PEREGO, Elisa, *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci, 2005.

PEREGO, Elisa e TAYLOR, Christopher, *Tradurre l'audiovisivo*, Roma, Carocci, 2012.

PÉREZ GONZÁLEZ, Luis, "Audiovisual translation", in Mona Baker, Gabriela Saldanha (a cura di) *Routledge encyclopedia of translation studies*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2009, pp. 13-20.

PETILLO, Mariacristina, *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Milano, Franco Angeli, 2012.

RADTKE, Edgar, *La lingua dei giovani*, Gunter Narr Verlag, 1993.

REMAEL, Arline, "Audiovisual translation", in Yves Gambier, Luc van Doorslaer (a cura di), *Handbook of translation studies*, Amsterdam, John Benjamins publishing CO., 2010, pp. 12-18.

SUZUKI, Satoko, *Emotive communication in Japanese*, Amsterdam, John Benjamins, 2006.

VITUCCI, Francesco, *Chi ha paura del katakana? Un'analisi sociolinguistica agli albori del ventunesimo secolo* in Matilde Mastrangelo, Luca Milasi, Stefano Romagnoli (a cura di), *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, Collana di studi giapponesi ricerche / 3, Aracne, 2014, pp. 93 ó 112.

VITUCCI, Francesco Saverio, *Il sottotitolaggio nella didattica della lingua giapponese*, in The Annals of the University of Bucharest. Faculty of Foreign Languages and Literatures (Analele Universitatii din Bucuresti. Limbi si literaturi straine), Nr. 1, 2013, pp. 37-53.

VITUCCI, Francesco Saverio, *La didattica del giapponese attraverso la rete, teoria e pratica glottodidattica degli audiovisivi*, Bologna, Clueb, 2013.

In giapponese

ISHIGURO Kei, *Nihongo ga ôk kiô ga kimaru ó shakaigengokuny mon* (Il giapponese decide l'atmosfera- Introduzione alla sociolinguistica), T ky , K bunsha shinsho, 2013. 石黒圭、日本語が「空気」が決まる — 社会言語学入門、東京、光文社新書、2013 .

OKAMOTO Sachiko, *Shakaigengogaku* (Sociolinguistica), T ky , Aruku, 2008. 岡本佐智子、社会言語学、東京、アルク、2008 .

Linkografia

Asian wiki http://asianwiki.com/The_Blue_Bird (ultimo accesso 30-04-2015)

Vocabolario Treccani online <http://www.treccani.it/vocabolario/parere2/> (ultimo accesso 30-04-2015)

Vocabolario Treccani online <http://www.treccani.it/vocabolario/sacco/> (ultimo accesso 30-04-2015)

Vocabolario Treccani online. <http://www.treccani.it/vocabolario/mica1/> (ultimo accesso 30-04-2015)